



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

PERVIVENCIA EN LA MUERTE:
ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE CUATRO CANCIONES DE ARTE MEXICANAS
DEL SIGLO XX. APROXIMACIÓN SEMIÓTICO-ENACTIVA.

TESINA
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN MUSICAL)

PRESENTA
ALBERTO ADHEMAR CARVAJAL CAMPOS

TUTORA:
DRA. MARGARITA MUÑOZ RUBIO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

A Claudia y Emiliano, maestros en creatividad y generosidad, los dos pilares de la Vida.

A Margarita y cada una de las personas que desde su espacio y tiempo me han compartido
música y experiencias.

A todas mis madres, padres, hermanas, hermanos, maestras y maestros, los que recuerdo
y los que recordaré con el tiempo.

Y a la Divinidad que permite y dirige todo con sabiduría.

Mi gratitud por siempre.

Índice

- Introducción	7
1. <i>Lied</i> y canción de arte mexicana	15
1.1 <i>Lied</i> , antecedentes	15
1.2 <i>Lied</i> romántico	19
1.3 Canción de arte mexicana, siglo XX	22
1.4 Canción de arte, características	28
- La Muerte, los signos de mi pueblo	30
2. Semiosis sobre un corpus musical	31
2.1 Dimensión semiótica	31
2.2 Signos en 3D	32
2.3 Signos extrínsecos: Tópicos	37
2.4 Intersemiosis en canciones	40
2.5 Intersemiosis mente y cuerpo	43
- Tripartición resumen	46
3. Primera Zona de Semiosis: <i>Poiesis</i>	50
3.1 <i>Poiética</i> autónoma	50
3.2 De poetas y sobre poetas	54
3.3 De músicos y sobre músicos	56
3.4 Figuras poéticas en:	58
a) Xavier Villaurrutia	58
b) Carlos Pellicer	61
c) Elías Nandino	64
d) Federico García Lorca	68

3.5 Figuras musicales en:	71
e) Carlos Chávez	71
f) Carlos Jiménez Mabarak	75
g) Blas Galindo	78
h) Salvador Moreno	81
4 Segunda Zona de Semiosis: <i>Estésis</i>	86
4.1 <i>Estesis activa</i>	86
4.2 <i>Mente corporeizada en repertorio vocal</i>	87
4.3 <i>Propuesta de elementos en los esquemas representativos</i>	89
4.4 <i>Estesis práctica del corpus</i>	95
a. <i>North Carolina</i>	95
b. <i>Si tu presencia perdí</i>	104
c. <i>Tema para un nocturno</i>	110
d. <i>Canción de Jinete</i>	117
5 Tercera Zona de Semiosis: <i>Integral</i>	127
5.1 <i>Performance</i>	127
5.2 <i>Zona de intersemiosis unificada</i>	135
5.3 <i>Diálogo y reflexiones musicales intersemióticas</i>	135
5.4 <i>Performación de la Muerte</i>	142
6. Conclusiones y alcances	145
- Bibliografía	150
- Anexo 1	167
Ligas de internet	
- Anexo 2	168
Partituras analizadas	

Introducción.

El presente trabajo busca contribuir a la presencia y actualización del vasto género Canción de arte, cultivado en México por compositores, cantantes, pianistas y público, a lo largo de al menos cien años. Una reflexión que nace de la acción, del performance en torno a la experimentación y expresión de las características intrínsecas del repertorio. En las subsecuentes líneas busco exponer una propuesta analítica y reflexiva sobre los significados de un género musical que semejante al *Lied* alemán, emergió como expresión de componentes y propuesta interpretativa particular y diferenciada de otras músicas. El performance preparado para su reproducción en redes digitales y este trabajo escrito, son una respuesta a la siguiente pregunta: En pleno 2021, con las herramientas del presente ¿cómo se interpreta la canción de arte mexicana? Así, en este trabajo dirigido a intérpretes, he incorporado recursos interdisciplinarios teorizados y propuestos por la semiótica musical, así como la aproximación *enactiva* de la cognición corporeizada, para enfocar y examinar mi quehacer vocal desde otras perspectivas y así nutrir la construcción de un estado: el intérprete.

Adelantos tecnológico-musicales como el *Piano*; el desarrollo de una generación de poetas que nutrieron su praxis con tópicos vanguardistas en pleno *Sturm und Drang*; las íntimas relaciones que mantenían los artistas de la Alemania de inicios del siglo XIX (1814), fueron algunos de los factores clave para lograr el establecimiento y auge del género musical *Lied* para voz y piano. Nacido para interpretarse en la intimidad de la sala doméstica, ha persistido (y mutado) gracias a la economía de su montaje escénico, así como por la forma tan directa de convocar la música que subyace en los poemas. Doscientos años más tarde, esta simbiosis artística, poema/música, se ha afianzado y adaptado en cada estancia geográfico temporal donde se ha cultivado. Así, desde intérpretes tan reconocidos en el género como Fischer-Dieskau (1985) y Lotte Lehmann (1945), hasta trabajos actuales como los efectuados por Hernández (2021), Caicedo (2013) o Vázquez Carrillo (2010), han

contribuido a la discusión sobre las herramientas y enfoques necesarios para entender y ejercitar un repertorio que exige *algo* más allá en la *expresión* sobre el escenario.

Semejante a lo ocurrido en Alemania decimonónica, en México del siglo XX, las condiciones sociales y artísticas (técnicas y relacionales), fueron las necesarias para que, al margen del *porfirismo*, un grupo de jóvenes artistas comenzaran a reflexionar, criticar y proponer nuevas formas para construir la realidad de un Estado naciente. Así, el universo de las letras mexicanas también se vio impactado por ese entusiasmo vanguardista y colaborativo. La poesía mexicana conoció varios de sus máximos exponentes en aquel tiempo y dadas las buenas relaciones entre poetas y músicos, que a su vez contaban con herramientas compositivas de última generación, el resultado fueron una serie de trabajos en conjunto, como simbiosis artísticas nacidas de lo que menciona Kolb en *Contracanto* (2012) como el *ethos* artístico de la época en que fueron creadas: Las canciones mexicanas de arte o *Lied* mexicano como los propios compositores les llamaban. Como veremos más adelante, algunos de los propios compositores y poetas opinaron y sugirieron más aspectos interpretativos, de los que de por sí plasmaron en sus partituras. Buscaron marcar una praxis diferenciada de otros géneros vocales *dramáticos* como la ópera o la zarzuela y además pudieron convivir con los intérpretes que estrenaron sus obras.

Múltiples matices vocales, psicológicos y ambientales que contrasten o que confirmen la significación contenida en el texto poético, la identificación de *individualidades* que se convocan en el tiempo que dure la música y la posibilidad de corresponder las evocaciones poéticas con un espacio sonoro único y específico en donde pueda coexistir, son algunas de las demandas propias del género. Para resolver las correspondencias sígnicas establecidas por el universo creativo en las partituras, en Latinoamérica las instituciones musicales que albergan espacios para el estudio de *Lied* y canción de arte, han enfocado su interpretación desde diversas metodologías y aproximaciones, tales como las referidas por Caicedo (2018), quien describe a la canción de arte desde sus posibilidades socioculturales; Hernández (2021) desde la poesía de *los Contemporáneos*

en el *Lied* mexicano; Magaña (2019), quien reflexionó sobre el tópico de la Naturaleza en una selección de canciones de arte mexicanas; Mansilla (2011), que habla sobre la experiencia ocurrida en la ocasión donde Mercedes Sosa grabara una canción compuesta por Carlos Guastavino y Santander (2020) con su propuesta interpretativa de tres canciones del compositor colombiano Jaime León, desde el rol de pianista acompañante con ayuda de la autoetnografía como metodología usada para compilar los resultados obtenidos.

Además, son reconocidos los esfuerzos de las cátedras de música mexicana como la que imparte el maestro Rufino Montero en la Facultad de Música de la UNAM, o los encuentros de canción de arte que han sido semilleros para la divulgación y pervivencia de la canción mexicana y latinoamericana¹. Junto a lo anterior, es notorio el trabajo de equipos de compositoras y compositores jóvenes, que, aportando nuevas canciones de arte, gestionan sus propios espacios y recursos mediante redes de colaboración, con y sin apoyo institucional; tal es el caso de colectivos² y ensambles colombianos, peruanos y bolivianos que mantienen este género en constante actualización.

Junto con lo anterior, México ha contado con grandes intérpretes de éste género, maestras y maestros que fueron cocreadores del repertorio base para esta investigación³, sin embargo, este género ha subsistido en el movimiento *quasi* oral, de maestro a alumno que se ejemplifica por las muchas obras que perviven como fotocopias de manuscritos, aún en las bibliotecas musicales más importantes del país; canciones que se han ido compartiendo de la mano de los compositores directamente hacia las de sus colegas. Así, en medio de ese contraste, las canciones de arte con tema de la Muerte se transformaron en una posibilidad para reflexionar sobre la propia labor interpretativa y mi proceso de

¹ <https://www.facebook.com/encuentro.mexicana>: Encuentro Universitario de la Canción Mexicana

² <https://www.facebook.com/retama.compositoras>: Retama - Colectivo de compositoras de Perú

³ María Bonilla, Sonia Rangel, Ricardo Miranda, Lourdes Ambriz, Zulyamir Lópezrios, Alberto Cruzprieto, Miguel García Mora, Isaac Bañuelos, Roberto Bañuelas, Cecilia Montemayor, Raymundo Trejo, Grace Echaury, Jesús Suaste, Margarita Muñoz, Claudia Hernández, entre otros.

especialización, así como las consecuencias y aplicaciones en el desarrollo, edición y divulgación del género.

Dadas las posibilidades de conocer los contextos, las referencias a las obras escritas por sus creadores y algunas grabaciones de ellas, el intérprete de canción de arte del siglo XXI tiene la responsabilidad de preguntarse: ¿Cuáles son los elementos culturales que integran la complejidad en la interpretación de estas canciones? ¿Desde qué otras aproximaciones podrían plantearse las necesidades interpretativas de cada canción? ¿Qué otras posibilidades de comprensión y montaje del repertorio nos ofrecen las relaciones entre poesía y música en la canción de arte mexicana del siglo XX? Y como última cuestión, ¿por qué es relevante plantear una perspectiva de reflexión sobre la interpretación de la canción de arte hoy en día?

El polisémico tópico de la Muerte fue recurrente para los poetas de aquella generación (los Contemporáneos), asimismo sus colegas compositores generaron, por lo menos, treinta canciones de arte con dichos poemas funestos. Para este trabajo se analizaron cuatro duplas poeta-compositor, compiladas por su diversidad en enfoque poético y texturas retórico-musicales, aprovechando a la Muerte como tópico identitario e hilo conductor.

Terminado mi proceso de Licenciatura y después de haber cantado *Lied* y canción mexicana, fui cuestionado por el conjunto de emociones, experiencias y momentos de reflexión que parecían exigirme (de forma semejante, pero abismalmente distinta entre sí), cada una de las canciones. Además de una técnica depurada que permitiera la libertad vocal en medio de la desnudez que provee la música de cámara (el dueto, piano-voz), cada sonido y cada silencio significaban tanto, como cada una de las palabras y sus múltiples entonaciones. La cuestión se volvió “de signos”, de aquellos que, sumergidos en poesía, emergen por propia necesidad para ser reproducidos en el aire, en la voz.

En esa búsqueda di con el campo interdisciplinar de la semiótica musical, que desde sus inicios con Ruwet (1972) en López Cano (2004, p. 16), aportó una nueva forma de concebir las relaciones entre poesía y música dentro de las canciones, respecto de su constante dinamismo en cuanto a temporalidades y tradiciones. Así, dadas las concordancias y contrastes manifestados en las figuras retóricas, dichas relaciones son interactivas y cuando la canción logra niveles de excelencia estética, surgiría una nueva zona de semiosis integrada por una entidad global e indivisible. Una nueva organización que demanda modos de comprensión distintos. Y por ende, métodos de análisis, montaje e interpretación diferentes.

Diversas son las propuestas y aplicaciones de la semiótica musical sobre obras en particular o para considerar algún paradigma estilístico en cierto repertorio. Trabajos como los de Kolb (2012), Vinasco (2012), Hernández Salgar (2012) y González Aktories (2008), quienes abonaron con sus aportaciones las interrogantes antes expuestas y me permitieron pensar la posibilidad de nutrir mi interpretación activando lo que todos ellos teorizaron. Entonces, de la misma forma en que Wallace Berry en *Musical Structure and Performance*⁴, cuestiona la estructura y forma musical desde la perspectiva y experiencia del intérprete, este estudio se manifiesta como una propuesta que aprovecha herramientas y enfoques útiles en estudios teóricos de semiosis musical, para activar y señalar, *competencias* interpretativas (López Cano), en el tránsito eficaz a través de las zonas o momentos de significación en este género músico-poético, que, en sincronía, poeta, compositor y sus contextos evoquen los marcos, tópicos y figuras que les atravesaron y que permanecen como senda para la expresión creativa de la música. En otras palabras, que los enfoques analítico-interpretativos de otras disciplinas, colaboren para generar un diálogo fresco entre agentes, ambiente y las relaciones intersemióticas que conforman el ejercicio de cantar el repertorio objeto de este estudio.

⁴ Berry, Wallace (1989). *Musical Structure and Performance*. New Haven; London: Yale University Press. doi:10.2307/j.ctt1xp3vpj

Propongo que la canción constituye en sí misma un modo único y autónomo de actuación cognitiva y performativa, distinto al de la poesía y música por separado. Así, aprovecho el concepto de la *Tripartición* propuesto por Molino-Nattiez (en Aktories-Díaz, 2011, p. 113), y actualizado por López Cano (2004), para cuestionar los procesos (zonas) de semiosis que simultáneamente atraviesa el intérprete interpretando. Que la *consciencia poiética* y un nivel de *autoestésis* sean convocados en el proceso de análisis y montaje de las obras para generar una propuesta interpretativa interdisciplinar que incluya reflexiones desde otros campos como lo es la cognición corporeizada y su enfoque *enactivo* (López Cano, 2007). A partir de esa tripartición o tridimensionalidad en los sistemas dinámicos (intérprete y obra), desarrollé cuatro capítulos correspondientes a:

- Capítulo uno. Una breve contextualización del género, que considero necesaria para nutrir el cuestionamiento sobre los procesos de interpretación del género *canción de arte*.
- Capítulo dos. Esbozo el camino que recorrí desde la *precariedad*⁵ del intérprete ante este repertorio hacia la interdisciplina como forma de enfocar y enriquecer mi propio ejercicio. El propósito de ese capítulo es proporcionar al lector los conceptos básicos para acceder a cada una de las siguientes zonas de interpretación enfocadas desde la intersemiosis, lugar común en el encuentro entre la poesía y música de este repertorio.
- Capítulo tres: Los universos creadores serán narrados desde un proceso experiencial para abrir el diálogo individual con las obras generadas. Particularidades, afinidades y temporalidades serán parte de los límites que enmarcarán la reactivación del repertorio y que a la vez pueden conectar al intérprete en conciencia de acción (experiencialidad), con los contextos pasados y

⁵ Cualidad permanente en los sistemas vivos, que determina su autoproducción y autorregulación como dependiente de un limitado rango de elementos provenientes de la interacción con su medio ambiente.

presentes. Momento de coincidencia entre la capa externa de las canciones, consideradas como sistemas dinámicos.

- Capítulo cuatro: Es un segundo momento de consciencia respecto a la actividad, mientras el propio intérprete forma parte de ese contrapunto entre sistemas dinámicos. Un agente que puede habitar varias zonas de semiosis simultáneamente para acceder a las herramientas y marcos desde los cuales continuar interpretando. La oportunidad para denominar las interacciones como autoobservador y coconstructor de su realidad. En dicho capítulo también se presentará mi propuesta analítica (interdisciplinar) de cuatro canciones y los esquemas bidimensionales que ejemplificarán la interpretación del repertorio en las dos primeras *zonas* de semiosis.
- Capítulo cinco: La contemporaneidad del performance artístico y las voces de los tres intérpretes que colaboramos en la generación de la otra mitad de esta investigación: el performance especializado para su compartición en redes electrónicas. Así, entre la discusión sobre la performación de la Muerte y los alcances de la investigación, terminaré invitando a la visualización de los diagramas en tercera dimensión, más el dinamismo que caracteriza a la tercera zona de semiosis. La zona de integración y liberación de los nuevos signos.

¿Puede ser la interpretación entonces, un signo en sí misma? Un signo de nuestra precariedad de conocimiento y de la emergencia de construirlo desde el proceso de morir (vivir) en un entorno estructurado por la totalidad de la vida, que también se modifica, también produce y tampoco llega a una compleción total. Aunque cantar/hablar de la Muerte resulte en un tópico cíclico que alude y dirige hacia una dimensión tan volátil y efímera como la vida, es justamente esa factibilidad inagotable de significar para poder continuar interactuando con el medio, una de las características en los sistemas vivos.

Cantar poesía podría ser una triple vía para acceder a diferentes dimensiones de significación en las que se mueve el intérprete interpretando.

1. *Lied* y canción de arte

1.1 *Lied*, antecedentes

Aunque la génesis del binomio⁶ (poesía y música) es difícil de rastrear, no son pocos los estudiosos como Fischer-Dieskau (1985), quienes han profundizado en el desarrollo temprano de este arte vocal. Según Fischer-Dieskau aunque en la Edad Media y la primer parte del Renacimiento se cantaba a una sola voz solista con acompañamiento improvisado, será hasta el siglo XVI donde la notación para un instrumento armónico da compleción al ensamble de la canción para una sola voz con acompañamiento. Además, junto con la *emancipación* del individuo renacentista, los compositores afanados en la introspección y sencillez recurrieron a la homofonía, como polo opuesto al contrapunto especulativo y matemático. En Fubini (1976) también encontramos evidencia de que los nuevos maestros intentaron separar su arte musical de la tradición contrapuntística, volviendo a la dimensión musical contenida en la poesía. Así, Giulio Caccini, citado por Fisher-Dieskau, afirmó en el prólogo a su *Nuove Musiche*: “la música no debe ser más que lenguaje y ritmo, sólo en último lugar sonido, y no al revés”. En esta época la voz tenía una soberanía ilimitada y podía interpretar el texto sin que otros sonidos le interrumpieran, además, las ornamentaciones no se usaron para destacar la maestría vocal, sino para subrayar el texto de forma expresiva.

Sin embargo, según Carlos R. Carrillo, existen claras diferencia entre las canciones poéticas alemanas previas al siglo XIX y aquellas que, entrado el siglo, son consideradas formalmente como canción de arte alemana. Carrillo (2020) sostiene que las pruebas para dicha clasificación quedaron grabadas directamente en la forma y función para la que fueron escritas. Desde el uso de registros y el lugar de la voz respecto del instrumento acompañante, hasta la elección de temática. Por ejemplo, las canciones escritas por Carl Philip Emanuel Bach en el final del siglo XVIII, donde la parte vocal estaba incluida dentro

⁶ Conjunto de dos personas o cosas tomadas como unidad o como elementos en equilibrio o dependientes uno de otro.

de la escritura del teclado y sin ninguna variación entre lo que hacen las dos líneas melódicas, como una forma sencilla de agregar texto a una previa idea musical.

Posteriormente con Hadyn se actualizó el género mediante la separación de momentos “solistas” para la voz y el teclado, la improvisación de la parte instrumental y, por ende, la exigencia de una mayor atención por parte de cada uno de los intérpretes. En *das Veilchen* de Mozart es posible observar la separación objetiva de la voz y el teclado, así como también escuchar el aprovechamiento de cada posibilidad musical, en el adelanto tecnológico de los teclados que devendría en matices y partes solistas como diálogo, así como en la parte vocal y la elección del texto poético. Así, aunque dicha canción cuenta con matices propios de la siguiente etapa (poema de Goethe y actualizaciones musicales antes referidas), aún el estilo compositivo encaja en lo que Carrillo considera como *simplicidad* relacional poesía-música; un tópico heredado por la tradición musical del siglo XVIII.

Como fue mencionado, uno de los factores imprescindibles para la consolidación de géneros *camerísticos* como el *Lied*, fueron los adelantos mecánicos del instrumento de teclado llamado *piano*, que permitía sonoridades anteriormente imposibles, hecho que favoreció la atención de los compositores hacia la escritura total de la parte pianística dentro de las canciones y a la vez dotó de posibilidades protagónicas a la parte instrumental. Posteriormente, ya para el inicio del siglo XIX, procedentes de Alemania llegaron a Francia dos tipos de canciones, el *Lied* con acompañamiento desarrollado al piano y la *romanza* de salón con acompañamiento subordinado a las melodías simples. De esta forma, la expresividad descriptiva del piano, junto con la elección del texto, irían marcando una gran diferencia con otros géneros vocales.

En aquellos tiempos Karl Friedrich Zelter (1758-1832), se opuso a los compositores que pensaban al texto como un soporte o pretexto para cualquier tipo de melodía, proponiéndose a encontrar “algo que habría de convertirse en la característica esencial

del *Lied* con acompañamiento de piano: el *sentimiento total* en cada verso y la *palabra principal* hacia la que hay que llevar la melodía, si la poesía ha de continuar siendo lo que es”; contribuyendo al *Lied* en la identificación y analogía de la música con el idioma (Correspondencia entre Goethe-Zelter, Leipzig, 1913 en Fisher-Dieskau, 1985 p. 40). Diría el mismo intérprete antes citado, que, para la segunda mitad del siglo XVIII, el lenguaje musical es generado con la sonoridad de las vocales y de las consonantes como formadoras del sonido y modificadores de sentido; haciendo evidente para ello, la necesidad de herramientas idiomáticas para homologar ambos fenómenos semiológicos, música y lenguaje.

A partir de Hadyn las creaciones liederísticas adoptan las costumbres de la música de cámara, exigiendo de los intérpretes el abandono de la improvisación virtuosística para buscar la colaboración del ensamble (Fischer-Dieskau, 1985), dicho de otro modo, la renuncia hacia el protagonismo en pro de la transmisión de un contenido cargado de realidad y experiencia, más allá de una simple descripción o narración sonora.

- *El Romanticismo*

En 1795 se publica una de las primeras obras literarias de vena romántica: *Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Confesiones del corazón de un monje amante del arte) de Wackenroder (1773-1798) (Di Benedetto, 1999). El movimiento romántico basado en la filosofía de Emmanuel Kant, Friedrich Hegel, G. Wilhelm Engels, E. Theodor A. Hoffman y Arthur Schopenhauer habría de extenderse a todas las artes (Wackenroeder, 2015). En dicho ambiente, los primeros *Lieder* goethianos de Schubert, considerados tradicionalmente como la primera expresión cabal del romanticismo en la música, datan del año en que según Oscar Brie (1926) se establece el nacimiento formal del *Lied* (16 de octubre de 1918); fecha en que el joven (17 años) Schubert compusiera *Gretchen am Spinnrade*. Al respecto, Carrillo coincide y menciona que en este Op. 2, el compositor genera a través del piano el desarrollo emotivo de un personaje, que separado

de la voz, trabaja de forma independiente. Una rueda expresada por todo el instrumento, como el espacio dentro del que transcurre el monólogo. *Gretchen*, por otra parte, jamás encontrará la paz de la tónica, su obsesión continuará como los giros de la rueda. Con Schubert, y sus tópicos romancistas, se actualizan los poemas antiguos y se solicita de cada integrante, en el performance del *Lied*, una amplia capacidad de comprensión a nivel psico-emocional, para interpretar de forma diferente cada pequeño cambio musical como diálogos y narraciones, correspondientes a diferentes personalidades contenidas en su micro universo.

Según Hernández (2021), el predominio del *Lied* estrófico (misma melodía con diferente texto), duró del siglo XVI al XVIII, donde paulatinamente apareció el *Lied* de composición desarrollada que requirió del compositor estructuras musicales más complejas que solicitan de los intérpretes la consecución de nuevas herramientas para entenderlas y cantarlas. Ya para el siglo XIX el concepto de *Lied* se formalizó, cada parte de sus elementos constitutivos (tonalidad, ritmo, coincidencias y diferencias con el texto, etc.), concebidos como huellas significativas para la expresión de esa parte meta-musical (Carrillo, 2020). La influencia del *Lied* romántico brincó fronteras y aunque los compositores de otros países generaron *Lied* en alemán, también lo hicieron en su propia lengua, entre ellos están: Antonin Dvorak (1841-1904), Edvar Grieg (1843-1907), Franz Liszt (1811-1886) y Modest Mussorgsky (1839-1881). Especialmente en Francia fue notable la influencia del *Lied*. Se considera la *mélodie* como su equivalente y sus principales exponentes son Charles Gounod (1818-1893), Henri Duparc (1848-1993) Gabriel Fauré (1845-1924), Maurice Ravel (1875-1937) y Claude Debussy (1862-1918).

1.2 Lied romántico

Como es notorio, la palabra *Lied* es de origen germano y aunque su significado literal es canción, esta acepción no expresa la especificidad de sus raíces culturales⁷, una expresión más cercana a éstas sería: poesía para música o poema para ser cantado. Y dada la identificación relacional, poesía-música, en este género musical *Lied* o canción de arte, su historia siempre estará ligada a la historia literaria de su país de origen y de todos los países que, como México, han heredado dicha forma de expresión musical. En palabras de Renato Di Benedetto (1999, p. 47):

Lied es, desde el punto de vista del texto, poesía para música (pero sin tener la connotación de bajo rango literario que generalmente acompaña el uso de esta expresión): una composición de breves dimensiones, en una sola o en varias estrofas compuestas de un número igual de versos, que el juego de las rimas y la regularidad de los acentos, además del carácter de su significado poético, predisponen a ser puesto en música.

Y aunque algunos poemas seleccionados para los ejemplos más generales del *Lied* puedan resultar ordinarios o “simplistas” en cuanto a su contenido y características estructurales, compositores como Schubert o Wolf tomaron la simplicidad de pocas palabras para generar un *todo* sonoro contenido en una pequeña partícula poemática. Asimismo, dados los ejemplos musicales, es destacable la libertad idiomática que proporciona el género *Lied*, así como la unidad de este con la intimidad subjetiva y el carácter natural o común al pueblo que lo generó. Además, respecto a la labor conjunta por parte de los intérpretes para favorecer la experiencia contenida en cada sonido, pero respecto a la interrelación existente en el circuito: palabras-sonidos (sin importar el orden de inicio), expresaremos lo dicho por Zelter en Dieskau (1985, p. 53):

⁷ “La definición de *Lied* –desde hace mucho tiempo objeto de discusión- hace referencia al folclor y las fuentes primitivas, y sólo puede comparársele el concepto de *baile*, como arquetipo similar” (Fischer-Dieskau, 1990)

Cuando quiero poner música a una poesía, intento penetrar primero en la comprensión de las palabras, reviviendo la situación. Luego la leo en voz alta, hasta saberla de memoria, y así, recitándola una y otra vez, la melodía viene por sí misma. (Zelter, 1831)

Así mismo, Hugo Wolf o Schubert que se relacionaron directamente con los poetas, también cantaban y memorizaban los textos hasta que la música aparecía *por sí misma*, volviendo en ese círculo a los primeros datos que se tienen sobre la poesía, es decir, la música y poesía unidas desde mucho antes de su *poiesis* individual. Posteriormente la fijación y las costumbres tradicionales para tratar musicalmente un texto son sustituidas por la experimentación y expresión que la música provee mediante interrupciones y cambios agógicos y dinámicos en pro de la experiencia directa del compositor con ese particular texto.

Según *liederistas* como Fischer-Dieskau y Thomas Quasthoff⁸ (2005), el *Lied* puede considerarse como un espacio donde los ideales del Romanticismo libertario y su lenguaje del sentimiento *puro*, se hicieron notorios en la correspondencia natural entre la imaginación y los sentimientos representados en la *écfrasis*: sonido o palabra – imágenes – sentido y significado. La poesía inspira rítmicas y melodías que, aun obedeciendo a las leyes de la música, nacieron ligadas a la palabra. Cada parte conserva su naturaleza, pero equilibra y potencia las posibilidades de la otra. Se distingue con ello, de composiciones vocales donde la música únicamente ilustra al texto o a la atmósfera del momento. Tampoco son canciones para algún *objetivo*, como las canciones de trabajo o de costumbre, religiosas o de viaje, como podría ocurrir con las canciones de corte popular destinadas para amenizar algún momento festivo o ceremonial.

⁸ Thomas Quasthoff y Daniel Barenboim. Schubert-Winterreise, Deutsche Grammophon, 2005

Con lo anterior no pretendo polemizar o jerarquizar el arte vocal musical, el afán que me impulsa es otro: compartir la experiencia que detonó la toma de consciencia sobre los momentos o zonas interpretativas como una propuesta para vivir la canción de arte y de paso divulgar su complejidad y belleza.

Unido a lo anterior destaco una parte fundamental en el fenómeno musical *Lied*, la parte pianística como expresión concreta de cada aspecto de la poesía, haciendo uso de los recursos sonoros y expresivos que caracterizan dicho instrumento. No es más un acompañamiento para una línea melódica, es música de cámara donde se comparten responsabilidades y momentos de liderazgo o de apoyo hacia la narrativa del *otro*. Pianista y cantante deben conocer a fondo la obra total para lograr cumplir la demanda expresiva que se entreteje con sus dos actuaciones. Luisa Rangel (1979, p. 28) lo expresó así:

La poesía es tan importante como la música y el compositor no busca tanto el lucimiento de la voz como el mayor lucimiento del verso, su parte vocal y su parte instrumental están íntimamente unidas, de suerte que su ejecución es, en realidad, labor de dos solistas. La canción artística es un dúo, más que una obra para voz y acompañante. Comparada con la parte instrumental de la canción artística, la parte instrumental de la canción de salón es sencilla. Aquí la voz lleva siempre la melodía y la parte instrumental es un acompañamiento. Si llegara a faltar éste, la canción no perdería su carácter y sería reconocible en todas partes.

Entonces, una diferencia entre ambas composiciones con dotación musical idéntica se basa en la complejidad relacional entre dichas aportaciones sonoras, dándole un peso superior a lo interpretado a través del piano en el *Lied*, respecto al lucimiento del verso en la unidad expresiva: voz-piano. Estando ambos al servicio de un núcleo poemático y siendo parte insustituible en esa totalidad. Respecto de la voz cantante, este género que nació en los salones de las casas burguesas mantiene la intimidad sonora permitiendo la pronunciación y el fraseo como ingredientes primordiales en el ejercicio liederístico,

pasando a un segundo lugar el uso de agilidades, adornos y *cadenzas*, recursos característicos de otros géneros. De esta forma la complejidad de la música del *lied*, fue expresada por la liederista mexicana María Bonilla de la siguiente forma:

La voz humana, instrumento vivo, llave de corazones, ella corona la obra del *Lied*. Mas no viene aquí como la hemos tenido que soportar en tantas *romanzas*, tiránica y oronda, inflada de vanidad, demostrando la resistencia de unas cuerdas vocales de acero y de unos pulmones de fragua. Ah ¡no! La voz que reclama el *Lied* debe ser tan amplia y poderosa como la mejor, pero su cristal profundo que surge del alma misma vendrá impregnado de emoción y embellecido por el pensamiento. La voz dulce, persuasiva, que dice, que sugiere, acaricia, hecha de sollozos y de risa, de luz y de sombra, filtro vibrante de lágrimas que no se lloran; ella conoce todos los secretos del amor y todos los tormentos de la angustia. Cálida o glacial, alegre o trágica, la voz en el *Lied* no olvida nunca que cantando habla (Bonilla, 1930 p.30)

Dada la comunicación íntima entre aquellos que performamos sincrónicamente una propia interpretación del Lied (piano y voz), esta música es un ejemplo de unidad entre sentimiento y razón, entre las posibilidades del cuerpo-mente y aquello que va más allá de la lógica en un sistema de lenguaje verbal. La experiencia estética que resulta de una comunión entre pares que construyen individualmente un mismo universo *psico-emocional*, conformado a su vez, por otra simbiosis: la colaboración del poeta y músico.

1.3 Canción de arte mexicana, siglo XX

De manera similar a Alemania y Austria, donde bajo el impulso del movimiento Romántico, los compositores del siglo XIX alcanzaron la primera cima en el desarrollo del género *Lied* (Hernández, 2021, p. 17), las exigencias formales, retóricas y hermenéuticas de la poesía iberoamericana del siglo XX, influyeron en la conformación de la canción de arte en México y en otros países de habla hispana, ya en el siglo pasado y en el presente.

Además, como señala Caicedo (2018, p.571) la canción de arte en Latinoamérica es un género musical que ha contribuido en el desarrollo y la estética del panorama musical nacional de cada país, aunque esto contraste con la poca difusión y presencia de dicho repertorio en la academia y los escenarios de este país. Así, haremos un bosquejo del contexto en que este género floreció en México, desde su génesis hasta el momento de creación de las canciones que competen a este estudio.

En los años posteriores a la Revolución Mexicana, la búsqueda de identidad e institucionalidad contagió a la mayoría de los sectores sociales y políticos del país, entre ellos, el arte y la cultura, donde las artes plásticas y la literatura comenzarían una polémica que llegaría hasta la academia musical. Pérez-Monfort (2013, p.1658) divide en dos grandes bandos las posturas que protagonizaron tal disputa: el tradicionalismo conservador y la búsqueda de *lo mexicano* en las corrientes de avanzada. Para los años treinta las actividades culturales del país difunden lo que Kolb (2012, p. 49) denominó una paleta de ideologías disonantes y representativas del México postrevolucionario, enmarcados por el capitalismo, *ergo* la proletarización. Los artistas y poetas que generaron el corpus de interés para este estudio estuvieron representados en dicha polémica y desde sus diversos discursos se identificarían en un punto: la crítica hacia los cánones establecidos en el arte y las formas de creación y difusión de nuevas formas de representar las realidades de un Estado emergente. Guillermo Sheridan (2013, p.26), ejemplifica este escenario desde el ámbito de las letras:

Los Contemporáneos y su mentor Alfonso Reyes (...) escritores empeñados en una literatura que dialogue con la que produce el Occidente moderno; (...) escritores, periodistas y políticos para quienes el ejercicio de la literatura debía ligarse esencialmente con la realidad mexicana inmediata. (...) Algunos participantes circunstanciales que intervienen como individuos o voceros de fracciones identificables que van del más reaccionario conservadurismo político y estético al radicalismo de izquierda.

Y aunque posteriormente hablaremos de este grupo de los Contemporáneos, cabe destacar como dijera Hernández (2021, p.27), que dicho grupo no se ciñó a intereses del Estado ni a la defensa de lo nacional, sin embargo, en la búsqueda de estilo individual y en la sincera visión de la realidad del país, generaron parte importante de lo que hoy puede considerarse como tópico nacional. Ahora narraré un breve contexto en el que se desarrollaron los compositores mexicanos.

- Herencia europea

En el siglo XIX, la música vocal de cámara estuvo nutrida por la canción de *salón*, donde reducciones de temas operísticos y el predominio de canciones sencillas escritas en otros idiomas llenaban los salones de las grandes casas. Como ejemplo de canciones donde el texto comparte aspectos con el denominado “costumbrismo literario del nacionalismo romántico musical” (Güemez, 2010, p. 151-152), encontramos los textos musicalizados por Melesio Morales (1838-1908) en *Barcarola* o Romanza *El deseo* y Romanza *Lágrimas* de Ángela Peralta (1845-1883) como lo refiere Hernández en *Ecos Musicales de los Contemporáneos en el Lied mexicano entre 1931 y 1952*, (p.20). En aquel México prerrevolucionario apareció la canción de arte mexicana (contrapuesta al aria y la *romanza* italiana) bajo la influencia de la *mélodie* y el *Lied* del romanticismo, que con su característica sustancial: música unida a la poesía, fue representada en la década de los ochenta por dos jóvenes conservatorianos, Gustavo Campa (1863–1934) y Ricardo Castro (1864–1907) (ambos alumnos de Julio Ituarte en piano y de Melesio Morales en composición). Dichos compositores se propusieron renovar la composición musical en México, a causa de la atracción que sintieron hacia la cultura francesa, como emblema de modernidad y civilización. Influenciados por el poeta modernista Manuel Gutiérrez Nájera y por Alfredo Bablot, director del Conservatorio Nacional de Música, dirigieron su interés y admiración por el arte y la literatura de Francia. Compositores de esta nueva generación serán representados por Ernesto Elorduy (1854-1913), Felipe Villanueva (1862-1893), Luis

G. Jordá (1869-1951), José F. Vásquez (1869-1961), Julián Carrillo (1875-1965), José Rolón (1876-1945) y Manuel M. Ponce (1882-1948), quienes aprovecharon poemas que utilizaron sus predecesores y más tarde musicalizaron diversos textos de corrientes literarias distintas (Hernández, 2021, p.19).

- Nacionalismos

En el siglo XX, se partió de la búsqueda identitaria, tanto en lo literario (textos en español, poetas mexicanos, inclusión ocasional de lenguas indígenas) como en lo musical (desarrollo creativo de una música nacional que evocara el folklore indígena y criollo), continuando con la adopción de nuevas técnicas de composición, correspondientes a diversas tendencias del modernismo musical, a partir de Debussy o Stravinski. Ya en la época colonial algunos compositores habían intentado utilizar tópicos musicales que evocaran ocasionalmente a la música indígena (villancicos y canciones populares⁹), asimismo, en el siglo XIX, los compositores mexicanos hicieron numerosos arreglos de aires nacionales para piano e incluso operas con libreto en español sobre un argumento local, sin embargo como dijera Ponce (1919), aquellos ejemplos no encontraron un campo propicio para su desarrollo: “Esta música sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y de una sociedad que solo acogía en sus salones, la música procedente del extranjero o las composiciones mexicanas con título en francés.”¹⁰ Utilizando como núcleo los textos en español de poetas mexicanos, la canción de arte mexicana también se sirvió de autores del ámbito hispano antiguo y contemporáneo a los compositores (como Juan de Encina o García Lorca) o hispanoamericano (como Mariano Brull y Nicolás Guillen), e incluso poemas en francés o en inglés (como los de la Condesa de Noailles, Lermontov y Tagore). Su música se construye acorde con el poema y se desenvuelve libremente dentro

⁹ En la América colonial el género *villancico* fue valorado como medio evangelizador que incorporaba el lenguaje y ritmos de las formas locales, incluyendo con frecuencia palabras en idiomas indígenas y vocablos africanos. Figuran los llamados villancicos de *negro* o *negrillos* en los que se imita el sonido de los dialectos africanos con onomatopeyas. Otras formas tradicionales americanas derivadas del villancico son la jácara, el gallego y el tocotín. Enciclopedia musical <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/villancicos/>

¹⁰ Revista Musical de México, 15 de Septiembre, 1919.

del estilo individual de cada exponente, sin la preocupación de parecer “mexicana”, sirviendo a la expresión y al valor *artístico*.

Durante este periodo, en comparación con el siglo XIX (dominado por la ópera) aumentó considerablemente el número de obras en el género de la canción, que se adhieren a distintas corrientes musicales del siglo XX. Referente a influencias, son tres las predominantes en los compositores de este periodo: Francia, Alemania y Estados Unidos, dada la posibilidad de algunos compositores de viajar, estudiar y compartir su música en el extranjero. Casi todos los compositores de esta época generaron canción de arte:

José Rolón (1876-1945)

Manuel M. Ponce (1882-1948)

Juan D. Tercero (1896-1987)

Silvestre Revueltas (1899-1940)

Carlos Chávez (1899-1978)

Eduardo Hernández Moncada (1899-1995)

Salvador Contreras (1912-1982)

Luis Sandi (1905-1996)

Miguel Bernal Jiménez (1910-1956)

Blas Galindo (1910-1993).

- Momento *Internacionalista* (desde 1958, aproximadamente)

Hacia 1958 (año de la muerte de José Pablo Moncayo), la adopción de las técnicas seriales de Schoenberg y de la música electrónica por algunos compositores mexicanos marca el fin del llamado por los mismos compositores como *Nacionalismo* musical mexicano y el comienzo del *internacionalismo*, de carácter ecléctico (Pareyon 2017). Así, en los últimos sesenta años coexisten los distintos estilos contemporáneos (dodecafonismo, música concreta, música aleatoria, etc.) con los de etapas anteriores (música tonal y modal, tonalidad ampliada, impresionismo, atonalismo). La canción de arte figura dentro de los géneros de música de cámara cultivados por los compositores mexicanos (Hernández 2020). Existe una notable preferencia por la poesía en español (especialmente de autores latinoamericanos), aunque no se excluyen otras opciones (náhuatl, portugués y francés, por ejemplo). Entre los compositores que han cultivado la canción de arte contemporánea se encuentran:

Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994)

Salvador Moreno (1916-1999),

Filiberto Ramírez (1919-2001)

Domingo Lobato (1920-2012)

Armando Lavalle (1924-1994)

Felipe Ledesma (1925-2014)

Jorge Dájer (1926-2012)

Enrique Santos (1930)

Roberto Bañuelas (1931-2015)

Raúl Ladrón de Guevara (1934-1999)

Leonardo Velázquez (1935-2004)

Francisco Martínez Ganares (1935-2014)

J. de Jesús Carreño (1938)

Patricio Gómez Junco (1944)

Federico Ibarra (1946)

Luis Ariel Waller (1954)

Jorge Córdoba (1953)

Arturo Valenzuela (1962)

María Granillo (1962)

Leonardo Coral (1962)

Jorge Vidales (1969)

1.4 Canción de arte, características

Mientras en las escuelas de música la definición sonora de lo mexicano perfiló las vertientes creadoras, las generaciones que habían accedido a viajes fuera del país asimilando corrientes como el simbolismo, el neoclasicismo, el anti romanticismo o el expresionismo, instaban a sus colegas por la instauración de nuevos lenguajes que optaban por la objetividad moderna, el diatonismo, el predominio del color y el ritmo como elementos motores y conectivos; así como la utilización de la textura y la dinámica como herramientas para delinear formas y el uso de escalas modales o de origen no occidental.

Anteriormente mencionamos los nombres de los compositores del siglo pasado que generaron canción de arte en este país y aunque cada uno seleccionó poesía desde sus propios gustos, intereses y estilos como pudiera ser el modernismo o el estridentismo, tan característicos en aquel tiempo, la mayoría de dichos autores tuvieron nexos productivos con los *Contemporáneos* y por ende, la canción de arte en México siglo XX se caracterizará por:

- Explorar nuevas estructuras composicionales, en busca de sonoridades y temas endémicos, manifestando una diferencia respecto a otras producciones vocales que se constreñían a la influencia del primer romanticismo europeo.

- La parte vocal es tratada como un fragmento más de un *todo* expresivo, obediente a la palabra y su significado que conduce la frase, opuesta a la tradición vocal operística que privilegia el uso técnico efectista o cargado de momentos vocales protagónicos, llamados por Rangel (1979) como *lucimiento* de la técnica vocal.
- El piano asume un rol protagónico para este género, proporcionando material emotivo, efectos, tópicos y motivos que narran el poema, convirtiendo a la canción de arte en un dúo en vez de un solista y un acompañante.
- Se elige poesía compleja, construida sobre posturas, ideologías y momentos cruciales para los poetas y sus contextos, que además se identifican en amistad y cercanía con los compositores.
- Los creadores de canción de arte de esa generación observan y mencionan la división en cuanto a técnica, material y público escucha, entre canción comercial (simple y dirigida hacia las masas) y de arte (mayor complejidad técnica y temática) (Jiménez Mabarak, 1993).
- Por el incremento de compositores que lo desarrollaron, este género toma el lugar de *tópico identitario* dentro de esa generación.

Concluiremos en palabras de Grey (1966), para quien existen fronteras autodelimitadas respecto del género canción de arte, mismas que se forman desde la parte nuclear de la canción para ser conducidas por los agentes que integran los momentos interpretativos y resultan en el ejercicio de lo que el autor denomina *música vocal legítima*. Así, según Caicedo (2018, p. 576), el final último del compositor de canción de arte sería proporcionar una solución *artística* al desafío músico-estético impuesto por el texto. Más adelante conoceremos algunas definiciones y límites respecto de este género, que fueron descritas por sus creadores: poetas y compositores, quienes, además, sostenían amistad con los artistas y pensadores de vanguardia que en sus inicios fueron conocidos como *el Ateneo de la Juventud Mexicana*.

- La Muerte, los signos de mi pueblo

Hablar de los fallecidos y la muerte nos coloca en una posición determinada, ubicada en el tránsito del fallecido que ilumina los contextos en los que implicó su vida. Se buscará la distancia para lograr una escritura elegante y sin embargo la conmoción de la muerte próxima o reciente empapa casi siempre ese carácter de homenaje improbable, como lo señala Harguindey (1997). Según Rosaldo, es necesaria una sensibilización en la forma de acercarse al objeto estudiado, entablando un diálogo de emociones y perspectivas: “Más que hablar de la muerte en general, debe considerarse la posición del sujeto dentro del área de relaciones sociales, para así comprender nuestra experiencia emocional” (1989, p. 11). Una apuesta experiencialista que aporte un significado a la Muerte y la forma de asimilación, en su sentido natural, su figura metafórica y la constante supervivencia de los habitantes de este país, frente al duelo por las pérdidas en la segunda nación sin guerra con mayor índice de homicidios (Gómez-Gutiérrez, 2011). Intentando teorizar y sistematizar las razones y aplicaciones se ha escrito y catalogado sobre tradición, mitos, sincretismo y comportamiento.

Según Garza de Koniacki, la poesía popular mexicana encauzó el tema de la muerte por dos vías distintas para ocultar el miedo: el desprecio, que elige el corrido y conduce al heroísmo y la otra, la burla (preferida por la canción), que lleva al humorismo (1970, p. 410). Y así como hablar de la vida abre senderos hacia la inclusión de su complemento, la Muerte; en este estudio y en el performance del corpus que le sostiene, no hago apología ni análisis específico de esa paradoja vida-muerte. Antes, los agentes musicales implicados en el ejercicio de estas canciones, iremos narrando la vida de México en su pasado cercano, mientras cantamos de la muerte dentro de una actualidad contingente¹¹.

¹¹ Incertidumbre inherente a la vida limitada de la mujer y el hombre.

2. Semiosis sobre un corpus musical

2.1 Dimensión semiótica

El ejercicio específico de leer una partitura de canción de arte conlleva en sí una labor intersemiótica que requiere múltiples habilidades para interpretar Las relaciones discursivas que entrelazan diversos sistemas sígnicos que involucran números, figuras de nota y palabras.

Por ello, comenzaré hablando de algunos enfoques interdisciplinarios que constituyen dicho proceso interpretativo-performático que inicia con la lectura de la partitura. Así como el desarrollo de la lingüística estructural se benefició de los procedimientos desde los cuales el punto de vista semiológico nos redirige hacia el signo, encontramos en la semántica¹², una herramienta que conecta los campos de acción de la semiología y la lingüística. De esta forma el campo de estudio de la semiótica ha reinaugurado viejos puntos de relación entre las demás disciplinas con las que nutre su estudio, la filosofía, la lingüística y la filología, por mencionar algunas. Y aunque los límites de cada una de ellas y la frontera de lo que compete o no al estudio semiológico continúan generando una amplia deliberación, es justamente dicha diversidad argumentativa, la que proporciona utilidad al uso de sus conceptos en la búsqueda de los intérpretes. Como dijera Goutman (2003, p. 43): “La semiótica está cercana a la actitud propia del siglo XX que aspira no tanto a conocer cualquier cosa nueva, a acumular conocimientos, en cuanto al contenido, sino más bien a ampliar el conocimiento”.

Una de las razones para abordar el quehacer musical desde la semiótica será la posibilidad del sujeto de significar los discursos poético-musicales desde su factibilidad como agente de su cultura y parte estructural de la escena performática. De esta forma, así como la semántica forma parte de las disciplinas que nutren un proceso semiótico, también

¹² Entendida según Ullmann (1962), como el espacio semiótico desde donde se puede vislumbrar el impacto del lenguaje sobre el pensamiento.

incluiré enfoques de la hermenéutica que trabaja con los significados y de la lingüística que visualiza su sistema. Sin embargo, para este estudio el interés se enfocará en las relaciones sónicas, la multiplicidad de sentidos contenidas en las pausas, tonos y figuras del mensaje, desembocando dichas relaciones en la posibilidad de una interpretación *autónoma*, es decir, un texto que fue creado bajo la enunciación del mismo mensaje y que tendrá coherencia para cada agente cultural incluido en el performance.

El lente semiótico provee la posibilidad de enfocar a la canción de arte (poema/música) como un sistema dinámico de signos que puede autoproducirse y autorregularse mediante la interacción con otros sistemas dinámicos (los intérpretes) que actúan como su medio de existencia; reproduciéndose a sí misma, pero con variables provistas por el entorno (sistema dinámico global). La aproximación semiótica posibilita la conexión entre los factores de los que emergen nuestras canciones:

La interpretación se nos escapa, porque lo que tenemos es un conjunto de significantes, es decir aquello que llamamos texto. Ese texto de cada cultura adviene cuando en el sujeto aparece el texto inconsciente, es decir, adquiere sentido en ese momento. (...) El significante tiene autonomía, lo descubrimos, y así se presenta la experiencia del espectáculo, porque el significante no tiene significación alguna, tomado aisladamente. (Goutman, 2003 p. 46-47).

2.2 Signos en 3D

Como es referido por Saavedra (2014), para Jean-Jacques Nattiez (1987, p. 2), existe una estructura tripartita en la música que comienza en el proceso creativo y se mueve hasta la reconstrucción del mensaje, instante en el que volvería a activarse el principio de la Tripartición. Este principio sería una adaptación del modelo semiológico propuesto por Jean Molino (1975) donde los objetos musicales pueden ser analizados desde tres posibilidades: El nivel poético o fase creativa. El nivel estético o fase enlazada con la

percepción del material sonoro. Y el nivel neutro que, abarcando al objeto de estudio, que se distingue de los anteriores dada la posibilidad de no correspondencia entre los otros dos niveles (1987, p. 38-39). Así, según Olivier Lartillot en Saavedra (2014, p. 3), el ejercicio creativo se materializa en un objeto (partitura o archivo audiovisual) que podría definir el rumbo del nivel neutro y depende de la recepción y reactivación de la obra.

Al intentar definir la propuesta semiótica sobre un objeto de estudio, Nattiez marca una diferencia con la hermenéutica tradicional, dada la voluntad de poner sistemáticamente en relación, el significante con el significado o al signo con las cadenas de interpretantes¹³. Para este estudio aplicaré la dimensión de la semiología que define los aspectos del objeto proyectado, sabiendo que la hermenéutica forma parte del análisis semiológico. A partir de clarificar un poco más la anterior distinción e inclusión, aprovecharé lo esgrimido por Moral (2018, p. 92), quien coloca dos formas de obtención de conocimiento:

- a) Mediante causas intrínsecas de fenómenos o hechos, que se sirven de métodos experimentales bajo una metodología analítica y comparativa que, respecto de los hechos, se pregunte por estructuras fundamentales, relaciones y funciones. Vinculando así, esta perspectiva de organización y conceptualización inclusiva con la semiótica y la forma de aproximarse al hecho desde la investigación.
- b) A través de causas extrínsecas de sentidos y valores que se sirve del método deductivo, crítico y valorativo. Preguntándose los *por qué* o *para qué*, de los fundamentos y el sentido de las acciones. Una aproximación que, al reflexionar en la comprensión de un hecho y su justificación, resulta en un estudio hermenéutico.

Diría del Moral, las lecturas diversas de un mismo hecho, que dependen del enfoque que se utilice. Y sin negar la hermenéutica como mecanismo para lograr semiosis, ésta será

¹³ Según el esquema básico de Peirce, el signo consiste en un *representamen* que está en lugar de un objeto y que genera un *interpretante* que es un pensamiento. Según Antoni Gomila Benjeam, Dep. Historia y Filosofía de la Ciencia en la Universidad de La Laguna, España. <https://www.unav.es/gep/AF/Gomila.html> (17/07/2021)

incluida junto con la retórica, la semántica y otras nuevas aproximaciones de investigación, para nutrir la aplicación del modelo tripartito sobre el asunto que compete al estudio, la interpretación de canciones mexicanas de arte con tema de la Muerte, sus signos y las relaciones intersemióticas que resultan en el montaje y performance.

Según Nattiez (1997) en Aktories-Díaz (2011, p. 19) un estudio semiológico puede considerar a su objeto como una *forma simbólica* unida a la realidad material de la producción humana. Dicha *forma simbólica* que remite a una cosa diferente de lo que ella *sería o representaría*, está constituida de signos, que como decía San Agustín, son algo que está puesto en lugar de otra cosa para alguien; *aliquid stat pro aliquo*. Así, Nattiez también propone la concepción del signo según el filósofo norteamericano Charles S. Peirce (1978): “el signo remite a su objeto por el intermediario de una cadena infinita de interpretantes, donde los interpretantes no son personas, sino otros signos que se constituyen, por su parte, en portadores de *átomos* de significación desencadenados por el signo inicial en su designación del objeto” (Nattiez en Aktories-Díaz, 2011, p. 18-19). Entonces, una forma simbólica no estaría constituida por un solo nivel, sino por tres:

1. La dimensión poiética: una forma simbólica resultante de un proceso creador que es posible describir o reconstituir; la mayoría de las veces el proceso poiético va acompañado de significaciones que pertenecen al universo del emisor.
2. La dimensión estética: los *receptores*, confrontados a una forma simbólica, le asignan una red de significaciones, generalmente plurales. Los receptores no reciben la significación del mensaje (inexistente o hermético), sino la construyen en un proceso activo de percepción y autorregulación.
3. El nivel neutro: la forma simbólica se manifiesta física y materialmente bajo el aspecto de una huella accesible a la observación. Es decir que el proceso poiético no es inmediatamente legible en ella: se requiere avanzar en la forma simbólica

para poder acceder a este proceso. El análisis del nivel neutro describe la forma simbólica del objeto estudiado, independientemente de las estrategias de producción y de las estrategias de percepción que están ligadas a él.

Por ende, entre el proceso poético y el proceso estético puede existir una huella que no es en sí misma portadora de significaciones elementales, pero sin la cual las significaciones no podrían existir. Para establecer con qué signos se relacionan las redes de significaciones, será necesario identificarlos, aprender de sus interacciones y describirlos. En la propuesta Tripartita las remisiones de los objetos se reparten entre lo que es conocido como el polo de lo poético y lo estético. Así, según Nattiez (2011), en un análisis poético *inductivo*, los procedimientos recurrentes en una obra abrirán la posibilidad de advertir la conciencia del compositor respecto de ellos mismos y de manera inversa, se puede partir de documentos y estímulos exteriores a la obra, para llegar a experimentarla desde la conciencia intertextual. Desde el enfoque estético inductivo, nos colocaremos en la posición de la competencia auto cognitiva, cuestionando y observando qué es lo que se escucha, mientras escuchamos y/o cantamos, a partir de la información reunida proveniente de la autoescucha y de aportaciones de terceros.

Molino (en Aktories-Díaz, 2011, p. 113), refiere al llamado fenómeno de la música bajo su modo de existencia triple¹⁴, como objeto arbitrario aislado, objeto producido y objeto de percepción-producción. Desde esta concepción, voces e instrumentos poseyeron (y poseen), propiedades simbólicas correspondientes con fenómenos naturales o partes del cuerpo humano y las transcripciones o notación musical que en algún momento tuvieron intenciones de precisar estímulos con significados. Así, el sentido expresivo de la música y su origen en asociaciones subjetivas unido a evocaciones sonoras fue puesto de manifiesto al considerar no una música, sino un hecho musical, el cual, estando en todas partes, nunca ocupa el mismo lugar, un fenómeno que es simultáneamente legal,

¹⁴ En francés como "*Fait musical et sémiologie de la musique*", en *Musique en jeu*, no. 17, enero de 1995, pp. 35-62; en versión en inglés como "*Musical fact and semiology of Music*", en *Music analysis*, vol. 9, no. 2 (1990), pp. 105-156. Trad. Juan Carlos Zamora.

económico, religioso, y estético; es decir, un hecho musical total (Mauss 1950, p. 274). Así en Molino el análisis musical comenzará reconociendo y experimentando un hecho *total*, formado por variables estructurales, que gradualmente revelan su autonomía y pertinencia para el objetivo del estudio.

Para entender el camino que siguió el concepto tripartito, Molino (2011, p. 117-118) describe a la música concebida desde uno de sus aspectos: El objeto primigenio que no es factible de reducir a explicaciones simples. Objeto que al paso del tiempo fue analizado desde diversos ángulos, por ejemplo, al privilegiar la opinión del consumidor, que aprovecha su versión de la estética y la crítica como forma de autoexplicación de lo percibido y evocado. En dicho proceso de estudio la música también ha sido enfocada desde otras facetas como la exegética que, mediante relaciones subjetivas con otras disciplinas, intenta develar el significado de los sonidos. Así, en el estudio de los signos musicales, para Molino (p. 129) serán básicos: El aspecto operacional, o sea el uso que de ellos se hace y el rasgo posicional en el tiempo y los espacios.

Uno de los errores más comunes al hablar de semiótica, sería tomar al lenguaje como modelo de todos los fenómenos simbólicos, sin considerar casos como el de la música que no tiene posibilidades descriptivas concretas, ni forma de verbalizarla sin ambigüedades pero que además posee propiedades evocativas respecto a los cruces y disociaciones en la familia de realidades que se han denominado signos. Derivado de lo anterior, los procesos simbólicos, sugiere Molino (p. 157-158), son realidades culturales que podrían ser comparados con formas vivientes y que, en el ámbito simbólico, fungen como una desviación por la que la sociedad regresa de nuevo a sí misma. Este proyecto de análisis comparativo podría comenzar con la posibilidad de reconocer el hecho musical desde su triple dimensión y con la incorporación de otras disciplinas para dialogar sobre las relaciones intersemióticas, propiciar una forma de conciencia respecto al lugar y la acción misma de *ha-ser* música. Así, lo que inició con Nattiez como una concepción triple respecto de la existencia de la música, de su triple consideración que le proporciona su

cualidad de hecho total (procesos compositivos, texto y desarrollo interpretativo), ha sido actualizada por diversos autores que la han aprovechado como una aproximación desde la cual esgrimir aportaciones en estudios musicales. En esta investigación, el modelo tripartito permitió la reflexión sobre el ensamble de perspectivas interdisciplinarias que fueron aplicadas en el análisis-montaje y performance del corpus Canción de arte mexicana del siglo XX con tema de la Muerte. Los subsecuentes apartados de este capítulo enriquecerán la propuesta de semiosis, que en los posteriores capítulos será narrada en sus diferentes zonas o posibilidades.

2.3 Signos extrínsecos: Tópicos

Ante la advertencia de López-Cano (2018) sobre la incompreensión actual de lo que él mismo califica como *Tópicos musicales* o discursos y categorías teóricas que modelan a los fenómenos de comprensión y construcción de sentido a partir de la música, me propongo plasmar un pequeño estado de la cuestión para definir la pertinencia de su búsqueda y análisis en este estudio.

Como uno de los fundamentos de este proyecto se aprovechó la concepción del signo del antes mencionado Charles S. Peirce, donde se hace énfasis en que la significación de una *forma simbólica* cualquiera es específica y no debe ser confundida con las significaciones del lenguaje verbal. Por otra parte, está el interés y estudio de lo ocurrido cognitivamente respecto de la competencia del oyente para escuchar. Además, en la práctica y pedagogía musical, se ha priorizado la actividad de “repetir” secuencias musicales como una facultad que guarda relación con la familiaridad entre la música que se escucha y los conocimientos previos en ella, sin embargo, y sin entrar al debate de las bondades o necesidad de la repetición, ello, por sí solo, no aporta un dato tangible respecto de la acción participar en el fenómeno musical. Para Sloboda (1985), el oído, así como la vista, son mecanismos de agrupación motivados por requerimientos de acción, por ende, al analizar el paquete de sonidos que ocurren mientras existimos en tiempo real, organizamos los sonidos para

escuchar mayormente la anomalía en un sistema. Y siguiendo ese camino se posibilita el reconocimiento y distinción de los llamados *tópicos* musicales.

Para López Cano (2005, p. 6), los tópicos de Ratner¹⁵ (1980) son temas del discurso musical que aparecen a manera de catálogos de figuras características, desarrollados en razón de las relaciones de la música con prácticas sociales como trabajo, poesía, teatro, entretenimiento, danza, ceremonias, actividades militares, de caza y actividades vitales para los colectivos de un tiempo determinado. Pueden aparecer ya sea como soporte de toda una pieza entera (como los tipos o géneros de música) o bien como *figuras y progresiones* dentro de una obra en la que pueden convivir varios tópicos distintos (generando la distinción de *peculiaridades compositivas o estilísticas*). Con el tiempo, la semiótica musical ubica este término como un signo que funciona con doble referencia: remite intertextualmente a otras clases de músicas diferentes a la pieza donde aparece y luego, desde ahí, a otros de significados. Desde la perspectiva de la semiótica musical cognitivo-enactivista de López Cano (2005), el tópico musical explica el espacio semiótico inicial en el cual el escucha produce o selecciona los signos que requiere para comprender la música (topicalización según Eco 1981 en López Cano, 2004). Un tópico emerge cuando un escucha inserta el objeto sonoro en un mundo de sentido accesible a su competencia.

Según López Cano, Kofi Agawu (1991) define al tópico como cierta disposición de la melodía, armonía, ritmo, metro, etc., que se correlaciona con un significado (una unidad estilística convencional como la Fanfarria, el *Sturm und Drang*, etc., que en algunas ocasiones remite a significados extramusicales). Por su parte, Robert Hatten (en López Cano 2005), describe los tópicos musicales como “amplios estados expresivos” definidos por medio de relaciones oposicionales. En relación con ello, Hatten (1994) advierte que un tópico es un tipo de signo musical que debe cumplir con dos condiciones: 1) debe producir

¹⁵ Leonard Ratner [1980], el tópico se refiere a lugares comunes que se encuentran en las obras del periodo Clásico (1750-1800) y que remiten intertextualmente a estilos, tipos o clases de músicas reconocibles por el escucha competente.

una “correlación musical compleja” y 2) ésta se debe originar en una clase de música (fanfarria, marcha, varios tipos de danza, “estilo culto”, etc.). Asimismo, el tópico puede adquirir correlaciones expresivas, que podrían ser interpretadas en términos de expresividad. Parte de la construcción de ese discurso *expresivo*, consiste en conocer el contexto musical que rodea al músico, para responder preguntas del tipo: ¿Qué lugares comunes formaron a este compositor? ¿Cuál es su propio estilo y cómo se compara con los otros autores de su tiempo? ¿Qué categorías músico-históricas son reutilizadas por él? Es pertinente construir un universo de *clichés* desde el inicio, indagando en la literatura de su tiempo que además influyó en la producción analizada. Así, fue necesario investigar la evolución de los discursos estéticos de la época, e identificar algún hecho que haya provocado cambios claros en el universo de los tópicos generales y que se haya reflejado en la obra.

Luego, para aprovechar el descubrimiento de tópicos específicos dentro de alguna obra musical se propone la metodología de Carlos Villar-Taboada (2018), quien actualiza las implicaciones de los términos de estrategia compositiva y análisis musical al agregar las acciones conscientes e intencionales del compositor que buscan permanecer en el dominio perceptivo del oyente. Siguiendo esta línea, David Ferreiro (2017), exploró las huellas identificadoras en la obra operística de Conrado del Campo aprovechando dos de las principales teorías semiológicas al respecto: la clásica tripartición de Molino y Nattiez, actualizada por postulados de la musicología posmoderna y adaptada a cuestiones de naturaleza identitaria¹⁶; y la teoría de los tópicos musicales capaz de mostrar la obra como una entidad individual involucrada en aspectos más amplios que la definen con un carácter general.

¹⁶ Los enfoques posmodernos requieren un análisis de la música basado en el contexto en el que se interpreta, proponiendo así tres esferas de mediación, estructural/institucional, productiva y receptiva, lo que significa una actualización del modelo tripartito (Hooper, 2006).

2.4 Intersemiosis en canciones

En las siguientes partes del estudio propongo a la intertextualidad como la posibilidad de comprensión e interpretación poética. Asimismo, su relación con el análisis y montaje facilitarían la senda hacia un performance basado en lo que López Cano (2004, p. 614) aprovechó de Gino Stefani como *Tertiumquid* o tercera zona donde tiene lugar la intersemiosis de las canciones como un todo completo (unificada). Sin embargo, trazaré previamente un marco respecto de lo que se enuncia como intersemiosis y propondré un esquema representativo sobre el cual iré colocando las partes del análisis.

Comenzaré por aprovechar dos conceptos introducidos por López Cano como piezas fundamentales para iniciar un análisis de la situación del intérprete en el campo semiótico del ejercicio musical. Por una parte, el concepto de *competencia*, descrita como “Un conocimiento previo del mundo que interviene en un proceso de semiosis. Tiene que ver con saberes y estrategias que se articulan para comprender una situación mediada por un texto o cualquier emplazamiento semiótico.” (2004, p. 357).

Conocer las operaciones de la competencia nos permitiría enfocar sus interacciones, pero no las posibilidades de su aplicación porque ello sería justamente *competencia* de otro momento dependiente de elementos externos al individuo. Factores ambientales y circunstanciales, propios del performance musical que está sujeto a factores imprevisibles. Así, conocer la competencia del individuo se ligaría a los procesos compositivos, dado que la capacidad dinámica de estos últimos, dependen de las habilidades para abordar el objeto musical, es decir, la competencia y la conciencia de ella beneficiarían la labor musical, en tanto que proveen estrategias para la acción/enacción¹⁷, que más adelante definiremos.

¹⁷ Por lo pronto es necesario que el intérprete considere su análisis y acción como instantes procesales e interactivos donde intervienen objetos, sujetos y el contexto que le rodea, todo ello intervenido por las acciones corporales y mentales unidas y continuas.

Otro concepto necesario a partir de aquí será *esquema*, usado en esta investigación para referirme a un compendio de datos y sus interacciones accionados en la mente del intérprete a partir de algún elemento de la pieza, y que generan una reacción en cadena de signos e interpretantes. Los esquemas en las canciones de arte estarán compuestos de *marcos* y *guiones* que prevean y provean las interacciones poemáticas y musicales que integran cada obra. Estas partes del esquema organizan la información previa para realizar el trabajo cognitivo/semiótico, de modo que el sujeto pueda interactuar en la canción. Y aunque el concepto de esquema es amplio en acepciones, iré enmarcándolo justamente con principios y acciones recopiladas de la tesis de López Cano referente a los Tonos Humanos de Marín (2004), mismas que se verificaron en esta investigación y presento a continuación:

- Selección: de toda la información disponible en un precepto, sólo alguna parte se representará en la memoria.
- Abstracción: se esquematizan únicamente los puntos nodales de la información.
- Integración: la información se integra a representaciones relativamente holísticas.
- Complejidad: son unidades sumamente complejas que introducen una gran cantidad de información de forma explícita o implícita y operaciones ejecutoras, todo de forma simultánea.
- Aditividad: los esquemas se pueden interconectar o integrar en otro esquema formando parte de una red de subesquemas lineales o jerarquizados.
- Formación: los esquemas se conforman por medio de la experiencia en situaciones similares recurrentes.
- Interpretación: se fundamenta en los procesos de inferencia que permiten la suplantación, producción e interconexión de informaciones ausentes, o que se presentan de manera parcial en la percepción
- Actualización: los contenidos esquemáticos no están especificados. La actualización esquemática ocurre por medio de 1) la presión del contexto y 2) la ejecución de inferencias.

- Modelos de interpretación: son producidos por hábitos de lectura aplicados recurrentemente a situaciones similares. Detrás de cada esquema hay uno o más modelos interpretativos. (López Cano, 2004, pp. 440-443)

A partir de lo anterior se hace más claro que será a través de los marcos y guiones (contenidos y a la vez procedentes de la intercontextualización o experiencialización, más adelante expuesta), que podremos representar elementos fundamentales (tópicos) constantes que condujeron el hilo creativo en la selección de canciones de la Muerte, material de esta investigación. Además, al no estar suscritos únicamente al producto creativo, en este caso o las partituras, los *esquemas* nos permitirán acceder a las canciones desde la dimensión estética-activa o momento de montaje vocal/pianístico. En dichos esquemas podemos introducir elementos músico-formales que se vinculen con elementos socioculturales, información propia de cada dupla creadora e información corporal/emotiva propia del intérprete. Y, por último, dada su cualidad intersemiótica, posibilitarán la aproximación desde fenómenos no sincrónicos (texto o música) y la forma de relacionarse en el instante de performar la canción. En el capítulo cuarto estos esquemas aparecerán como figuras bidimensionales que ejemplificarán el análisis intersemiótico de cada canción. Al final en el capítulo quinto, incluiré en los anexos las ligas de YouTube para acceder a la actualización propuesta en este estudio, donde la tridimensionalidad es activada por el factor dinámico o potencia vital de cada sistema poético/musical y su entorno igualmente vivo: La voz e interpretación existente al momento de performarlas.

Si bien es posible que algunas partes musicales cuenten como un paralelismo o una “traducción” sonora respecto de la letra, ello será simplemente parte de la relación dialogal entre signos musicales y signos poéticos, algunas veces como figuras por *hipotiposis* (figura retórica que en música alude a la interpretación sonora de algún aspecto narrativo) o las denominadas *word painting* (células musicales que sirven de representación directa de la letra). Sin embargo, el concepto de intersemiosis esgrime un

tipo de relación más compleja, fundamentado en un principio de colaboración donde cada elemento de la canción contribuye a la constitución del momento/espacio sonoro. De esta forma se desarrolla un diálogo profundo con cada canción de la Muerte, analizándolas desde diversos frentes y con diferentes técnicas, hacia un estudio/interpretación de cada elemento sígnico que las conforma.

Un signo o *representamen* es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás un signo más desarrollado. A ese signo que crea lo denomino interpretante del primer signo. El signo está por algo, su objeto (CP 2.228, énfasis de Peirce, 1897).

Así, el análisis intersemiótico vendría a ser el estudio *universal* respecto del fenómeno contingente¹⁸ de interpretar una canción de arte, y dado que “También nuestros pensamientos son signos y por eso la *lógica* en sentido amplio no es «sino otro nombre para la semiótica, la *quasi*-necesaria o formal doctrina de los signos» (Peirce,1897), entonces, si el pianista y el cantante logran analizar y experimentar la canción desde sus relaciones sígnicas, poéticas y musicales, además de aquellas que resultan de la colisión de ambas, el resultado será la comunión del repertorio con *ellos*, los intérpretes *contingentes* y de *ellos* con el último intérprete, quizá el más importante por necesidad: el público.

2.5 Intersemiosis mente y cuerpo

Partiendo de que la Tripartición podría facilitar un análisis intersemiótico pertinente para el repertorio Canción de arte, sin embargo, en un estudio práctico como lo es el presente quedaba abierta la necesidad de reflexionar y enfocar el proceso montaje-performance. Por ende, fue menester encontrar una forma para examinar las interacciones y la organización entre sistemas dinámicos (vivos) y sus relaciones-interpretaciones dentro del

¹⁸ Tomas de Aquino oponía estos conceptos (contingencia – necesidad), en tanto que el ser contingente es aquel que no es por sí, si no por *otro*.

entorno que, dado su dinamismo, resulta también en un sistema vivo. Una aproximación que proporcionara una visión de la construcción interpretativa que, dirigida hacia el performance, se materializa mediante un sistema dinámico (el cuerpo), funcionando y construyendo otro sistema dinámico como lo es el medio (el espacio escénico) y fuera simultáneamente activa y consciente de dicho momento de acción. Un intérprete en consciencia de interpretar.

Así, la corriente del *enactivismo* que surgiera de las ciencias cognitivas desarrolladas en los años setenta, pero consolidada en los noventa por la publicación de *The Embodied Mind* de Varela, Thompson y Rosch, resultó como un enfoque contemporáneo que semejante a la semiosis, intenta conocer desde una aproximación global, las relaciones entre sistemas vivos. Sistemas dinámicos propensos al cambio, que lograron la facultad de autoconstituirse mediante elementos esenciales, cuya consecución depende de relaciones e interpretaciones interactivas con su medio o espacio productor que se va transformando por el mismo producto que proveyó, en este caso el sujeto. En la siguiente parte de este capítulo y en el capítulo cuatro, pretendo aprovechar esta consideración para dialogar sobre las canciones, en su consideración como sistemas dinámicos, modificables por su entorno (la voz) pero factibles de autoproducirse y autorregularse en tanto se interrelacionan con sus performadores: músicos y escuchas. Que los extremos, arte y ciencia se toquen y combinen. Su propósito de conocer el mundo es el mismo.

Así, dentro de la tridimensionalidad como propuesta para la interpretación de estas canciones, será el capítulo tercero un momento para profundizar en la dimensión poética y su actualización *experiencial* como forma de conocer la materia prima específica de la que se conforman cada una de las canciones. Mientras que en el capítulo cuarto la consciencia estética corporeizada será narrada mediante el análisis integral de las canciones. Por lo pronto se esgrimirán conceptos y elaboraciones necesarios para abordar la aproximación enactiva como forma de cuestionar el proceso de estudio-montaje. Comenzando con Vélez (2018 y 2020), para quien el enfoque enactivo nace como una

alternativa a los enfoques de la cognición que conciben los procedimientos cognitivos como el resultado de procesos de computación secuencial y representaciones simbólicas. La analogía mente-computadora que posibilitara el inicio de las ciencias cognitivas en plena revolución epistemológica a mediados del siglo XX, fue impulsada por el avance de la computación que incluía a la cibernética y a la lingüística como formas de replicar procesos cognitivos antropológicos. Es decir, la emulación de la mente humana como representadora de externidades, traductora y jerarquizadora de información.

En contra de las visiones computacionales que suponen a la cognición como procesamiento de información para la resolución de problemas preestablecidos en un mundo prediseñado donde el individuo se mueve, el enfoque enactivo plantea los procesos cognitivos como adaptación producida por la organización de un sistema vivo en un mundo co-creado por la propia naturaleza dinámica de dicho sistema en ese mundo. Esa organización dinámica resultaría de un acoplamiento continuo que conllevaría diversas respuestas adaptativas, generadas por interacciones entre los subsistemas corporales que constituyen a cada sistema viviente, cerebro y sistema nervioso, que modulan o construyen la actividad cerebral en el caso del ser humano. De esta forma, en el enfoque enactivo, los procesos para conocer el mundo se descentralizan y se propone que los organismos crean su propia experiencia a través de sus acciones, convirtiéndoles en *intérpretes* (estésis activa) del entorno. Así, lo experimentado estaría determinado por su propia forma de actuar y su estructura corporal que genera tales acciones, en vez de ser receptores pasivos (estésis pasiva) del entorno.

Por lo tanto, cognición sería una actividad distribuida de construcción de significado realizada por un sistema viviente como un todo integral, un cuerpo que posee vida, es decir, tiene la posibilidad de autorregular sus interacciones con el entorno y su capacidad para autoproducirse o mantenerse vivos. Por ende, un ser vivo es un sistema autónomo, según Maturana (1964 en Vélez, 2020) siempre y cuando sus partes se produzcan a sí mismas, se autoorganicen y se adapten en un medio del que forman parte y dependen.

Dado que un sistema es, a grandes rasgos, una organización de partes en función de algo y que la autonomía es un rasgo fundamental para entender la aproximación enactiva, no se discutirá en este momento la posibilidad del agente interpretativo como sistema vivo o autónomo. Por el contrario, el enfoque de autonomía sobre un sistema funcional y dinámico será puesto sobre la canción. Entiendo que esto representaría una *prosopopeya* arriesgada siendo que una canción (poema-cantado) es tradicionalmente considerada como una creación *artística*, es decir, una expresión humana. Aun así, en los siguientes capítulos me propongo dar a conocer las moléculas¹⁹ con las que fueron creadas las canciones (zona o dimensión poiética), y dado que cada una de dichas partes son mutables y dinámicas, dependiendo el medio que las contenga, (el intérprete-interpretando como sistema global y estructura que produce y se modifica por su producto: la canción), propongo al enfoque enactivo en una segunda zona o dimensión de semiosis (estésica). Una forma de abordar a la canción de arte, pensándola en su factibilidad de sistema completo, desde una mirada global; mientras en simultaneidad, el intérprete también analiza su propio quehacer interpretativo y se asume como segundidad²⁰ que se autoescucha. El intérprete escuchando, también fungiría como el medio o entorno de sí mismo cuando se encuentra en labor de montaje.

- Tripartición resumen

Aunque en cada capítulo subsecuente se especifique la aplicación de la propuesta semiológica Tripartita y sus actualizaciones para el repertorio que compete a este estudio, queda al final de este capítulo segundo la posibilidad de adelantar dichas especificaciones de forma sintética. Dado que según Molino – Nattiez, una forma simbólica puede ser explorada mediante su triple dimensionalidad, entonces:

¹⁹ Pequeña masa, pequeña parte.

²⁰ Guiño a las categorías sígnicas de Peirce: segundidad como el modo de significación de lo que es tal como es, con respecto a algo más, pero sin referencia a un tercer elemento.

- 1) En la dimensión poiética o zona de semiosis autónoma, el intérprete puede hacerse de fragmentos correspondientes al universo creador. Transitar un espacio contextual que sirva como marco y primer guion en la labor semiótica. Esta reconstrucción del proceso poiético en el caso de los compositores respectivos del estudio, debió realizarse a través de los textos que ellos mismos generaron, así como entrevistas o incluso testimonios audiovisuales. En algunas ocasiones, la especificidad del discurso es obvia respecto de las obras, pero otras veces, al no existir ningún comentario o grabación respectiva, entra en juego la capacidad lógica de abordar el sistema de la canción en función de acontecimientos trascendentales para el entorno de los compositores o la posibilidad de comparar obras dada su coetaneidad. Con toda esa información se podría comenzar a ensamblar el esquema particular de cada sistema musical-poético. En los esquemas gráficos del capítulo cuarto, los circuitos respectivos a la música y al poema, aluden a los recursos estilísticos aprovechados por los creadores en esa obra como fruto de entorno que les contuvo y performó.

- 2) La dimensión estética o segunda zona de semiosis *contrapuntística*, con su doble consideración: por una parte, enfocada sobre la propia labor de montaje y corporeización de la música en el intérprete (sistema vivo). Así como la aproximación enactiva sobre el sistema potencialmente vivo, de la canción de arte. Una forma de autoconsciencia o momento de escucha atenta, reflexión sincrónica y diacrónica. Para ese punto la labor semiótica requeriría de una habilidad contrapuntística, donde puedan ser yuxtapuestas los dos universos creadores, representados a través de sus tópicos *estilísticos*. La red de significaciones constantemente se nutriría de la primera dimensión poiética, y todo ello se vertería sobre la propuesta de montaje, su corporeización activa y la consciencia de la interacción con el otro sistema vivo, la canción. Además de la integración de los ensayos de cámara con los otros intérpretes. Asimismo, en los esquemas gráficos bidimensionales, este segundo momento que parte del contrapunto

intersemiótico, también permitiría la representación de células topicalizantes que se relacionan con el tópico nuclear de la canción.

- 3) En el llamado tercer momento o zona de la *Tertiumquid*, las previas disquisiciones y teorías esbozadas en los anteriores capítulos, deberían servir como la base sobre la que el performance pueda ser realizado. Ahí, confluirían cada uno de los momentos de semiosis, es decir, que en caso de haberse identificado algunos factores topicalizantes, así como marcos, guiones y atractores, etcétera, cada uno de ellos se interrelacionaría para formar nuevos enlaces semióticos que se proyectarán en la interpretación. Asimismo, las consideraciones particulares de esa elocución serán narrados como parte del *archivo*, que será vital en los momentos en los que se genera este trabajo, instantes de contingencia sanitaria que obligaron al mundo artístico a repensarse a través del performance-grabación para compartición en redes. Donde además puede verificarse un nuevo dato que compete al universo estésico, el performance del escucha frente a algún dispositivo electrónico, participando de la grabación de forma diacrónica. Se prevé que la libertad de los sistemas vivos implicados en esa tercera zona de intersemiosis puedan generar nuevas discusiones sobre la interpretación, la mente-cuerpo del intérprete, la canción y la Muerte. A esta tercera zona competen los esquemas dinámicos tridimensionales que podrán observarse mediante una liga de internet.

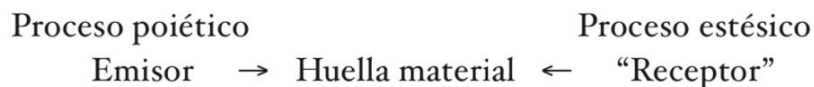
Así la tridimensionalidad propuesta desde los años setenta por Nattiez, ha sido enriquecida respectivamente por el objeto de estudio, es decir, que para un hecho artístico como lo es la música, diferenciada de otras formas como la pintura o la escultura donde el universo creador pasa hacia el universo interpretativo mediante la obra concreta, este segundo agente traductor o recreador de la obra, el intérprete musical, viene a ser factible en tres espacios de semiosis. Pero además el estudio de su aproximación práctica sobre un repertorio y tiempo específicos nos puede brindar la

posibilidad de visibilizar precisamente ese factor de cambio y actualización. La mutación de la obra musical y de los sistemas vivos que le facilitamos el don de existir aquí y ahora.

3. Primera Zona de Semiosis: *Poiesis*

3.1 Poiética autónoma

Como se dijo en capítulos anteriores y a partir de la propuesta Tripartita (Nattiez. 2011), al asumir la posición desde la cual una constelación de significados potenciales sería una asignación constructiva por parte de una serie de agentes que activan su competencia intersemiótica sobre un corpus (ya como emisores, receptores o ambos), resulta, sin embargo, que los movimientos de dichas redes de interpretantes no serán nunca los mismos. Dada esta multiplicidad de posibilidades resultó práctico experimentar un modelo de análisis desde el cual pudiese visualizarse al objeto (huella material), de estudio desde diversos procesos dentro de una misma experiencia musical como lo es la canción de arte.



Nótese la dirección de las flechas, diferente al modelo tradicional de "comunicación"

En esta investigación se enriquece la afirmación de Nattiez (p. 25) respecto del proceso analítico-poiético como aproximación desde la cual se puede describir y con ello reconstruir el universo posible de significaciones que pertenecen a la dimensión del emisor o universo creativo del cual surgirían las primeras redes de significación sobre el objeto. Así mientras se recrea la obra, ocurre un primer momento de sincronía dónde procedimientos recurrentes o huellas compositivas, podrían clarificarse ante el intérprete. Sin embargo para que esta situación analítica, que Nattiez denominara análisis *poiético inductivo*, pueda cobrar pertinencia en la realidad de la recreación, el intérprete deberá nutrir su proceso de representación, es decir, la forma desde la cual mediante textos y

contextos propios de los creadores (en el caso de las canciones, poeta y compositor), el sujeto construya la interpretación de las estructuras de la obra desde la perspectiva universal que impulsó su existencia, proceso al que Nattiez llamó *poiética externa*.

En esta investigación interpretativa, la experiencia resultante del momento analítico-poiético mostró una extensión en la consideración de la competencia recreativa del corpus, la consciencia poiética resultante del análisis contextual *experiencial*. La metodología experiencial fue descrita en los años treinta del siglo XX, por el filósofo y psicólogo estadounidense John Dewey, quien describe el modelo de la siguiente forma:

- Propone estrategias que se adaptan a las necesidades circunstanciales de la sociedad.
- Modifica el paradigma de estudio donde el sujeto se ubica en una posición pasiva de recepción.
- Promueve la interacción del individuo con el objeto de estudio y con sus pares, incorporando aspectos cognitivos y afectivos del aprendizaje activo.

(Fuentes, 2019 p. 834)

Como menciona Fuentes, Dewey dictó las bases para la descripción del papel que desempeña la experiencia en los procesos de cognición y aprendizaje. Y dada la factibilidad de adaptación que presentó su propuesta, la labor de dichos procesos se puede plantear en cuatro ejes respectivos al modelo experiencial:

1. Experiencia concreta: percepción y captación sensorial de aspectos tangibles de la nueva experiencia.
2. Observación reflexiva: conexión de actividades y sus consecuentes mediante un proceso de reflexión y discusión respecto del objeto.
3. Conceptualización abstracta: generación de nuevas teorías y conexiones intersemióticas.

4. Experimentación activa: práctica o ejercicio de la nueva información con la finalidad de generar un nuevo proceso experiencial.

Así, el esquema experiencial proporcionó una renovación en los modelos de estudio a lo largo del siglo pasado, según Ruiz (2013, p. 106), para John Dewey la validez de una teoría se determinaría por el examen práctico de las consecuencias de su empleo, como alternativa a las concepciones racionalistas y desde una postura de comunidad integral de investigación. Dentro de la metodología experiencial, las ideas y sus interacciones adquieren validez en tanto sean herramientas para reconstruir y resolver problemas *reales*. Frente a la postura pasivo-contemplativa de la adquisición de conocimiento en la forma tradicional, la metodología experiencial integró acciones y afecciones como generadores de datos que sustentan el descubrimiento ilimitado de la conciencia, pero también tomó en cuenta a la ignorancia, como parte de aspectos irracionales e incomprensivos del *objeto* que son complementos en dentro de su universo de estudio.

Por lo anterior, se aprovechó la examinación práctica de cada parte que pude encontrar, perteneciente al universo histórico-social que habitaron los poetas y compositores incluidos en este estudio. De esta forma, experimentar la reconstrucción de afectos y acciones que quedaron pasmadas en cartas, entrevistas, imágenes y hasta grabaciones, fue una parte fundamental en la construcción posterior del montaje de las obras, incluyendo también aquellas partes pertenecientes a la “ignorancia”, mismas que dieron espacio a reflexiones técnicas y al aprovechamiento de mi propio universo contextual. Más adelante en se encontrará una síntesis de dichos universos y la forma en que fueron transitados por mi interpretación.

Por otra parte, en el ejercicio de la aproximación enactiva para el tránsito del nivel estésico, el medio ambiente implicaría el complemento de las competencias y esquemas del individuo, desde las cuales proyecta significados e interpretaciones sobre los signos y sus múltiples interacciones. Así, la aproximación enactivista representa un concepto complementario en la búsqueda de una experiencia global del sujeto. Dicho de otro

modo, entre la realidad (el presente inmediato) y la experiencia de lo *real*, cargada de esfuerzo por modificar dicho presente. Esta experiencia de lo real aparece dotada de una dimensión proyectiva, nutrida de reflexiones y conciencia, basada en lo que Ruiz (2013, p. 107) denomina conexiones, interacciones y *continuidades*. Ello no resulta en conflicto experiencia vs. pensamiento, por el contrario, esa dicotomía forma un ciclo transformador donde la lógica opera y conforma un estado de abstracción. En el caso de este estudio: el estado desde el cual cantante y pianista en una canción de arte pueden experimentar la búsqueda de su interpretación.

Entonces, la relevancia del análisis experiencial del contexto e intertexto histórico de los creadores de las canciones de arte, desarrollaría competencias o facultades que tienen lugar en el núcleo de la experiencia, no como un fin en sí mismo sino como parte del valor que adquieren ideas simples y sensaciones en la construcción de la acción individual (del performance sonoro en este caso). Con esto último dirían Abbagnano y Visalberghhi (1957, 1992, p. 441), que en cualquier actividad que requiera un esfuerzo, el interés es factor de transformación, mutando de trabajo forzado a práctica activa, dinámica y creativa. Por ende, para el intérprete de canción de arte, la carencia de direccionalidad externa y de factores escénicos complementarios, podrían ser solventadas mediante el tránsito por el espacio poiético (Nattiez) desde una aproximación experiencial para abrir una potencia creativa de posibilidades infinitas dentro del universo cuyo núcleo es la propia canción de arte. Así, una forma de comenzar el esfuerzo y la búsqueda interpretativa podría ser la contextualización integral, viva, consciente y atenta al interés actual de dicho intérprete, dicho de otro modo, la constitución de una búsqueda o estudio *experiencial*. En los siguientes apartados del capítulo, he ensamblado partes de los contextos creativos que poetas, compositores y los cronistas de su tiempo, dejaron como huellas o signos para ser interpretados por aquellos que así lo deseemos.

3.2 De poetas y sobre poetas

Así como la poesía romántica fue decisiva para el desarrollo del *Lied* en Alemania y la *mélodie* en Francia, en la primera mitad del siglo XX la canción mexicana de concierto recibió un notable impulso por parte del movimiento literario de *los Contemporáneos* quienes formaron parte del grupo de vanguardistas que figuraron entre los más importantes intelectuales y creadores del siglo XX. Dicho grupo de los Contemporáneos — llamado así por la revista más reconocida que ellos editaron (1928-1931) — incluye fundamentalmente a nueve escritores, todos ellos nacidos entre 1899 y 1905:

Carlos Pellicer (1897-1977)

Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949)

Enrique González Rojo (1899-1939)

José Gorostiza (1901-1973)

Jaime Torres Bodet (1902-1974)

Xavier Villaurrutia (1903-1950)

Jorge Cuesta (1903-1942)

Salvador Novo (1904-1974)

Gilberto Owen (1905-1952).

Todos ellos nacidos entre 1897 y 1905. Y aunque según Monsiváis (1976, p. 998), no se puede hablar de ellos como un grupo, fueron sus afinidades literarias, revistas hechas en común y aversiones artísticas las que terminaron por incorporarles generacionalmente en un periodo de trabajo aproximado entre 1920 a 1932²¹. Las revistas publicadas fueron tres: Torres Bodet y Ortiz de Montellano dirigieron *La Falange* (1922-1923), apegada a la línea poética de González Martínez. Novo y Villaurrutia, *Ulises* (1927-1928), proclive al vanguardismo, posteriormente y unidos hicieron *Contemporáneos* (1928-1931). Ésta última acabó por constituirse en una de las más notables revistas literarias de México,

²¹ La revista del mismo nombre tuvo una duración de 1928 a 1931.

dado que en ella no solamente se recopilaron estudios y textos de literatura mexicana, sino que también piezas teatrales y se divulgaron las obras de un grupo de nuevos pintores como Roberto Montenegro, Rufino Tamayo, Julio Castellanos y Miguel Covarrubias, entre otros. Este “grupo” tuvo su mayor actividad pública en el periodo 1927-1940; sus libros culminantes de poesía (donde el tópico de la Muerte es un fuerte atractor), aparecieron entre 1936 y 1942 (Hernández, 2020 p. 30). Bajo la influencia de Alfonso Reyes se interesaron por la literatura de su tiempo (francesa, italiana, inglesa, estadounidense, española e hispanoamericana). Según Martínez (2000, p. 61) compartieron tanto la sobriedad, la entrega apasionada a su vocación literaria el rigor y la búsqueda de la perfección formal como la vocación universal por el conocimiento. Por otra parte, Hernández (2020, p. 27), afirma que Villaurrutia se refirió de ellos como el grupo sin grupo o archipiélago de soledades, Torres Bodet como grupo soledades y Cuesta como grupo de forajidos que tenían en común un raquíico medio intelectual en que habían crecido al cual se enfrentaron por medio de la lectura de revistas europeas, el estudio autodidacta y, sobre todo, con el ejercicio de la crítica.

Esta condición no solamente fue un elemento aglutinante del grupo, sino que decidió su carácter y así la mayoría se instauraron en dicha estancia: la crítica literaria y poética (Cuesta 1964, p. 91-92). Sus virtudes según el autor serían la desconfianza e incredulidad de aquellos que nacieron en la crisis que les obligó a cuestionarse su presente. Al respecto José Gorostiza (en Capistrán, 1967, p. X) se expresó de la siguiente manera: “Habría que encontrar en sus miembros la caracterización del rigor crítico con que se consagró a la poesía, no tomándola como una simple embriaguez verbal sino como un ejercicio que implica rigurosas disciplinas individuales”. Poesía politonal y suma de individualidades de la que Carlos Monsiváis (1967, p. V) mencionó: “En un sentido estrictamente intelectual todo lo que se está haciendo ahora en México le debe algo a ellos, a su ejemplo, su rigor, su afán de perfección”. Este afán de excelencia fue descrito por Paz (1997)²² como el rigor

²² En 1997 en entrevista con Octavio Paz, Carlos Monsiváis

y la valentía respecto a sus creaciones poéticas, en sus ensayos sobre literatura moderna y en sus demás actividades críticas, educativas e institucionales.

Concepción Reverte (1986, p. 270) menciona el uso de la libre asociación, el automatismo, las metáforas ilógicas, la exaltación del sexo y el sueño como características influenciadas por el surrealismo; que además se mezclaron con propiedades de la cultura tradicional-popular, ejemplificadas en el indigenismo, el paisajismo, el mar, nostalgia del campo, la urbe gris y el tema de la Muerte, como una protesta hacia la mecanización del mundo moderno. Pese a las acusaciones respecto a su falta de nacionalismo, deshumanización, hermetismo y traición a la Revolución²³, fueron la soledad y la antes mencionada Muerte, las obsesiones que según Octavio Paz indican claramente su mexicanidad y dos de las razones que les proveen de una modesta contemporaneidad eterna.

3.3 De músicos y sobre músicos

Si bien en el marco teórico se intentó definir la canción de arte mexicana (antes llamada por los propios compositores como *Lied* mexicano), en este apartado leeremos algunas opiniones y características expresadas por los propios compositores e intérpretes de estas canciones. Por ejemplo, Hernández (2021, p. 24) quien, como intérprete de canción de arte mexicana, hace notar a la voz como ejercicio declamatorio del texto y parte del tejido musical, que además frecuentemente se encuentra en una tesitura cómoda que posibilite trazos melódicos poco predecibles y expresión sonora de las palabras. Por ende, el trabajo vocal en dicho género será de búsqueda de la amplia gama de posibilidades dentro de un micro universo complejo, que además deberá ser expuesto con sencillez.

Si bien el límite entre canción popular, de salón y canción de arte siempre es nebuloso, al respecto Fischer-Dieskau afirmó que el *Lied* no implica una necesidad referencial hacia un objeto determinado, exigiendo en cambio, por parte del intérprete y del escucha, lo que él

²³ Esta polémica se haya bien documentada en el libro ya citado de Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*.

llamó, un nivel más alto de *compromiso*, es decir, la necesidad emergente de transmitir experiencias. Otras manifestaciones respecto a dicha acepción son expresadas por Marialuisa Rolón (Rolón, 1969, p. 17) respecto al trabajo de José Rolón diciendo: “Ahí, sentado bajo la sombra de un enorme roble, comenzó a escribir algunos *Lieder* y el *Arreglo del vals Sobre las olas*”. Así mismo, en palabras de Salvador Moreno, “¿Mis canciones se parecen a las del maestro Rolón? Sí, seguro que sí, porque lo que hacíamos era verdaderamente libre... no siempre era nacionalista. Entonces algunos de los *Lieder* que él hacía eran *Lieder*, no canción mexicana como hacía el maestro Ponce” (Moreno citado por Miranda, 1996, p. 14); mostrando de esta forma, una necesidad para diferenciar la obra vocal cercana a las concepciones del *Lied*, en contraposición a otros géneros. Así mismo, Carlos Jiménez Mabarak en Hernández (2020), contribuye con su opinión para distinguir los subgéneros vocales:

A propósito, creo oportuno aclarar, sin entrar en disquisiciones lingüísticas o filológicas, que me sirvo de los términos “canción” y “Lied” por simple comodidad y para adoptar el significado que se acostumbra a darles, a una y a otro, en el lenguaje musical en uso. Dichos términos señalan la diferencia entre una obra vocal simple, de origen popular y otra de estructura más compleja y de mayor ambición artística (Jiménez, 1993, p. 93).

De igual forma, Galindo hablando de la música de Rolón utilizó el término *Lieder*, mientras que para las obras vocales de Ignacio Esperón (Tata Nacho), se refirió como “canción sentimental mexicana, (...) proyectada hacia las masas” que además se distingue en sus palabras por “melodías de intervalos fáciles de entonar y en tesituras centrales destinadas a cantarse por el pueblo”, (Galindo en Ruiz, 1994, pp. 62, 65).

Esta realidad musical lejana de la polémica musicológica actual, fue compartida por algunos poetas cocreadores de canción de arte en México de aquella época, como el melómano Salvador Novo de quien Emilio Carballido comentó “un día descubrí que sabía

armonía, composición y contrapunto (...) el maestro se entretenía no pocas veces leyendo y estudiando textos musicales” (Helguera, 1994, p. 36); y que queda de manifiesto en sus opiniones sobre la ópera como un género anacrónico con interpretaciones vocales tirantes a lo dramático, en oposición a la admiración que sentía por la labor de Carlos Chávez, como crítico musical y periodista cultural que combatió la sordera centenaria en los oídos del público mexicano. Así mismo, Gorostiza, se sumó a esta opinión al manifestar su aversión por el público admirador de la grandilocuencia vacía y su entusiasmo por los cantantes que logran desnudar su canto de su “espesa ornamentación operística” para hacer de él, un arte delicado e íntimo (Gorostiza, 1984, p. 42-49). Además de que Villaurrutia (1966, p. 956) afirmó: “No es bastante ser dueño de un bello timbre de voz “, y dejó clara la necesidad de: “una dicción clara, de un natural sentido para matizar y dar valor a las pausas “. Para concluir este capítulo, encontramos las llamadas figuras poéticas y musicales que aluden a los procedimientos característicos destacables para este estudio, su contribución ofrece la posibilidad de acceder a los tópicos estilísticos marcadores de las particularidades creativas de cada dupla: poeta y compositor.

3.4 Figuras poéticas en:

a. **Xavier Villaurrutia**

La delicadeza y sensibilidad que para Segovia (1988, p. 12), fuera una constante capacidad de percibir matices en experiencias casi inaprehensibles, y la oposición generadora de tensión dramática (Paz, 1978), fueron parte de la resolución evolutiva en una poesía cargada de símbolos, antítesis y paradojas. Los límites de su ciudad le bastaron para alejarse del exterior y mientras que el tiempo le desgastaba, se adentraron en la subjetividad hasta acabar por no encontrarse (Xirau, 1989, p. 332). Dicho alejamiento se transformó en una constante renuncia al mundo y a lo antes dicho, por eso renombró lo nombrado, a través de la experiencia. Aquello que pierde su realidad substancial en el sentido común, al renombrarse se transforman en formas de conciencia; Xirau nombró a

este proceso en Villaurrutia como *desrealización*. Ejemplo de esa desrealización puede leerse en cada negación:

Yo también hablo de la rosa.
Pero mi rosa no es la rosa fría
ni la de piel de niño,
ni la rosa que gira
tan lentamente que su movimiento
es una misteriosa forma de la quietud.

Así, un mundo paralelo sería inventado para negarse mediante la invocación de la inexistencia que concluye en la concreción de elementos aún no creados, abstraídos objetos de conciencia, sin espacio en la realidad ni vigencia en el sueño. En algo que se forma de lo que ello no es, resucitó un cliché y al apropiarse de él lo renovó, convocando inexistencias desde la soledad, y como el mismo dijera, a veces asomado a su abismo interior con ojos cerrados para mitigar el miedo al vértigo. Su desarraigo fue de sí mismo, no le atrajo la soledad de quietud y contemplación, el poeta cae vertiginosamente en la experiencia de la soledad-vacío. La soledad de Muerte. Para expresar el momento del tránsito entre los opuestos más lejanos muerte-vida, la irregularidad y el capricho fueron las formas de los versos donde Villaurrutia apareció como protagonista de su tema recurrente. En esos poemas el poeta desarrolló las penumbras de la noche en los espacios donde ha experimentado el silencio mortal, en las calles a las tres de la madrugada, en la ciudad que siempre está viva.

Sonámbulo, dormido y despierto a la vez,
en silencio recorro la ciudad sumergida.
¡Y dudo! Y no me atrevo a preguntarme si es
el despertar de un sueño o es un sueño mi vida.

No existe en Estancias Nocturnas el miedo de la muerte, el miedo es duda existencial por la vida, por su parecido con el sueño en donde nada existirá al momento de que despierte el que sueña.

Miedo de ser nada más que un jirón del sueño
de alguien - ¿de dios? - que sueña en este mundo amargo.
Miedo de que despierte ese alguien - ¿Dios? - el dueño
de un sueño cada vez más profundo y más largo.

Los personajes en sus estancias viven en la intermitencia del insomnio que, por no estar en vigilia o sueño, representa al miedo. Ese espacio intermedio no está aquí ni ahora, no tiene substancia; existe en el reino fantasmal de las antinomias y paradojas; ciudad poblada de sombras y fantasmas donde las realidades suelen desvanecerse vaporosamente como todo lo demás, en la niebla de la Muerte. La ciudad, la muerte, la negritud y la esclavitud serán el nexo con la poesía de su amigo, el poeta Langston Hughes (1902-1967) uno de los poetas que influenciados por el blues participaron en el *Harlem renaissance* (Fondebrier, 2018), todo ello vertido en un poema que sobresale y perturba la unificación de los demás nocturnos contenidos en *Nostalgia de la muerte*:

En North Carolina el aire nocturno
es de piel humana...
...nadie me entendería
si dijera que hay
sombras blancas
en pleno día.
Nocturnos hoteles:
llegan parejas invisibles...
...una mano sin cuerpo
escribe y borra

negros nombres de la pizarra.

En este canto popular esclavo del ritmo, se intuye la influencia de Hughes quien aparece en la dedicatoria y en la esencia de un poema que nació en medio del olor a sangre derramada por la sociedad racista que le engendró; aislado del ambiente introspectivo de los demás poemas. Sugiere Campos (2005, p. 15), que de existir un poema donde se manifieste una postura social de Villaurrutia, sería éste, la forma tan precisa de identificar al ser humano a través de la Muerte:

En diversas salas de espera
aguardan la misma muerte
los pasajeros de color
y los blancos de primera.

b. Carlos Pellicer

Ciudad de México 1915, la mirada audaz y penetrante de Francisco Villa, bélico y triunfal, le galvanizó la existencia (Puga, 1956, p. 17). En medio de una tierra convulsa que generó un ateneo de la juventud mexicana, Pellicer galvanizado, terminaba de leer a Sienkiewicz²⁴ y obrando bajo su influencia, preparatoriano²⁵ y poeta aprendió a hacer sonetos que dedicó a Nerón, Roma y su albino *clasicismo*. Sin embargo, fueron la novedad y originalidad en sus frases, además de la frescura de versos que *van desnudos y sin zapatos*, las características del poeta maduro, que comprometido con la realidad mexicana enamoró con el amor a la geografía del continente que fue su patria (Morales, 1990, p. 11). Paz en 1984 le declarará nuestro primer poeta moderno, poeta del amor, la religión, el humor, el heroísmo, pero sobre todo poeta del paisaje. El mundo

²⁴ Quo vadis? es una novela histórica del autor polaco Henryk Sienkiewicz. Escrita entre los años 1895 y 1896, y en ella se narran las vicisitudes de múltiples personajes en la época del emperador romano Nerón.

²⁵ Estudiante de la Escuela Nacional Preparatoria en 1915-1917.

industrializado le pareció absurdo y rutinario, su mundo fue otro, el de los insectos, las flores, la selva, los ríos. Su poesía es canto de humildad y asombro a la vida, al creador.

El poeta tabasqueño con ojos en las manos que nos entregó un mundo fresco e inocente, recién salido de bañar, acabado de pintar, acabado de nacer. No trata de recrear el escenario amado, como dijo en *Recinto*: “Yo acaricio el paisaje”, y mientras que otros lo sufren o niegan, él pretende ordenarlo con un candor jubiloso y armónico. Vasconcelos (1996, p. 65) habló de la nueva familia internacional y la estirpe de toda la gente de habla hispana, aquellos, los sencillos a los que el poeta canta.

En Pellicer, el paisaje tiene dos objetos para ser mirados con profundidad; a decir de Paz, estos son: la gloria de Dios y el desafío hacia el ser humano, que libre de ataduras conceptuales podría, con el simple ejercicio de la vista, adquirir la humildad y la grandeza ante lo que puede explicarse mediante la renuncia al deseo de explicación. Mirada que nunca será la misma porque aquello que ve, tampoco se repite, ojos para mirar lo no mirado. Esa admiración por la pintura (García, 1997), le valió el mote del *pintor poeta*, ella es el camino inmediato para llegar a las cosas del alma:

Si yo fuera pintor,
me salvaría.
Con el color
Toda una civilización yo crearía.

Así como el abanico de artistas que contaba entre sus amigos, (Gabriela Mistral, José Vasconcelos, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Carlos Arreola, Dolores del Río y Carlos Chávez), así en sus obras las Bellas Artes tienen mención y algunas de ellas fueron dedicadas a obras particulares como las de Rivera, Orozco y Tamayo, entre los pintores, además de *Estudio* dedicado a Chávez o *Sembrador* y *Segador* para Vasconcelos. En su poesía las imágenes son metáforas donde los símbolos sugieren, trascienden y

remiten al ámbito espiritual de una (su) realidad individual. Todas esas imágenes, colores y amores formaron un mundo del cual, como rey y prisionero el poeta no traspasó sus límites hechos de luz. Él se autotituló *el ayudante de campo del sol* y Paz reconocerá dos grandes regalos que el poeta nos hizo, el Sol y el mar. Incluso sus nocturnos irradian luz sobre la Muerte, ella es una habitante más de dicho mundo que deberá resignarse con la ropa –la cáscara– porque la vida apremia y la noche es clara.

Ya la sangre contra el corazón se estrella.
Anochece tan claro que me puedo desnudar.
Así, cuando la muerte venga a buscarme,
mi ropa solamente encontrará.

Así como para Gorostiza en *Muerte sin fin*, la Muerte y la poesía generarían duda sobre el paso de la persona y la palabra hacia dichos fines respectivos, para Villaurrutia dicho concepto en *Nostalgia de la muerte* mutaría como medio para salvar la vida. Y aunque la poesía no genera comparaciones sino ópticas, estas luces sobre el tema de la Muerte que en Villaurrutia y Gorostiza forjaron todo un instrumento lírico, en Pellicer se familiarizan como una de sus imágenes recurrentes, “una estancia del más allá, pero no de angustia o duda, ella es inclinación ante una verdad suprema definida en Dios” (España, 1997 p. 22). En *La Muerte* dice:

Semejante a la sombra de Dios
circula entre nosotros imponderable y fecunda.

La fecundidad del acto de la muerte le une con su generación, sin embargo, el reclamo de la muerte que habita en cada hombre implica que en Pellicer la muerte no es final, es una instancia interrumpida por la vida y sus artistas.

Si la muerte soy yo, si en ella vivo,

¿por qué hablar de la muerte a cada paso?
Pasar cantando siempre sólo muerte
es empezar a no morir...

En Pellicer la Muerte no aniquila; no es oscura, sino luminosa, congruente con su afán franciscano, "Gracias, Señor... por nuestra hermana la muerte..."; el poeta cantó a la muerte como hermosa o joven, como la sombra de Dios y la dadora de sueños. En su universo, el gozo y la vida, el sueño y la muerte, queman como estrella, el vacío de soledad y frío. Su mundo arde colmado de vida, capaz de revelarse hasta en la Muerte, él puede abrazarla y compartir su vida con ella, porque todo vive y palpita, incluso la Muerte. Dice Carlos Montemayor (2002, p. 12), Pellicer nos obsequió, además, a la muerte hermosa y luminosa, que podemos saludar como hermana y como sombra divina.

c. Elías Nandino

Enfrentado a la imagen del Cristo pendiente en la pared, el asesinato de su hermana se transformó en reclamo, tormento e interrogantes que engendraron su primer poema formal, fruto de la desolación, el amor y misterio de la Muerte. El contraste con las obras de sus contemporáneos y amigos Villaurrutia, Pellicer, entre otros, podría ser la convergencia temática de amor-muerte que le anexan al grupo sin la necesidad de una membresía o una publicación en la revista. Se consideraba a sí mismo un agregado por afinidad: espíritu indagador e inquisitivo, rigor crítico, ingenio, inteligencia, la búsqueda de nuevas formas de hacer literatura, su inconformidad por el anquilosamiento, la lectura de nuevos autores, pero también manifestó su inconformidad con lo que consideraba un afán del grupo por separarse de la realidad de su país. Ésta aparente autonomía fue resultado de la constante experimentación en formas métricas y sus asimilaciones literarias distintas y distantes, respecto a su tiempo y lugar. Nandino no impuso modas, dirá el mismo que su tendencia se llamó *concentrista*, por la economía de palabras con imágenes impactantes:

¡Nada es tan mío
como el mar
cuando lo miro!

El poeta que luchó para la vida mientras escribía para la muerte, apeló hacia la honradez contenida en la porción del autor, aquella que le confiere sustancia humana a la palabra, temores, dudas, tristezas o alegrías. Como dijera Solórzano (2012, p. 101), su libertad provino de la experiencia de la vida que, en la inspiración noctámbula, cedió su sitio a la pasión creadora, no se adscribió en alguna corriente pura, solamente fue un poeta. Su cuerpo humano y presente conectó con las experiencias y se alejó de la grandilocuencia y lo abstracto. Confiesa lo que sintió más allá de lo que pudo leer, no persuade, por el contrario, sencillamente afirma y describe con sinceridad (Montemayor, 1991 p. 17). No apeló a la filosofía inteligible, en el sentido en que lo hiciera Villaurrutia o Novo, habla como aquel que busca la inmediatez de la sensación.

Mi querer bajó la ropa
al salir en esta orilla
-murió en azul su rodilla-.
Y sus pies, como palomas
aceitadas de cristal,
andan, vuelan por llegar.

En sus primeras obras, podemos viajar a su ambiente natural (Hernández, 2021 p. 39). El fluir de la emoción humana inmanece en el espíritu clásico/romántico de sus formas. Villaurrutia (1934, p. 8) escribió de su a amigo:

En la soledad de su cuarto, en el cuarto de su silencio, el poeta avanza, inmóvil, sobre las olas de un mar interior y profundo; fatiga el agro de su alma con los arados de su cultura; cautiva seres intangibles en la red de palabras que nadie que no sea él

mismo teje; crea un porvenir que la vista no alcanza y aún escapa de la muerte. El hombre vive y no sabe que vive. El poeta se mira vivir. El hombre tiene miedo a la muerte y muere. El poeta se siente morir y... ya no morirá jamás.

Para Saavedra (1997) los temas predilectos de Nandino son cuatro: la naturaleza, la vida, la muerte y el erotismo; agregará Montemayor (1991) el panteísmo o empatía universal. Porque, aunque desde la medicina (su profesión), tuvo contacto diario con la vida, el dolor y la muerte, fue ella última, su mayor obsesión. Semejante a Pellicer, la Muerte es para Nandino una presencia viva, una forma de la vida misma que nos incorpora a la fuerza de la naturaleza, dado que el hombre nace para morir y muere para nacer (Bustamante, 2009, p. 78). Ocupar el lugar de confesor con los enfermos, saber de sus secretos y visiones le proyectó la emergencia de una canalización: Nadie puede imaginar la satisfacción que da el poder quitar el dolor (Nandino en Saavedra, 1997 p. 16-17). La agonía de sus enfermos le enseñó que el dolor ocurre en la vida y no en la muerte, ella no mata, solamente espera, representa la entrada al reino de la calma imperecedera.

Es el dolor del fastidio
del indolor que no acaba
y que descubre en la muerte
que se desborda en mis ansias...

...y la muerte
y no inspira temor
sino que ahora
es una esperanza amada...

Aquel que anduvo con la muerte a cuestas, (*Décimas a solas*, 1948), encontró identidad en el enamorado que al inclinarse sobre el bello objeto de amor, tiene aire de moribundo que acaricia su tumba. Así, ella surge como respuesta inmediata y única puerta de salida, que

en la perfecta claridad de una respuesta encontrada, se convierte en muerte-noche-sueño, directriz que le llevará a la indagación profunda en sus *Sonetos de insomnio* o en *Río de sombra*.

Tengo miedo de saber
si estoy dormido o despierto
y de llegar a creer
que no soy el que me siento.

Como vemos, el binomio vida-muerte le enamoró y le transformó constantemente, sin embargo, son momentos de su vida los que le revelan la Muerte, el asesinato de un “traidor a la patria” en su natal Cocula que le impresiona y la muerte de su hermana Beatriz que le provoca dudas en tanto los preceptos religiosos que le formaron. Ya para 1949 muere su padre a quien dedica *Nocturno difunto*

Desde que despojado de tu cuerpo
te escondiste en el aire,
yo siento mi existencia más honda en el misterio,
como si mis manos, alargadas por las tuyas
inmensas en el cielo,
en levantado avance
ya tocaron la astronomía sin fin...

En estas muertes *reales*, de sus familiares y amigo, se invierten los roles, los muertos se hacen presentes en la vida del poeta que es rodeada por la muerte. Con su padre que al ser presente en el aire, en una parte indefinida de cielo, la muerte obró el milagro de la reconciliación. En las *Décimas a mi madre*, donde el dolor del hijo engendró la proclamación de continuidad, su madre vivirá en él, y eso durará lo que la muerte quiera (Bustamante, 2009 p. 78).

Ahora te guardo a ti
como a sus flores el higo,
y a mi existencia te ligo
en unidad tan entera,
que solamente que muera,
morirás también conmigo.

En el caso de Villaurrutia, un sueño le permitió explorar el dolor que, en catarsis poética, encausaría la aflicción por la pérdida, hacia un manifiesto onírico por la soledad. Ya para 1970, los sentidos del cirujano no podían estar alerta para sus pacientes y el poeta toma conciencia de que la muerte llegará un día, consciente de que regresará a sus orígenes, nos compartió las imágenes del cuerpo sin alma que se queda en la Tierra, haciéndose polvo. Y en pleno uso de sus herramientas retóricas, al fin de cada verso volverá como el mismo lo reiterará en sus últimas entrevistas, sobre la idea de que la muerte (sueño, soledad y erotismo), dará paso a la vida.

d. Federico García Lorca

No fue la tortura o el asesinato impune, no fueron los huesos tirados en fosas. Fue la guerra donde se ensayó la peor hecatombe de la historia, *un holocausto español* (Paul Preston 2017) donde el franquismo logró el sueño del fascismo: borrar la memoria de las víctimas justificando una matanza en aras de la razón y la gloria. El mundo tendrá que continuar, sabiendo que la inacción y las trincheras nos convierten en victimarios de Federico y de los cientos de miles, que, sin importar el partido, ahora aguardan el recuerdo que permitirá olvidar la herida. Por eso en el escenario, al amanecer del fusilamiento, bajo la luz de la luna, la Muerte irrumpe violenta y trágica como continuidad y precipitación del amor. Los cuatro cantos la seguriya, la soleá, la saeta, la petenera, son poemas de muerte, de amor amenazado por la muerte, de amor frustrado.

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No le conocía nadie.

Sus signos polisémicos pluralizan la muerte y están plasmados en la emoción del nostálgico *cante hondo*. El ritual humano que identifica mediante un grito la percepción de los extremos fue descubierto por Lorca, como la correspondencia sonora entre la muerte y el canto. La superación del abismo por el reclamo que prolonga su voz al ser cantado con la simplicidad del lenguaje *popular*.

El canto quiere ser luz.
En lo oscuro el canto tiene
hilos de fósforo y luna.

La asimilación de los tópicos populares de Andalucía junto con la aparente fatalidad como destino de sus protagonistas en su obra lírica y teatral son parte de la *re-signación* presente en los valores y arquetipos en los poemas, por ejemplo, del color negro, asociado al luto (Jaca negra), o la luna que por su color lívido se asocia al color del cadáver (como aparece en Romance de la luna y Bodas de sangre). La voz del pueblo andaluz es representada por dichos signos que el poeta colecciona y convierte en la interpretación que a él mayormente agradó. El *cante flamenco*, según García Lorca, es una degeneración del canto gitano. Sin embargo, para el poeta, el *cante jondo* es en realidad el canto gitano, en tanto su profundidad, sinceridad y legítima *sensiblería* (De la Guardia, 1941 p. 146).

Con la emoción de la juventud, estas primeras colecciones de poemas son más allá de coplas conocidas, la herencia histórica del primitivo canto andaluz, el *cante jondo*:

Se da el nombre de cante jondo a un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo genuino y perfecto es la seguriya gitana, de las que derivan otras canciones aún

conservadas por el pueblo como los polos, martinetes, carceleras y soleares. Las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras, etc., no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas, y tanto por su arquitectura como por su ritmo, difieren de las otras. Éstas son las llamadas flamencas (García Lorca en Conferencia leída en el «Centro Artístico» de Granada, el 19 de febrero de 1922 p. 3).

Los ecos de la tierra que el poeta amó se convierten así en las canciones que ilustrarán las raíces de angustia y dolor, mediante las imágenes surgidas desde la primera nota hasta que la voz del cantaor se desvanece (Gibson, 1989). Lorca en palabras de Alexandre²⁶ fue capaz de toda la alegría del Universo, antítesis de todo buen cantaor, quien personifica a la pena misma, cantando tras una sonrisa. Su canto como el cante hondo, emerge de los tablados turbios y polvorientos, del contoneo sensual que expresa penas y alegrías, de *La guitarra* que afina y perfecciona líricamente:

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.

En Lorca las palabras que se van refugiando en la música son hiladas con melodías que no calman el tormento, le prolongan aún más allá, superando a la muerte. Es la imposibilidad

²⁶ *Epílogo de Obras completas*. Ed. Aguilar. 1957 y 21 jun 1980 en un debate en torno al tema de la muerte de Federico García Lorca, moderado por José Luis Balbín.

del amor que a través de la muerte y la negación se libera. Lorca sigue cantando con la voz del pueblo, su muerte sigue doliendo bajo el aparato de terror más fuerte, la ignorancia. Mientras el grito de los artífices del miedo sea “Abajo la inteligencia, viva la muerte”, Lorca y las víctimas de todas las guerras seguirán cabalgando en la oscuridad de la noche anónima, sin poder llegar jamás a Córdoba.

¡Ay qué camino tan largo!
¡Ay mi jaca valerosa!
¡Ay que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!

Córdoba.

Lejana y sola.

3.5 Figuras musicales en

e. Carlos Chávez

Caudillo y cacique según Pérez Monfort (Hernández, 2021 p. 78), el gran educador, promotor del arte, “cuya huella luminosa quedará inscrita en la historia de nuestra música” (Sandi, 1978, p. 92). Seguirán siendo su obra y personaje, figura de opiniones contrarias respecto de los paradigmas que nutrieron su época y que se mantienen como parte de la cauda que dejara como uno de los personajes musicales más importantes de nuestro país. Según Saavedra (2002, p. 125), las dos pautas que dirigen el quehacer musical en los tiempos de Chávez fueron estratégicamente seleccionadas por el compositor: En las obras relacionadas con el *nacionalismo*, comenzaron influenciadas por los estilos musicales postromanticistas, ejemplificadas en composiciones para piano, arreglos de canciones folclóricas mexicanas (Saavedra, 2002) y musicalizaciones de poemas como Heine o Víctor Hugo (Morillo, 1961 p. 221). Y en otro tipo de obras

experimentales donde la introspección y singularidad del compositor se hacen presentes en su estilo modernista, disonante, atonal y melódicamente angular, separándose así de la línea trazada por sus predecesores como Ponce.

Prueba de lo anterior serán sus *Tres hexágonos* para canto y piano (1923) y *Otros tres hexágonos* para voz, ensamble y piano (1924), con poesía de Carlos Pellicer. Obras de métrica irregular coincidente con los acentos del verso, armonía basada en superposiciones de quintas, cuartas, séptimas y novenas, así como el tratamiento de la línea vocal tipo recitativo. Después de más de diez años, en 1938 compone *Tres poemas* para canto y piano: *Segador* con texto de Carlos Pellicer, *Hoy no lució la estrella de tus ojos* con texto de Salvador Novo y *Nocturna Rosa* con texto de Xavier Villaurrutia, donde las escalas modales, el ritmo repetitivo como patrón melódico y el diatonismo son algunos de los ejes conductores en la evolución del material modernista.

Otra dicotomía en el carácter de Carlos Chávez se ejemplifica en la radicalidad de sus ideales y la poca tolerancia hacia colegas y alumnos, referidas por José Antonio Alcaraz (1996, p. 21) al mencionar a los pocos discípulos que se le conocieron directa e indirectamente; y, por otro lado, la personalidad de Chávez como colega y amigo de poetas: López Velarde, Pellicer, Novo y Villaurrutia, así como de músicos como Rolón y maestro de Galindo y Moreno. Este tipo de relaciones trascendieron el ámbito social y se convirtieron en material de elección para trabajar. En 1916 Pellicer y Chávez compartieron la creación de la revista *Gladios*, donde la actitud de lucha y los gustos literarios fueron notorios como en las *chorchas literarias*, donde se leía a Lugones, Chócanos, Nervo y Darío. Por lo anterior dirá Hernández (2021, p. 76) fueron el deseo de modernidad y universalidad el común denominador entre Chávez y sus colegas y amigos.

Quando, en 1924, se estrenaron en México los Seis Hexágonos de Pellicer musicalizados por mí, un maestro músico del siglo pasado me dijo horrorizado: “¡pero por Dios! ¿Qué quiere decir eso de andar por la provincia hipotecando

puestas de sol?”. Yo le consté: “mire usted, maestro, no hay que olvidar que el lenguaje poético es lenguaje poético; usted y yo hubiéramos tal vez dicho que escapábamos del mundanal ruido o cosa parecida, Pellicer dijo simplemente que andaba por la provincia; ahora, en cuanto a la hipoteca, pues, mire usted, la poesía se intuye, no se explica, quién sabe que habrá querido decir el poeta, pero si hubiéramos de hablar en prosaico, entenderíamos, tal vez, que de la belleza de las puestas de sol, el poeta hubiera querido extraer la riqueza en que habría de fundar los incentivos de su vida. El viejo y anticuado maestro se quedó pensando un momento, y me dijo: “bueno, Carlos, creo que me comienza usted a convencer”. (Chávez, 1973 p. 33)

Según Hernández (2021), la vanguardia poética y las inquietudes sociales, marcaron la predilección del compositor respecto de las letras de Pellicer: “el dolor de Pellicer ante el drama latinoamericano ocupa una gran región del mundo de sus sentimientos, hondos y nobles sentimientos de un muchacho que palpó desde niño ese gran drama” (Chávez, 1973 p. 24). Lo dicho es que los recursos sonoros vanguardistas son la materia prima en las obras vocales de Chávez, sin embargo, en las obras poéticas de Pellicer, las imágenes nítidas del campo se transformaron en recursos folclóricos populares, dada la posición del compositor ante el nacionalismo:

El artista culto podrá hacer una creación artística sincera y reflejar espontáneamente las condiciones naturales del país, si su cultura, aunque sea universal, no le impide saturarse de las expresiones propias del país (...) El artista culto, lo mismo que el popular, hace obra de arte legítima cuando procede por una intuición, sin pretender hacer arte y sin imponerse un estilo o un procedimiento. Previamente a su creación, el artista debe estudiar, y saturarse, decíamos antes, de todas aquellas expresiones que tengan una relación orgánica con su individualidad, para después concretarlo, traduciéndolo en obra de arte. Es en ese periodo de estudio y de saturación cuando el artista debe tener, conscientemente, una

tendencia nacionalista. Es durante este periodo previo a la creación misma, cuando debe ir a beber a la fuente de la tradición de su país. Si en México tomamos el arte popular como tradición, podremos encontrar un fundamento legítimo a nuestra expresión musical nacionalista. (Chávez, 1973 p.9)

Dicho fundamento es la base de canciones que pudieran sonar a mexicanas, pero sin apartarse de la sistematización sólida en sus indicaciones de tempo y dinámica, así como la austeridad en su material armónico, características propias de su genio. Según Miranda (1996, p. 41), uno de los pupilos de Chávez, Salvador Moreno, elogió las anteriores características así: “Estas canciones tan bien logradas, que corresponden perfectamente con la intelectualidad de los poemas de Pellicer, Novo y Villaurrutia, fueron cantadas por Oralia Domínguez con la misma frialdad con que fueron escritas y que es su principal encanto”. Las líneas unificadoras entre el compositor y el selecto grupo de artistas de vanguardia que se reunían con él, ya en su pequeño departamento o en la oficina de Novo como Jefe del Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública, trascendían los límites de la amistad y son muestra de las inquietudes sociales y políticas de Chávez, para formar un equipo de trabajo que fomentara la creación de instituciones y expresiones culturales modernistas, constituidas a partir y para, los estudiantes, burócratas y obreros.

Creador de instituciones, nacionalista o modernista, Chávez siente la necesidad como sus colegas, de expresar lo universal con lo propio y en los poemas de Novo encuentra esa capacidad que musicalmente sonará contrastante: a veces exótica por sus líneas cromáticas y su excesivo rigor metronómico, otras veces la estaticidad generará la expectación previa un gran salto entre centros de gravedad sobre los que giran las texturas armónicas. Sin embargo, lo más característico en Chávez, fue que logró una apropiación de los temas y tópicos que integró a su creación, característica que él mismo podía observar en sus pares: “Novo en sus romances y sonetos clásicos, en su más disonante “vanguardismo” poético, en su más abstracta poesía, en su más “periodística”

carta, entrevista o perifoneo es siempre inesperado y es siempre Novo. Porque Novo, así, todo lo que toca, lo novifica". (Chávez, 1973 p. 39-41).

f. Blas Galindo

"Yo nunca me he propuesto hacer o dejar de hacer música nacionalista, si tiene ese lenguaje es porque así soy yo (...) No intento escribir música nacionalista, y me sale música nacionalista, lo cual no me interesa", decía Galindo en una entrevista con Roberto García y Xochiquetzal Ruíz (1994, p. 54-55). Parece que aquel que fuera enarbolado como el héroe del nacionalismo mexicano, reconocía sus orígenes en aquel pueblito de Jalisco como la materia prima con la que realizaba su obra, sin que ello fuera algo que pretendiera predicar o postular. "Al principio recurrí a la cita. Después organicé obras con temas personales de carácter nacional. En mi tercera época no he tenido intenciones de utilizar elementos mexicanos; sin embargo, salen éstos, forzosamente, porque están en mi interior" (Pulido, 1971 p. 18). Así según el mismo compositor, la tradición y el espíritu del campo mexicano se asomaron en cada una de sus obras porque ello brotaba desde lo profundo de sus raíces.

Fue su maestro Carlos Chávez, quien descubrió el potencial creativo en aquel joven proveniente de San Gabriel, Jalisco. Los sonidos de la banda de alientos y los coros de iglesia formados por él de forma casi intuitiva²⁷, dotaban de peculiaridad sus ejercicios creativos y le hacían notarse por la variedad de géneros y dotación de instrumentos. La música tradicional mexicana no podría haber sido tendencia o novedad para aquel que provenía de esa matriz sonora:

Ya en sus primeras producciones se advertían sus decididas inclinaciones por la música de caracteres nacionales. Su armonía y su rítmica poseían notoriamente esa calidad. Por otra parte, no obstante que sus estudios y su cultura musicales habían

²⁷ "En mi pueblo, parecía que toda la gente sabía tocar algún instrumento", decía Galindo en la entrevista antes citada para García y Ruíz.

sido, medularmente clásicos, ambos denotaban que se estaba frente a un sujeto dotado de un espíritu independiente y emancipado. Especialmente sus diseños rítmicos eran de tal naturaleza que inmediatamente delataban la invariable y constante preocupación del estudiante por buscar y encontrar su cabal autonomía. (Rolón en Miranda, 1993 p. 6)

Para Galindo la expresión es el fondo de la música, por ende, los temas, tópicos y sus elecciones armónicas no fueron condicionadas, florecían desde su mismo ser (Loza, 1995 p. 53), porque aún al ampliar sus horizontes fuera del nacionalismo allá por 1941, mientras fue alumno de Aaron Copland y posteriormente sirviéndose de corrientes como el serialismo o los elementos electrónicos, dichos factores no modifican el resultado final, todo lo contrario, lo nutrieron y dotaron de mayor carga simbólica. Según Pulido (1971, p.18), a Galindo le importaba el sentimiento generador de la obra por encima de las técnicas; la resolución del “cómo y el por qué”, antes de emprender algún proyecto.

Dada la gran cantidad de obras vocales sugeriría un manifiesto respecto a la voz, sin embargo, el compositor desmintió lo anterior así:

Si escribo un cuarteto, o quinteto de metales a nadie le interesa tocarlo, en cambio si hago una canción, inmediatamente hay quien desee cantarla. Tal vez por eso he escrito muchas canciones y coros. Cuando llegué a México lo primero que compuse fue Alerta compañeros de trabajo y canciones para los sindicalistas. Escribía las canciones y buscaba un grupo de muchachos para que fueran al Sindicato de Electricistas o a otros sindicatos, a ensayarlas, y ya que las teníamos puestas se cantaban en los desfiles. Si hubiera escrito música para violín y contrabajo no se habría podido tocar en los desfiles. (Ruiz, 1994 p. 64)

Para 1939, año de estreno de sus quince canciones de arte, en el Conservatorio Nacional de Música, transmitidos por Radio UNAM, los poemas de Nandino le vinculaban con

Mabarak y la influencia de Chávez y Rolón con Moreno (Hernández, 2021 p. 89). Además, formaba parte del círculo social de poetas antes mencionados como Villaurrutia, Novo, Nandino y Pellicer: “Con Villaurrutia tenía pensado hacer algo, pero tuvo la ocurrencia de morirse. Con Salvador Novo trabajé mucho. Hicimos una comedia y un corrido” (Ruiz, 1994 p. 65). De la relación con su coterráneo Nandino, no se conoce mucho, sin embargo *Río de sombra* (1935), incluye un par de obras que el compositor convirtió en canciones y posteriormente en 1971, Galindo escribiría *Cinco canciones a la madre muerta*, basadas en los sonetos homónimos, creados por Nandino al morir su propia madre. Respecto a dichas canciones con texto de Nandino, Roberto Halffter expuso en el *Universal Gráfico*:

Trátase de tres lieder compuestos en 1939. Esto es: pocos años después de que Galindo comenzara su carrera (...) En la segunda, *Mi querer pasaba el río*, se advierte un empleo curiosísimo y muy personal de la escala “impresionista” por tonos enteros (...) Estas páginas tempranas [las tres canciones] no están concebidas y realizadas con estilo y método técnico uniformes. Cada una constituye un mundo sonoro aparte. No obstante, el oyente avezado descubre pronto la prodecencia común a las tres. En efecto, todas son hijas legítimas de la misma generosa inspiración. La gracia melódica, rasgo que caracteriza la producción del compositor jalisciense, es derramada en ellas a raudales. (Ruiz, 1994 p. 68)

Pese a que los múltiples cambios de compás y el ritmo contenido en la acentuación de cada frase, son dos catalizadores de melodías y generadores armónicos ya mencionados en la obra de Chávez, ello aparece en Galindo primero como la influencia del maestro, para después adquirir cadencia rítmica corpórea, tendiente siempre al baile; partes rápidas en contraste con momentos lentos que juegan con el movimiento simétrico de la danza. Según Hernández (2021), sus canciones participan también de la austeridad pianística que contrasta con el diatonismo en sus líneas melódicas, directas y *poco* sentimentales, pero de marcado sabor popular. Voces y sensibilidades afianzadas en la tierra que les vio nacer, según Tello (2010) “emoción popular y erudición compositiva”.

g. Carlos Jiménez Mabarak

“Un músico que trata de hacer música y no de ser original. No me interesa asustar a nadie. Soy un trabajador”. Mabarak en una entrevista titulada *Jiménez Mabarak: la música como creación y la crítica como sordera* (Melo, 1990 p. 68). Según él, los compositores de su tiempo padecían una *epidemia de originalidad*: “Entonces los artistas teníamos la manía de considerar que todo estaba bien si era original (...) la enfermedad de la originalidad se me tuvo que ir quitando, como también se me quitó otra enfermedad que existía en México: la de considerar que todo era bueno mientras sonara a mexicano, aunque estuviera mal escrito” (Tibol, 1982 p. 38-39). Fue justamente esa postura independiente la que le diferenciaría y marcaría un estilo al pertenecer a una generación de músicos tan representativos en el arte musical nacional como la de él y sus colegas. Aunque escribió obras donde el carácter nacional o la inspiración de un diálogo con el pueblo, fueran marcados, las *otras* raíces que le formaron siempre se hicieron presentes, Sandi (1961, p. 22) dijo de él:

No se le puede adscribir a un grupo o a una escuela o a un cenáculo. Es el único ejemplar de una generación. No es como muchos de nuestros compositores, más o menos autodidacto, sino el resultado de una rigurosa educación. Su técnica depurada se aplica a los más diversos géneros. Su estilo es, en lo que yo conozco cuando menos, la natural continuación de la línea Debussy-Ravel-Stravinsky. Aunque en su obra hay algunos toques mexicanos nunca ha seguido los caminos del nacionalismo.

Hernández (2021, p. 22), hace notar su doble nacionalidad, mexicano y árabe, que estudiaría y crecería en varias partes de Latinoamérica²⁸. Y aunque fuera maestro de

²⁸ A los siete años comenzó sus estudios de piano y solfeo con el guatemalteco Jesús Castillo, los continuó en el Conservatorio Nacional de Santiago de Chile, después en el Instituto de Altos Estudios Musicales y Dramáticos de Ixelles, en Bruselas; tomó clases de armonía superior con Marguerite Wouters; en la Sociedad Coral de Bruselas estudió canto coral con Bastón Peellaet; la Historia de la Música la estudió en la Universidad belga en los cursos de Charles van den Borren. Tomó la clase de Orquesta con Silvestre

composición en el Conservatorio Nacional de México en 1971, siendo aún alumno de Silvestre Revueltas, antes en 1936 se había graduado como técnico en radiotelefonía en Bruselas donde también estudió canto e historia de la música en el Instituto de Altos Estudios Musicales e Ixelles, así mismo en París dodecafonía con René Leibowitz y en Roma, armonía con De Nino. Como menciona Sandi, es un “único ejemplar”, poco identificado con los ideales del *movimiento nacionalista*, hacia los cuales reaccionó debido a su oposición a la incorporación del folclore como base única de la *mexicanidad*. Como Galindo, compartía la idea de un nacionalismo inconsciente o espontáneo, fruto de la sinceridad y no de la invención. El trabajo de uno como parte de un todo:

La música debe tener un carácter, debe sentirse producida por el país para que resulte manifestación plena de un autor. He aquí lo que busco: primero hacer buena música y dejar que el ethos salga por sí mismo. Segundo: el ethos es el ambiente. Creado en la ciudad, en contacto con la música –“cultura” o “incultura”– de la ciudad y viviendo en un ambiente digamos, “propicio”, escribo música mexicana. En el nacionalismo, como en el sentimiento de la “patria” y esos sentimientos de prestigio, hay muchos grados. La música es un lenguaje. No todos hablan el mismo idioma. Yo hablo como mexicano a través de mis palabras, condicionado por mis problemas y aspiraciones. Dejo en libertad ese lenguaje y hablo de lo que tengo frente a mis ojos. No me preocupa lo que otras personas creen que es lo mexicano. No acepto lo obligado, lo impuesto. (Melo, 1990, p. 69-70)

De su estilo, podría decirse que cada vez tendría una forma o lenguaje diferente para escribir, mucho más cuando escribía bajo la influencia de algún argumento o texto literario. Al respecto, el propio compositor diría:

Revueltas en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México. En 1953 asistió en Roma a las clases de armonía del maestro De Nino y a las de composición de Guido Turchi. En 1955 Mabarak recibió de la UNESCO una alta distinción: se le otorgó una beca para realizar un viaje por Europa y ponerse en contacto con las principales figuras y corrientes del mundo musical. Pudo así en París, estudiar con René Leibowitz la técnica serial, palpar las realizaciones más notables de Henry Posseur y Shaeffer dentro de la música concreta y conocer lo que en el terreno de la música electrónica hacían figuras como Eimert y Stockhausen.

A tales reproches sólo puedo responder que cuando escribo música para canto, me obligo ante todo a poner de manifiesto, en la forma más eficaz posible, el contenido poético, el carácter y el estilo particular del texto que me sirve de base. Al enfrentarme a estos problemas lo hago como un trabajador, en el más modesto sentido del vocablo; aplicándome a resolverlos mediante la adopción de los recursos técnicos que juzgo más adecuados para mi propósito. El resultado puede contener elementos ya fuera de uso; procedimientos de ajena invención o detalles insólitos que pueden antojarse absurdos. Pero nada de ello me preocupa. El objeto de mi labor musical en este, como en los demás aspectos de la misma, tiene otras miras ajenas al deseo de maravillar (Jiménez Mabarak, 1993, p. 55)

Compositor de música para niños, ópera, ballet y música de cámara, no le entusiasmaba la forma sinfónica, se sentía más libre en aquellas formas donde su intervención poética pudiera contribuir a la construcción de la música. Como compositor de canción de arte, seleccionó poemas de García Lorca, Rafael Alberti, Lope de Vega, Góngora, y Rafael Solana, entre otros. De poetas pertenecientes al grupo de los Contemporáneos solo musicalizo poemas de Elías Nandino, Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer.

Como se ha mencionado, sus técnicas compositivas son variadas, tanto como las bases en su formación, pero en palabras de Hernández (2021, p. 94), quien dedicara su tesis de licenciatura a las canciones de Jiménez Mabarak, dicho material es un reflejo de un amplio conocimiento del tratamiento de la voz, sus treinta y seis Lieder son clara muestra del oficio que poseía. Así, el uso de la polirritmia, influencias modales y de otros géneros como el Jazz y del blues, además de los contrastes melódicos y armónicos fueron algunos de los paralelismos con los que el compositor construyó sus poemas cantados. Como dijera el mismo Carlos La habilidad para manejar las voces le vino por un contacto intuitivo y directo con la música polifónica que tocaba constantemente. “Yo, como músico de escritorio, soy un armonista; como músico contrapuntista soy un perfecto intuitivo” (Tibol,

1982, p. 37). Los modelos que estaban en sus oídos fueron Musorgsky, Schubert, Schumann, Debussy y Chauson. De esas treinta y seis obras para voz y piano, más de la mitad requieren trabajo de edición y por ende de divulgación. Mabarak el perfeccionista extremo, veía en la música el potencial de acentuar el pathos, más aún componía música para decir, para aliarse con otras disciplinas y formar parte de la vida real y sincera del pueblo, lejos de las máscaras y disfraces sociales tan impuestos en el público a la hora y en los lugares establecidos para “escuchar”.

La actitud experimental que he mantenido siempre y que me mueve a adoptar distintos procedimientos técnicos en la mayoría de mis obras, obedece a un deseo instintivo de hacer claro y directo mi mensaje musical, al propósito de que el material que vengo usando haga más asequible mi comunicación y más útil la tarea que me corresponde como compositor mexicano”. (Mabarak, 1993, p. 96).

h. Salvador Moreno

Yo he sido muy disperso, eso que llaman polifacético. No lo pude remediar. Soy músico, siempre me lo han dicho personas de las que uno puede estar seguro de que dicen la verdad, no hay duda de que soy músico, aunque no componga como me decía María Zambrano (...) No sé si soy músico, pintor, escritor... Creo que, de hecho, he llegado tarde a todo. (Miranda, 1996, p. 12-14)

Como menciona Sánchez (1981, p. 396), Moreno es una gran figura del liederismo de vanguardia en Hispanoamérica. Artista polifacético (pintura, musicología, composición musical, ensayista, filósofo y crítica musical, entre otras actividades artísticas), que nacido en Veracruz como hijo de españoles fue autodidacto al inicio de su formación musical, terminando al fin como discípulo de Chávez y Rolón en el Conservatorio Nacional de Música. De esta amalgama de formas de expresarse da cuenta Miranda en las notas del CD *Salvador Moreno, el hombre y sus canciones* (1998):

Basta con hojear sus escritos para darse cuenta de que esa mentada comunicación entre las artes resulta ser un camino viejo y muchas veces transitado para Don Salvador: en su pensamiento circulan con igual fluidez la arquitectura de Gaudí, la música de Albéniz, la poesía de San Juan de la Cruz, la pintura de Velázquez o las ideas estéticas de Ramón Gaya. Solo que además de la variedad y capacidad con los que estos temas son abordados, hay un diálogo constante entre todos ellos. De tal suerte, para Salvador Moreno resultan naturales e indispensables las presencias de Velázquez cuando describe a Victoria de los Ángeles o la de Beethoven cuando se aproxima a la arquitectura de Gaudí.

Para Moreno no importaba la época del arte, difería de su maestro Chávez en cuanto a la obsesión por lo moderno y siguiendo su premisa *el arte es igual al arte*, lo importante en cuanto a su estilo fue la intención: “No importa que sea a base de disonancias o de consonancias, aparte de que la intención es lo que hace que las cosas sean diferentes, en los juegos del agua de Ravel y Liszt encuentras cuartas y quintas que suenan muy diferente por la intención que tienen” (Miranda, 1996 p. 14). Así, a la par de su formación musical, influenciada por su maestro Rolón, Moreno nutría su propio lenguaje al experimentar una vida intelectual cargada de literatura y pensamientos diferentes de su cotidianidad, influenciado por sus amigos Adolfo Salazar, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert y Emilio Prados, todos refugiados españoles. “¿Mis canciones se parecen a las del maestro Rolón? Sí, seguro que sí, porque lo que hacíamos era verdaderamente libre... no siempre era nacionalista. Entonces algunos de los *Lieder* que hacía eran *Lieder*, no canciones como hacía el maestro Ponce”. (Moreno en Miranda, 1996, p. 15)

Colega cercano de personalidades del medio mexicano contemporáneo, como Villaurrutia, Solana o Mabarak, la selección de sus poemas sirve como testimonio de su vida poética conectada con la melodiosa voz en poemas de todos los tiempos:

Sus canciones son un testimonio fiel de su amor por la poesía de todos los tiempos, desde Garcilaso de la Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, Fray Luis de León, Federico García Lorca, hasta, Ramón Gaya, Luis Cernuda, Emilio Parados, Rafael Solana, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer y Octavio Paz. La elección de cada uno de los poemas revela un gusto poético extraordinario. Compartió con Mabarak, Galindo, Rolón y Chávez la idea de servir al texto, poner de manifiesto el contenido poético, el carácter y el estilo particular del texto. (Hernández, 2021, p. 101)

En ese afán de comunicación libre de ataduras y modas nos encontramos con su piano que en palabras de Sánchez Pedrote (1981, p. 399), es un acompañamiento de maravillosa y notable sencillez, semejante a los mejores autores del género *Lied* del siglo XX. Dada la simpleza con la que arropa y genera ambientes tan completos para la voz, en el más profundo sentido poético de las estrofas, su música parece inspirarse directamente en la misma musa del poeta gitano; sus delicadas introducciones envuelven la melodía pura de los versos, a veces desgarradores y otros inocentes como pastores andaluces. Según Adolfo Salazar, las canciones de Moreno son una extensión natural de cada poema, ellos se complementan unidos por la esencia del texto, neutral respecto a cánones o dogmas estilísticos. Sus ambientes, como decía Sánchez, son correspondientes al estado de ánimo que no recurre a lo superfluo como materia para conmover. “La música de Salvador Moreno es una música en función de la poesía, una música que, siendo musical, es sustancialmente poética. Salvador Moreno es un músico poeta. Su música nace como continuación en otro terreno, de lo que la poesía encierra dentro de las palabras”. (Miranda, 1996, p. 13).

La grabación de algunas de sus canciones y la puesta en escena de muchas más en voces de los cantantes más renombrados de su época, como Irma González, Sonia Verbitzky, María Bonilla, Margarita González, Plácido Domingo, por nombrar algunos, fueron parte de la fortuna cristalizada que en vida pudo disfrutar el maestro Moreno, y dejando un

testamento del *performance* musical nos permitiremos cerrar esta sección con sus palabras:

En el caso de la música, que es un arte que fluye en el tiempo, ésta solo “existe” en la medida en la que un intérprete, en el momento de ejecutarla, la recrea. Por lo tanto, cuando escuchamos un disco vamos a una de las fuentes “originales” de la obra, según la versión que le da tal o cual intérprete. Para el compositor, la existencia de sus obras grabadas le hace sentir la realidad de su esfuerzo creador y le abre horizontes insospechados para su futuro desarrollo; aunque tal vez una audición directa en un concierto tenga un atractivo especial por la ocasión única en que se produce y por el ambiente particular que crea la presencia física de los intérpretes y el público, la grabación, en cambio, ofrece al autor la existencia permanente de su obra. (Miranda, 1996, p. 56)

Abierto el diálogo particular con los últimos agentes de una sociedad que desembocó en un trabajo bipartito (música/poesía), las competencias del intérprete podrían nutrirse con particularidades como delimitaciones por afinidades, amistades, temporalidad, etc. Entendida la demarcación en su acepción de senda bidireccional, hacia la intensión y la evocación, el intérprete que transite la zona poiética mediante una labor experiencial, podría fundamentar su labor reconstructiva respecto de las particularidades y tópicos *estilísticos* frecuentes en cada artista. Así, aunque el estudio de la dimensión poiética brinda en sí mismo una visión *contextual*, será el enfoque experiencial (consciencia de acción y practicidad en la consecución del contexto) aquello que conectaría al sujeto con ese universo de experiencias pertenecientes al pasado.

Dispuesto lo anterior y en esa misma línea práctica, se podría echar mano de otros enfoques como la aproximación enactivista, que veremos en el siguiente capítulo, para explorar un postulado que en la música, enfoca la importancia de comprender al sujeto en su doble acepción: El individuo nunca es ajeno al entorno, lo crea y recrea mientras lo

performa, en otras palabras, la noción de individuo conectado a su realidad como un conjunto de relaciones semióticas en constante y consecuente inter modificación. La vía bidireccional que puede ser transitada de lo general a lo particular y que además es propicia a transformar y a ser transformada mientras se atraviesa.

4. Segunda Zona de Semiosis: *Estésica*

4.1 *Estésis activa*

La travesía por las zonas de semiosis planteadas en la propuesta tripartita permite un segundo momento de reflexión, donde los procesos de interpretación que se narraron en el capítulo anterior (y que se llevaron a cabo individualmente), puedan trenzarse y así resulte un tipo de contrapunto intersemiótico, que a su vez requerirá del sujeto una doble función: aquel que mientras realiza la acción, además se autoescucha. Así en un estudio práctico como lo es el presente, lo que en la teoría se denominó la zona de estésis o de escucha, posibilitó un espacio para reflexionar sobre las relaciones entre sistemas particulares, factibles de autoproducción y autorregulación, nutridos por el medio que les contiene. Un diálogo intersemiótico, entre el intérprete y la canción como sistema dinámico, en-acción.

En este estudio se aplicó la premisa que enunciara Nattiez (en Aktories-Díaz, 2011, p. 26), donde el investigador musical está colocado en una posición metalingüística, en la región estésica respecto de lo que estudia: no con las competencias del perceptor en tiempo real (según la teoría tripartita, el *oyente*), sino con la consciencia del investigador que es objetiva, pero en un caso particular: la simultaneidad con el montaje de las obras. Dicho de otro modo, la interpretación apoyada por las competencias provistas por la experiencialidad de los contextos (primera zona de semiosis o poiética), que se sitúa en el momento de la acción mientras estudia ese mismo instante: la interpretación en la zona estésica.

Así, para este estudio se aprovechan los cuestionamientos respectivos a la labor interpretativa desde la práctica musical y la autorreflexión, más allá de la optimización de recursos técnicos. Y aunque la autorreflexión forma parte intrínseca del oficio *interpretar-*

investigar como lo mencionan López Cano y San Cristóbal²⁹ (2014), esta parte del estudio se enfoca sobre las relaciones entre el sujeto y las obras más allá de la perspectiva analítica de la partitura, es decir, desde la reflexión de la propia experiencia interactiva. Un diálogo entre la obra y los aspectos que son desarrollados por la imaginación y competencias del intérprete, a partir de aquello que está más allá de lo determinado por las notas musicales, y que culminará en la narración de esa interacción entre sistemas autorreguladores, como tránsito por la última zona de semiosis, previa al instante neutro del performance frente a público.

4.2 Mente-corporeizada en el repertorio vocal.

Nutrido por la experiencialidad del contexto creativo como herramienta competente para dialogar con alguna particularidad dentro de los universos poético/musicales desarrolladas en el previo capítulo, surgió la emergencia de activar dichas nociones *experiencial-poiéticas* en el momento preciso de montaje del corpus musical competente a este estudio. En el capítulo segundo se dijo que, al incorporar el concepto de *competencia*, esta misma estaría conectada con el *hacer* y con la consciencia de *estar haciendo*, no desde el sitio de la performatividad que será un tercer momento, donde además el intérprete podría mirarse a través de otros, si no como un análisis o proceso de comprensión y percepción activas e integrales dentro del mismo sujeto. Un enfoque que podría incluir la consciencia del intérprete acerca de su capacidad para modificar y coproducir su realidad, social/musical, mientras interactúa como medio ambiente y obra, simultáneamente.

En el trayecto por las interacciones semióticas acaecidas al interior de los universos musicales (poema-música), López Cano (2004, pp. 563-564) cuestionó las formas de significar lo percibido, esa segunda zona de semiosis donde el hacer/ser modificaría al ejercitante y al ejercicio: ¿qué es lo que hay fuera de mi mente? Y ¿cómo funciona esa

²⁹ LÓPEZ Cano, Rubén y San Cristóbal, Úrsula (2014). Investigación artística en música, Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona/México: ESMUC – CONACULTA.

mente mientras interactúa con ello e intenta comprenderlo? Para responderlo, echó mano del enfoque *enactivo*, que definido por él, sería: “Acoplamientos estructurales-corporales entre el perceptor y lo percibido que enactúa con el medio, haciendo emerger un mundo. Funciona a partir de una red de elementos interconectados capaces de cambios estructurales durante una historia de acoplamientos ininterrumpidos” (López Cano, 2004, p. 563) Y su pertinencia se puede corroborar al transformar el proceso cognitivo-enactivo como parte del mundo de significación, integrado al universo preexistente o formulando uno nuevo, dicho de otro modo: interpretando. En el enfoque enactivo el mundo de significados resulta de las interacciones del agente interpretativo o sistema vivo³⁰ con su entorno. La cognición y percepción de la realidad serían acciones corporeizadas, dependientes de experiencias sensomotrices interconectadas con el contexto vivo o sistema global (cocreado mientras se interactúa con y en él), que contiene al sujeto; es decir, la interpretación es resultante de la interacción entre sistemas dinámicos que interactúan.

En las bases de la aproximación *enactiva* se encuentran nociones de corporeización, autopoiesis (autonomía biológica³¹) y medio ambiente, su pertinencia comienza con la memoria episódica, el viaje mental en el tiempo y la creación de nichos. Por ejemplo, al recordar hechos volver a experimentar los eventos dentro de la memoria episódica, se activan mecanismos físicos (se corporeiza el recuerdo) y finalmente se construye un nicho desde donde representar al mundo. Así, el planteamiento de la perspectiva *enactiva* puede considerarse como una forma de reflexionar sobre las relaciones entre los agentes autónomos y sus entornos; por ejemplo, la performance de una canción como fenómeno producido por interacción de dos sistemas que se modifican simultáneamente. Según Varela, Thompson y Rosch (1991) en su libro *La mente corporeizada (The Embodied Mind)*, existen cinco claves que estructuran el enfoque enactivo:

³⁰ Según Humberto Maturana: Organización capaz de autoproducirse y autorregularse, interconectado con otros sistemas que le transforman y que a su vez son transformados por él. Entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=ElvGUSpD3rs> Minuto 10:20.

³¹ Según Humberto Maturana: Autorregulación y autoproducción dirigidas a mantener al sistema en dinamismo, con vida. Entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=ElvGUSpD3rs>

1. Perspectiva y emergencia de sistemas dinámicos (interacción-comunicación)
2. Corporeización (poner en práctica, estudiar-analizar)
3. Autonomía biológica (autopoiesis del agente y de lo *comprendido*, muy cercana al componente neutro)
4. Creación de significado (relaciones semióticas)
5. Experiencia (performación o experiencialización)

El enfoque enactivo trata las interacciones entre estructuras “biológicas” (capaces de autoproducirse y autoregularse) autónomas y su entorno construido de significados y experiencias, igualmente dinámicos y emergentes. En el siguiente apartado se enunciarán las partes que integraron la reflexión intersemiótica de cada una de las canciones de arte al momento de su estudio práctico. Ello se relacionará con los esquemas visuales ofrecidos al término de cada análisis, así como con los que se encuentran en la plataforma YouTube (cuyas ligas aparecen al final de este estudio). Posteriormente se llevará a cabo la narración resultante de un diálogo práctico-analítico con cada uno de los sistemas potencialmente dinámicos (poema-música), activados en su entorno vivo (el intérprete). Una forma de transitar la zona estética desde la consciencia de ese entorno que está sujeto a modificaciones dadas las interacciones con cada universo vivo: la canción de arte.

4.3 Propuesta de elementos en los esquemas representativos

Sin embargo, antes de abordar los análisis contrapuntísticos entre los dos sistemas vivos necesarios en el ejercicio musical (poema/música – intérprete), considero menester la definición de los elementos o espacios, con los que estructuré el análisis práctico. En la tesis de López Cano se mencionan procesos *intertextuales* por medio de los cuales inferimos y activamos mecanismos desde las competencias con las que contamos, haciendo uso de todos los conocimientos alternos, experiencias y demás información

necesaria en el proceso intersemiótico de significar: interpretar (*Transtextualidad*³² en López Cano, 2004, pp. 530-531).

Las características expresivas y semióticas de las canciones de arte que competen este estudio forman parte de la construcción expresivo-semiótica de la cultura que les conformó y les vuelve contener en la interpretación vocal/musical. Así, en el montaje de las obras cobró verosimilitud el recurso de enlazar ciertas obras de arte en un periodo, mediante algún elemento unificador que puede ser considerado un *marcador de género*³³. Además, a través de las redes intertextuales las competencias musicales pueden extenderse hacia afuera de las fronteras musicales y mediante enlaces culturales adquirir información de otras obras artísticas y sus múltiples textos.

Cuando el intérprete logra descubrir entidades musicales que aludan a una filiación de momentos o *géneros* musicales/literarios, estas se podrían analizar desde *zonas tópicas*, y aunque anteriormente se formuló un pequeño marco teórico respecto de lo que en música se consideran como tópicos, ahora integraré a estas nociones dos conceptos que estarán presentes en la formación de los esquemas interpretativos y análisis subsecuentes. El primer concepto será los *atractores*³⁴ o la forma de representar procesos erráticos en algún sistema complejo (López Cano, 2004, 532). Las tendencias o espacios de generación en las canciones de arte de este estudio, como una forma de ubicar el sitio desde el cual comenzar un diálogo intersemiótico, mediante la identificación de un predominio expresivo que quedaría delimitado por las oposiciones o atracciones

³² 1. La intertextualidad: presencia efectiva de un texto en otro. Existen varios casos como: la cita, el plagio y la alusión. 2. La paratextualidad: factores externos al texto que auxilian a la comprensión textual como títulos, subtítulos, prefacios, etc. 3. La metatextualidad: texto producido por el teórico o el crítico sobre el texto que estudia. 4. La hipertextualidad: el hipertexto es un texto derivado de uno anterior al que se le llama hipotexto. 5. La architextualidad: categorías de géneros como tipos de discurso, modos de enunciación, etc., de las que depende todo el estilo del discurso. (Genette, 1982 en López Cano, 2004)

³³ No se deberá confundir ello con categorías estilísticas o la conformación de un género, sería mejor pensar en dichos marcadores como influencias expresivas y semióticas que darán forma a los marcos y guiones con los que se construye una interpretación.

³⁴ La tendencia evolutiva de un sistema mecánico de naturaleza indeterminable pero que tiende a un estado final estable.

propuestas al interior de cada canción, hasta que el esquema pueda funcionar por sí mismo como un *guion* y *marco*.

El movimiento interpretativo mediante los atractores debería guiar hacia el *núcleo del objeto*, junto con sus significantes adscritos y por adscribir. Simultáneamente a lo anterior, en los esquemas existirán unos sitios que entrecruzados pueden brindar una idea del dinamismo hacia el que tenderán dichos movimientos, esto son las denominadas *zonas expresivas* o el ejercicio graficar el movimiento afectivo/expresivo de la interpretación en la canción. De esta forma, las instancias mediadoras entre interacciones dentro de la zona expresiva, como los *tópicos*, serán un camino de ida y vuelta hacia cada zona dentro de la multidimensión de la canción. La actualización propuesta por López Cano, respecto a las nociones útiles del tópico musical, hacen referencia al enfoque enactivo, donde cada objeto musical se presenta como un archivo de orientaciones para el sujeto en-actividad, ocurrente a partir de los antes expuestos guiones y marcos. Conceptualizado así, el tópico sería una conexión que puede:

1. Producir correlaciones complejas, indexalización³⁵ del objeto. Moléculas de significación en torno al núcleo de la canción.
2. Funcionar como herramienta, topicalización productora de significado. Dichas moléculas se pueden organizar para saber algo de la obra.
3. Instalarnos en un estado de las cosas, como arraigo ontológico en el mundo del sujeto. Funciona hacia ambos lados de la interacción, los dos sistemas dinámicos pueden colaborar para producir un nuevo estado de las cosas, de esa interpretación.
4. Condensar la propiedad relevante del mundo en el que fue creado. Sintetizar información para comenzar un camino mejor enmarcado en la interpretación.

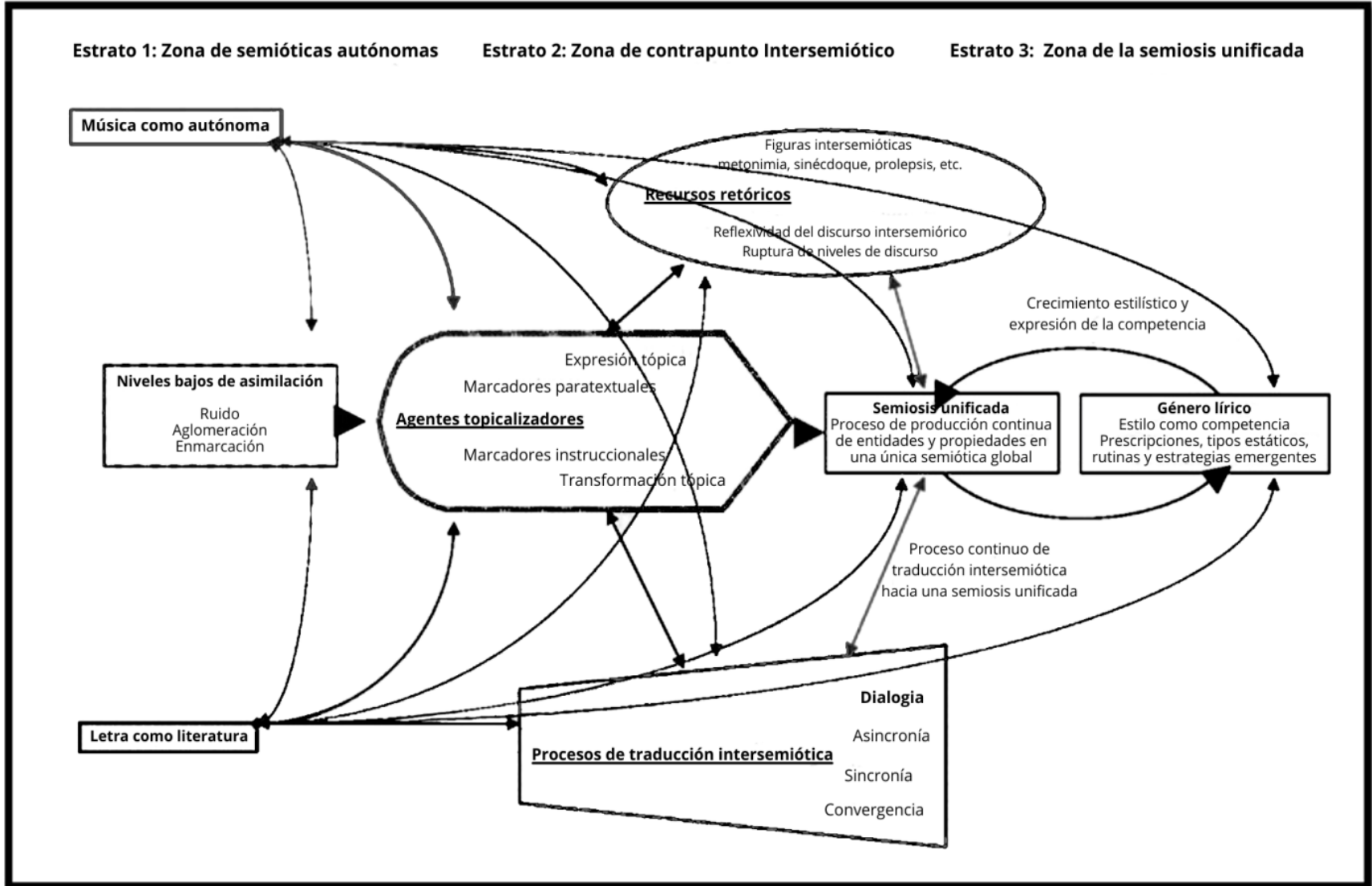
³⁵ Un signo que apunta a (o indexa) hacia algún objeto en el contexto en el que ocurre. Con S. Peirce, la indexicalidad es una de las características de los signos por las que un signo se relaciona con su referente.

En este estudio, los tópicos fungieron como los *token* o caso individual que permitió la remisión hacia un *type* (tipo de casos)³⁶, hecho que propició la identificación de algunos géneros musicales y poéticos, mientras simultáneamente se conectaba con toda una red tópica que estructuró los marcos y guiones desde dónde construí el performance final. Para concluir la exposición de los elementos que incluí en el análisis grafico de cada canción, volveré a enunciar las tres grandes zonas de actividad semiótica o estratos según López Cano.

1. Zona de semiósis autónoma o el primer momento de la topicalización, donde el sujeto, según active sus capacidades: musicales o literarias, proveerá ayuda en cada momento del análisis y de la consciencia ejecutora al momento de musicar. En un nivel básico se asemejaría a contar con partes de un rompecabezas sin saber qué figura deberá armarse, pero en el ejercicio de identificar las piezas para su organización. Esta enmarcación será la base para que ocurran las siguientes zonas.
2. Zona de semiosis contrapuntística o momento de *traducciones*. La actualización respecto de los tópicos y la capacidad interdisciplinar de enfocar un punto de vista desde diversos lugares, proporcionarán las huellas musicales y literarias que dialogan al interior de las obras. La exploración de signos y sentidos se traduce en tópicos (agentes) relacionados con las indicaciones en la partitura, que podrían ser accesibles para el escucha mediante el ejercicio resultante de un montaje nutrido por la reflexión y tratamiento de las canciones desde el enfoque enactivo.
3. Zona de la semiosis integral o *tertium quid* (Stefani, 1976 en López Cano, 2004) que es simultáneamente producto y productor de relaciones intersemióticas. Momento o reorganización de las anteriores zonas donde la competencia se libera de *types* compositivos para reconocer *tokens* (casos) particulares de la propia

³⁶ Type es una categoría conceptual que define un amplio rango de características esenciales para determinar la identidad de algo. Token, es una entidad perceptible, con arraigo en la realidad física que manifiesta las características prescritas por el type. (López Cano, 2004, p. 453)

canción, desde los cuales se incrementarán las posibilidades de significar, dada la reorganización y generación de nuevas competencias y tópicos.



Y así como se propuso en el capítulo segundo, en las siguientes líneas correspondientes al análisis intersemiótico de las canciones, la aproximación enactiva será enfocada sobre cada una de ellas dada su factibilidad de autonomía, es decir la posibilidad de estudiarlas como sistemas autorreguladores y autoproductores de sí mismas; interconectados y dependientes para su potencial dinamismo, de su medio productor, el intérprete interpretando. Que de forma sincrónica el intérprete investigador pueda analizar esa codependencia entre sistemas dinámicos y sus consecuencias en la forma de responder a dicha interacción. En otras palabras, el siguiente apartado del estudio funciona como el *archivo* o la forma de narrar lo ocurrido al aprovechar la teoría expuesta anteriormente.

Por lo anterior, las siguientes cuatro propuestas de semiosis son diversas en tanto son distintas las partes de su estructura y la configuración con la que fue estudiada. Así como también fue particular la manera de interactuar con dicho sistema funcional y el efecto que cada una derivó en mí, como intérprete en consciencia estética o de autoescucha. No pretendo polemizar respecto de los límites entre lo que se considera como un sistema autónomo o capaz de manifestar vida. Tampoco trato ontológicamente el enfoque enactivo y su relación de visión global, semejante a lo que propone la semiosis. Antes, intento abrir las posibilidades de diálogo con la Muerte como tópico de la poesía cantada que a su vez es tópico de la cultura artística de México. Y sin asumir ningún fenómeno o actividad de facto, interpretación, canción, intérprete, cognición, etcétera, pienso que, para conocer otro lado de una respuesta, se debería transformar la experiencia y las condiciones desde donde se formula la pregunta. Así se experimentaría la intersemiosis entre sistemas funcionales, autónomos e interdependientes.

4.5 Estésis práctica del corpus

a. North Carolina, muerte democrática

NORTH CAROLINA BLUES

En North Carolina

a Langston Huhes

el aire nocturno

es de piel humana.

Cuando lo acaricio

me deja, de pronto,

en los dedos,

el sudor de una gota de agua

Meciendo el tronco vertical,

En North Carolina

desde las plantas de los pies

hasta las palmas de las manos

el hombre es árbol otra vez.

Si el negro ríe,

En North Carolina

enseña granadas encías

y frutas nevadas.

Más si el negro calla, su boca es una roja

entraña.

¿Cómo decir

En North Carolina

que la cara de un negro se ensombrece?

En North Carolina

Habla un negro:

**—Nadie me entendería si dijera que hay sombras blancas
en pleno día.**

**En diversas salas de espera
aguardan la misma muerte
los pasajeros de color
y los blancos, de primera.**

En North Carolina

**Nocturnos hoteles:
llegan parejas invisibles,
las escaleras suben solas,
fluyen los corredores,
retroceden las puertas,
cierran los ojos las ventanas.
Una mano sin cuerpo
escribe y borra negros
nombres en la pizarra.**

En North Carolina

**Confundidos
cuerpos y labios,
yo no me atrevería
a decir en la sombra:
Esta boca es la mía.**

En North Carolina

En North Carolina

Xavier Villaurrutia (1939)

La relación entre Chávez y Villaurrutia forma parte de lo que Hernández (2020) denominó el círculo de amistad que existió entre Agustín Lazo, Juan José Tablada, José Gorostiza, Rufino Tamayo, Octavio G. Barreda, Carlos Pellicer, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. Y aunque en el *Epistolario selecto de Carlos Chávez* de Gloria Carmona no encontramos correspondencia directa entre los dos artistas, sabemos de la relación estrecha que sostenían gracias a las referencias en otras cartas, como la que fue escrita por Agustín Lazos a Carlos Chávez en 1927:

(...) Verías ya el segundo número de *Ulises* con el manuscrito que me mandaste. Creo que ha mejorado mucho en presentación, y según verás, el texto no puede ser mejor. Escríbele a Xavier alentándolo para que no vaya a aflojar en ese esfuerzo pues esa revista debe ser nuestro colector. (Carmona, 1989, pp. 80-81).

Además, en Alcaraz (1978) se encuentra un ejemplo de la admiración existente entre estos dos creadores: “Sólo aquel que sienta deseos de ganar indulgencias oyendo las mismas jaculatorias de hace 50 años puede seguir asistiendo a los conciertos. Nosotros nos hemos acogido a la excepción triunfante: a los programas de Carlos Chávez, música excelente, hombre de buen gusto, en los que resuenan nuevos nombres y nueva música”. Así en amistad y colaboración, sugiere Hernández (dadas las fechas de dichas composiciones musicales), que las obras poéticas fueron entregadas al músico antes de que estas fueran editadas en el poemario *Nostalgia de la muerte* o publicadas en alguna revista.

La primera obra colaborativa, *Nocturna Rosa* (1938), fue incluida como parte de un pequeño ciclo de *Tres poesías* donde Chávez explotó el carácter transformador de la palabra negada (desrealizada) del poema mediante la *coloración* uniforme del registro vocal, pero tendiente siempre al movimiento cíclico que proporcionó secuencias cromáticas como alegoría a los múltiples cambios de carácter al hablar de la rosa.

Posteriormente compuso *North Carolina Blues*, y aunque en el capítulo donde se comenzó un diálogo con Xavier Villaurrutia, amigo y poeta, se habló de la precisión con la que fuera insertado su *réquiem*, dentro de la realidad mexicana tan diferente a la estadounidense. Esta obra tendiente a la muerte/sueño emerge en el poemario como un lamento por *uno*, pero dirigido al *otro*, como un doble mensaje para aquellos invisibles, a quienes el cuerpo se les desarticula por fuerza del trabajo, por la concepción de su simple utilidad. Aquellos los que carecen de oídos que los escuchen y por ende pierden la voz entre las sombras de su propia piel. Como dijera Irwin (1999, p. 300), Villaurrutia juega con abstracciones y metáforas para enunciar al cuerpo concreto dentro de esferas políticas y eróticas. Y aunque la dedicatoria podría sugerir la mirada del poeta, amigo de Villaurrutia que llevó en su piel el color de la noche, por inconsciencia observo que no somos ni él ni yo, aquel que recoge con *los dedos el sudor de una gota de agua*. Quizás es el Río de Hughes el que sufre y suda, antecedente del lamento metafórico “*el hombre es árbol otra vez*”, aquel que mece su tronco vertical (rigor mortis) como alusión a los linchamientos de los esclavos prófugos.

Avanza el *romance*³⁷ y Villaurrutia relata más sobre el negro quien tiene la capacidad de reír como el dulce de las frutas nevadas, pero frente a la tragedia, las entrañas del sujeto se cierran con hermetismo fúnebre. Así, de golpe y a la mitad, se enuncian problemas de carácter histórico en una sociedad que prefiere callar y temer ante lo que no conoce: Villaurrutia desea un traductor coherente para aquellos que sufren la invidente crueldad de los poderosos, para que entiendan que tampoco ellos, ni Xavier, ni su país, sabemos cómo expresar una realidad que nos es ajena. Más allá de la inexistencia, invisible por omisión: *¿cómo decir que la cara de un negro es borrada por la sombría tristeza de la indiferencia?*

³⁷ Poema poliestrofico que evolucionando en la historia de la literatura iberoamericana ha llegado a agruparse en cuartetos, su rima es parcial o asonante, se suele intercalar algún estribillo con rima diferente a la del romance y combina dos metros diferentes. QUILIS, Antonio (2013). Métrica española. 3ª ed., Barcelona: Editorial Planeta S.A.

La muerte en este poema tiene color de piel y se adscribe a ciertos bandos políticos y culturales, sin embargo, en la vida, como la sala de espera de *aquello* que viene después, Villaurrutia sentencia a todos bajo la pena democrática y equitativa de la misma muerte. Sigue el movimiento y el poeta corre al ritmo del mundo norteamericano que se desarrolló al fragor de los nombres negros, borrados y eliminados de la pizarra de subastas. Incluso en las heterotopías de los hoteles existe la cancelación, no son las parejas, *ella* no tiene identidad ni existencia, *ella* es invisible. Por último, ya en calma, Villaurrutia inserta varios mensajes en un mismo cuerpo negro, que, formado por varios, se mira como en un espejo: el discurso racial de los labios que en la sombra también expresan otros deseos, igualmente silenciosos, carnales e invisibles para la mayoría.

El agente poético de Villaurrutia termina por identificarse con el otro, lo consume, y se fusiona con él de tal forma, que el encuentro casual del inicio pasó a ser la vida, pasión y muerte del que huele a noche. Concluye un ciclo de traducciones y emerge una postura política firme y corpórea confrontando todo lo que representan los *blancos de primera*. Villaurrutia presenta otra forma de dialogar con la sexualidad, la desigualdad y todos los tabúes referentes al cuerpo erotizado y factible de morir, parece desear una vitrina para otras realidades hermanas como la de Hughes y así, tal vez, desde aquel México de los 30's podría surgir el lugar y el tiempo para vivir libres en el sueño de la Muerte equitativa.

North Carolina Blues es irrupción, ya en la colección de nocturnos, así como en la producción vocal del compositor, pero sobre todo en el universo cultural que le vio nacer. Chávez, de las manifestaciones musicales tendientes al indigenismo, lo autóctono y lo mestizo de México, integra gritos y guiños ingeniosos respectivos a la música jazz que había escuchado de los clubes de Harlem, en sus viajes por Nueva York. No le preocupa generar una atmósfera para el encuentro con el aire nocturno, el acorde en re menor sirve como un chasquido, quizá un cabeceo de sueño que despierta en North Carolina y así con las primeras sombras de la noche comienza el estribillo que a manera de *ritornello*, se escuchará durante toda la obra, algunas veces en voz humana y otras en la fusión del

pianista y su máquina; se advierte que sin importar a donde viajemos en aquel sueño, volveremos a North Carolina.

Las *acciacaturas* de medio tono y los cromatismos proveen de forma sutil ese ambiente donde los instrumentos musicales son viejos y quizá desafinados, se escuchan continuamente acordes con paralelismos y adornos cromáticos tendientes al *slide* o *bottleneck*³⁸ como sonidos de guitarras de cuerdas metálicas y sus *glissandos* características en los *riffs* del Blues y del Jazz. Si el afán musical hubiese sido una simple imitación de acciones o imitación por producción de efectos, la obviedad habría impuesto en Chávez el 4/4 característico del Blues, pero bastan los elementos paratextuales antes expuestos, para situar en los oídos aquellas filtraciones tópicas que interactúan con el poema, generando así el lugar y los personajes del relato. Además, el compositor como creador universal conoce el destino del negro y antes de avanzar, advierte de la desolación fatal a la que son condenados los que no tienen vida propia. Por ende, un recurso ampliamente utilizado por Chávez, la carencia de tonalidad coincide con la negación e invisibilidad: donde no hay posibilidad de identidad ni nombre, el negro es absorbido por la masa hasta confundirse entre la noche. Aquí en *North Carolina* no podrían ser válidas las leyes del *blanco de primera* (ni siquiera las referentes a la tonalidad). Chávez extiende y tuerce las reglas, haciendo gala del *pandiatonicismo*; ahí estará el camino del negro y las resoluciones rítmicas serán la forma de corporeizar las pausas inconclusas producto del cansancio y la fatiga.

Chávez es puntual en cada elección de *tempo* y dinámica, y en el *più mosso* del compás 18, inicia la frase con la oscilación de un tronco (cuerpo) vertical, para inmediatamente partirla y abrir un paréntesis de cuatro compases (pies y manos como plantas y palmas),

³⁸ El *slide* o *bottleneck*: técnica de guitarra en la cual se toca una nota, y luego se desliza el dedo a otro traste, hacia arriba o abajo del diapasón. Se utiliza para evocar sonidos llorosos, melancólicos o chillones. *Slide* se utiliza en referencia al gesto de deslizamiento sobre las cuerdas, mientras que *bottleneck* se refiere al material que se utilizaba para deslizar el dedo en la cuerda, que originalmente era el cuello de botellas de vidrio.

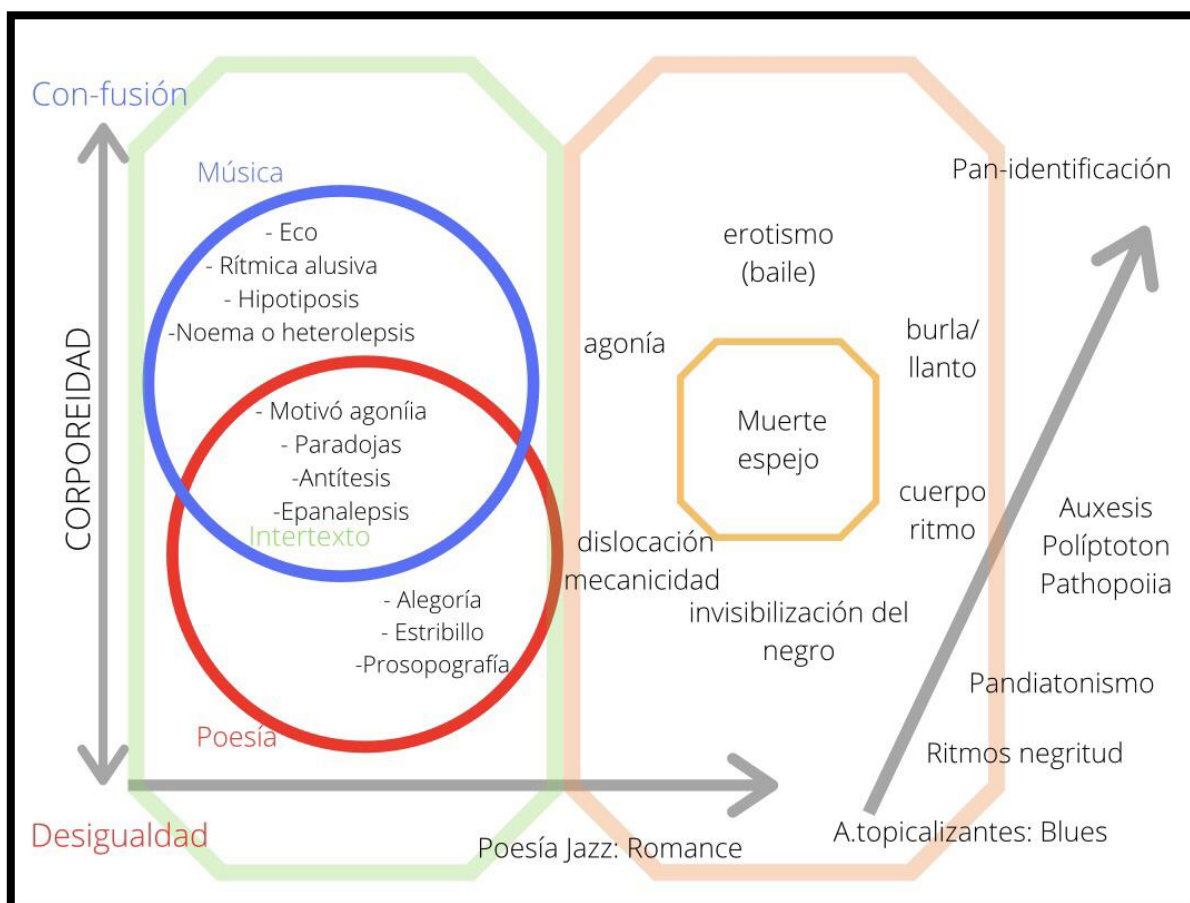
que posteriormente será retomada al concluir con el horror sublimado: *el hombre es (está) en el árbol otra vez*. Sin tregua para lamentarse, el *tempo primo* y silencio de cuarto con puntillo se retoman en el compás 26 y dan pie al octavo y cuarto con punto más dobles dieciseisavos, progresión cromática ascendente como el caminar macilento y trastabillante del esclavo con grillete, que culminarán en un grito *forte* y agudo: *jagua!*

La prosopografía del cuerpo del negro continua mediante la contraposición (antítesis), de figuras rítmicas, la sonrisa del negro nos hace danzar mientras en la profundidad del alma oscura del piano resuenan los tambores del dos contra tres; hablar de muerte genera tristeza, pero hablar de entrañas eleva el volumen y nos lanza a la zona de la furia. Este espejo onírico de Villaurrutia es peligroso por reflexión, por una parte, late fuerte la desigualdad, pero no será el poeta un vulgar estandarte, no mientras el negro encadenado tenga fuerza para volver a existir en la voz cantante al comenzar el compás 55. Más adelante, la calma fue puesta con intención de generar expectación: podría tener voz el negro. ¿Qué idioma se puede hablar cuando nadie te entiende, cuando nadie te escucha? ¡El silencio! Y así, disminuido en tono, suena póstumo el eco del negro como interludio para llegar al clímax de la obra: las terceras menores juguetonas se divierten con la sentencia, si antes fue democrática ahora suena irónica.

Posteriormente el piano cantará una vez más, mientras el silencio de poeta termina en el aire nocturno, hoteles e invisibles parejas bailarían por última vez el 6/8 que anuncia movimiento y comparsa. La maquinaria asegura el paso: octavo igual a octavo, y en abrupta sincronía amanece en la subasta. Fluyen (3/8), retroceden (5/8), cierran (3/8), el mundo se mueve con escaleras automáticas; Así también cobran vida las ventanas y las puertas como ojos que parpadean invidentes, no pueden enfocar, no logran ver las sombras blancas de sus verdugos. Solamente una mano desarticulada terminará borrando el 7/8 final... La subasta terminó y vuelven los grilletes y el tambaleo, pero se intuye el deseo y la epifanía: Nada es más espiritual que el cuerpo.

La con-fusión de los cuerpos converge en la disminución de un acorde de Lam con sexta y séptima menores por anticipo y retardo respectivamente, la armonía cede y brinda su sagrado espacio sonoro mediante sextas paralelas mayores y menores que retrasan y frenan el *tempo* para permitir el último aliento que debe ser pronunciado en las sombras: *Esta boca – ¿la del poeta Jazz? – es la mía* (la del poeta piano/voz, en el oído del que quiera oír). Ciento veintitrés compases tan ingeniosamente trenzados y bordados que la tercera zona del performance ocurrirá simplemente, si el piano y la voz se atreven a caminar la senda que se pierde en North Carolina.

Nada más espiritual que el cuerpo, nada más democrático que la muerte.



Muerte Democrática, zonas semióticas 1 y 2, faltando el tercer momento que se construirá en el performance y el dialogo con las otras zonas.

- b. Si tu presencia perdí, muerte *real*

SI TU PRECENCIA PERDÍ

X

**Si tu presencia perdí
mi corazón la ganó
porque al morirte quedó
tu vida dentro de mí.
Ahora te guardo así
Como sus flores el higo
Y a mi existencia te ligo
En unidad tan entera
que sólo hasta cuando muera
morirás también conmigo.**

Elías Nandino, 1963

Formados ambos (compositor y poeta) por las tradiciones de la provincia mexicana, fue la sinceridad libertaria base sólida en sus obras. “Cada quien se expresa como puede, como quiere, y cada uno busca su propio lenguaje”, respondía Galindo a Steven Loza en una conversación sobre el nacionalismo en la música mexicana. Entonces, aunque las elecciones poemáticas de Galindo sean consideradas *sencillas* o *inocentes* alusiones al campo, sus obras vocales son un ejemplo de concisión en la línea vocal y de austeridad en el acompañamiento resultando ello en composiciones que salen de los estereotipos sentimentalistas o costumbristas característicos en las creaciones musicales con dichos temas centrales (Hernández, 2021, p.91).

Así mismo, La *primeridad* de la experiencia se vuelve poesía en Nandino, “entendí que el poeta es esclavo de su voz interior, y que en el silencio o en el ruido, en la soledad o el bullicio, esa voz le hablará al oído su primer verso (...) como mariposas inesperadas (Aguilar, 1986, p. 58). El poeta no trata de persuadir, como dijera Montemayor (1991, p. 17), él describe claramente y nosotros podemos creerle. Sus sonetos y décimas como las que dedicó a la memoria de su madre fallecida son prueba de su formación *clásica/romántica* con la que intentó responder la duda humana que nace en la muerte *real*, no metafórica, brutal y natural acontecimiento de la vida para llorarse en poesía. Diría Villaurrutia, sin saber que su amigo escribirá para su muerte próxima: “Este hombre que, en una palabra, vive y, sin tener una conciencia lúcida de su deseo, quiere verse vivir, se llama ahora Elías Nandino” (Villaurrutia, 1934, p. 8). Dentro de su producción, los poemas dedicados a su padre (*Nocturno difunto*), a su madre (*Décimas a mi madre*) y a Villaurrutia (*Si hubieras sido tú*), son experiencias encarnadas del autor, muertes sentidas de presencias que ahora le extenderán la mano desde el aire o la naturaleza, pero que seguirán en la indefinición alojados. Ahí donde el dolor se vierte en pregunta retórica, sin afán de resolución, pero con tendencia a la proclamación del hijo y del amigo que muere en los demás, mientras ellos viven en él.

Desde Ruiz (1994, pp. 54-55), entendemos que Galindo es la confirmación de un ideal nacionalista, donde la academia no solamente se fusiona con el folclore del pueblo y sus raíces indígenas, para él, la academia nace como un manantial que brota de las entrañas de la tierra indígena. No es que podamos reconstruir una realidad musical que fue destruida por el conquistador, no es necesario; la música sonará mexicana si los mexicanos se lo permitimos, ¿por qué? Diría Galindo: “porque está ahí dentro y sale porque así soy.” Tejido a lo anterior, para Solórzano (2012, p. 101), las palabras de Nandino resultan de su existencia, ellas suceden “(...) de la experiencia vital; la inspiración noctámbula que despierta sus sentidos cede lugar privilegiado a la pasión creadora, y él no se preocupa de que corra libremente, no intenta sujetarla con bridas manejadas por un exceso de raciocinio o contención intelectual”. Nandino y Galindo no buscaron estilos ni vanguardias, fueron simplemente creadores.

Así, en el tercer periodo del maestro, donde retirado de sus labores como docente y funcionario público, pudo dedicarse de lleno a la composición, seleccionó algunas Décimas de su amigo Elías Nandino para generar el ciclo de *Cinco Canciones a la Madre Muerta* (1971). Nandino como médico, sabía que cada instante vivido implica escapar de la muerte, pero no de la agonía, que el dolor está en la vida y que además la muerte no mata, solamente es la espera. Conocía la profundidad del significado de la muerte, pero ahí instalado en la pena, no le interesaba la abstracción, perdió su presencia, la última que le quedaba, y sin embargo su corazón le recuerda que así, vacío de ella, queda lugar para guardarla en el resto de su espera. Su cuerpo y su dolor son naturales, el acto doloroso de guardar su recuerdo es semejante al momento nocturno en que la belleza de las flores se oculta para esperar el consuelo de la luz. Nandino médico poeta se contagió de todas las dudas y miserias que afectan a lo humano. Según Solórzano (2012), el poeta es, ante todo, muy humano.

Esa misma muerte otrora erotismo en Villaurrutia y en él mismo, ha dejado de lado los dilemas oníricos para después del manifiesto, solamente en la seguridad de la muerte, sus

parientes y amigos se quedan quietos y unidos a la voz que grita: *morirás también conmigo*. Donde antes hubo dudas y sombras, en esta colección de décimas se encuentran transparencias sin rostro hechas de esencia y luceros que aún escondidos saben alumbrar su vida. El poeta no ha perdido a su hermana, padre y madre, por el contrario, toda la existencia eleva sus sentidos y ahí en lo profundo del cosmos, *capta el nacer de sus latidos*.

En estas décimas³⁹ la muerte no libera con la imagen cristiana del alma sin ataduras corpóreas, mejor es el consuelo igualmente libertador de la esencia del ser amado en las fuerzas de la naturaleza, lo individual sabiéndose absorto en el todo. El maestro Galindo conocía las técnicas y escuelas compositivas más vanguardistas inventadas hasta su época y aunque las dominaba a la perfección, no se alineaba a las reglas de Schoenberg ni de nadie (García y Ruiz, 1994, pp. 54-55). Para él, el fanatismo y las técnicas cerradas resultaban en incapacidad de contar algo, en simples creaciones para el deleite del ego creativo, por ende, para cada una de sus cinco canciones usará recursos y técnicas diversas, motivadas siempre por su ánimo de compartir y contar algo. Así, los primeros ocho compases de *Si tu presencia perdí*, son tratados mediante una variación de la técnica serialista, donde ambas voces del piano se mueven por octavas y posterior a la primera serie, se encuentra una mutación en la siguiente, sin que ello siga alguna matriz o cálculo. Preparando de esa mecánica forma, el ambiente para un recitativo sin entonación, la sentencia de la décima ha comenzado: *al morirte quedó tu vida dentro de mí*. Después, los conocimientos del maestro en cuestión de tratamiento vocal y coral, referentes al instrumento musical órgano, generarán una pequeña secuencia cromática de contrapunto atonal para finalmente proponer la última técnica que completará el ciclo técnico/armónico dentro de esta obra: el pandiatonicismo.

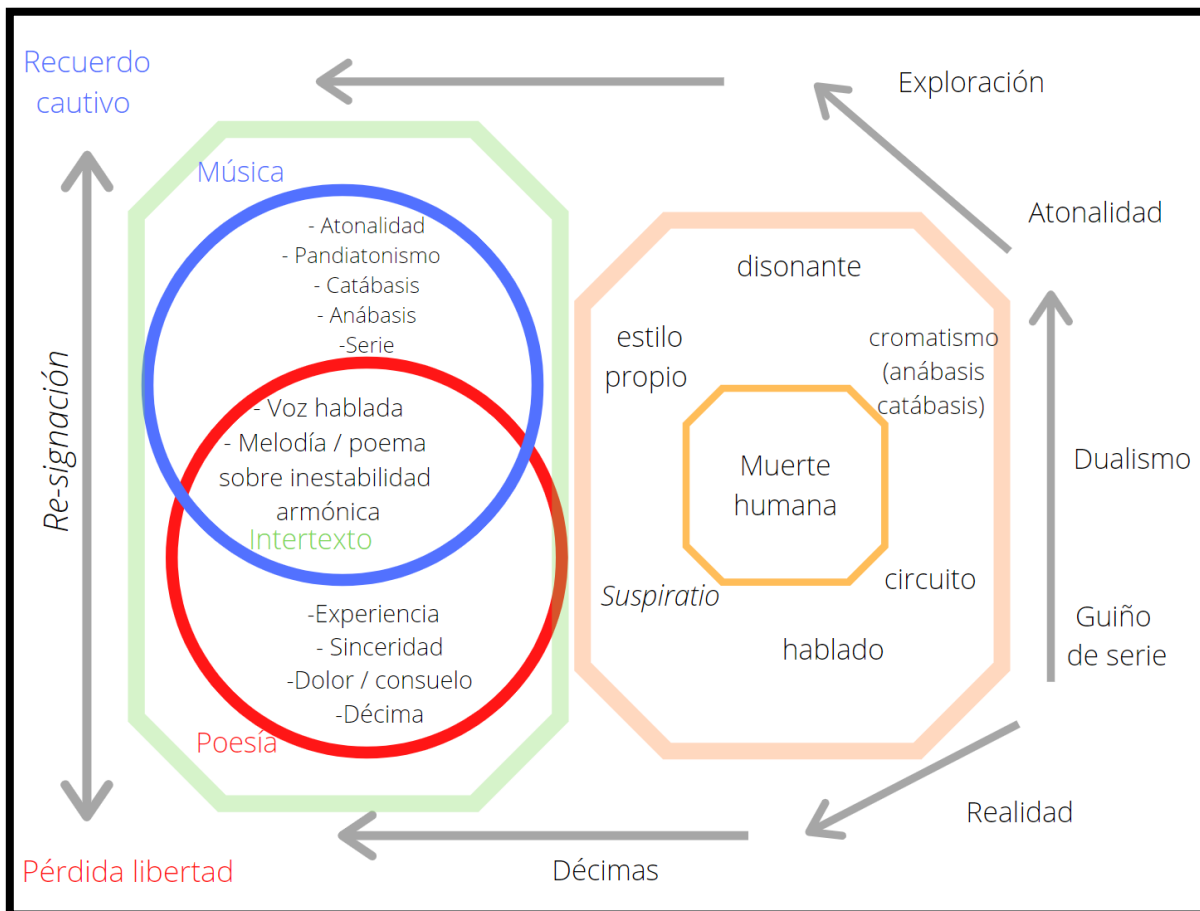
Tresillos que reiteran la frase recitada y cuartas aumentadas terminan con el acompañamiento estático, que a partir del compás 19 regresa a un tratamiento atonal en

³⁹ Décimas son estrofas constituidas por diez versos octosílabos, generalmente utilizadas para la poesía rural o popular.

octavos, sirviendo de consuelo final para el poeta: *tu vida dentro de mí*. Se acelera el corazón y mediante acordes por cuartas, la línea melódica sigue flotando sobre la corriente dual del pandiatonicismo, que se confirma junto con escalas descendentes, *catábasis* y *fragmentatio* nacidas de la emoción: *Ahora te guardo*. ¡Nos sabemos poseedores de aquella presencia sembrada cual flor de higo! Y se debe acentuar con grandes saltos de octava disminuida. Compás 29 y la calma *catabásica* llega nuevamente con la atonalidad y los octavos que se diluirán junto con el volumen del soliloquio y sus flores. El acorde cuartal y aceleración en el 34 nos indican un nuevo cambio, la promesa de unidad total reaviva el deseo reflejado en el *tempo* y el registro, que sobreviviendo a los cambios armónicos continúa fluctuando entre el pandiatonicismo y la atonalidad. *Hasta cuando muera morirás también conmigo*, implicación como condena para el recuerdo encarnado que mediante alargamiento de sílabas y pausas *suspiratio*, se irá perdiendo en el aire junto con la voz cantada. *Tempo primo*, acordes atonales en pandiatonicismo que terminarán el circuito donde todo comenzó: una serie sobre la mano derecha y otra en la izquierda, libres pero complementarias. La misma voz sin tono melódico: *tú vida dentro de mí*. El acorde se cierra al extremo, segundas que en el fuero interno ocluyen la canción y terminan disonando el momento.

En 1994 el maestro Galindo respondió algunas preguntas a García y Ruiz, donde entre otras cosas confesó haber escrito tanto para la voz por la avidez de los cantantes y los coros respecto de sus composiciones. Además, al hablar de poesía, el maestro tomaba con humor la partida abrupta de Villaurrutia y mencionaba con entusiasmo la forma cercana de trabajar con Novo y a Alfonso del Río. Así, en la sinceridad característica de Galindo, no es un error pensar que la pena humana y poética del amigo, le impactaría tanto que en su retiro, dedicaría tiempo y trabajo para finalmente en 1974 estrenar sus canciones a cargo de Irma González y Miguel García Mora. *Canciones a la madre muerta* son la economía engendrada en la maestría de dos creadores que navegaron sin bandera ni vanguardia, siendo fieles a las voces de todo lo que existía antes que ellos.

Lo que nació de una muerte *real* necesitará, cada vez, un nacimiento igual de sincero.
 Sonidos *reales*.



Muerte humana, zonas semióticas 1 y 2, faltando también el tercer momento que se construirá en el performance y el dialogo con las otras zonas.

c. Tema para un nocturno, muerte vecina

TEMA PARA UN NOCTURNO

Cuando hayan salido del reloj todas las hormigas
y se abra por fin la puerta de la soledad,
la muerte,
ya no me encontrará.

Me buscará entre los árboles, enloquecidos
por el silencio de una cosa tras otra.

No me hallará en la altiplanicie deshilada
sintiéndola en la fuente de una rosa.

Estoy partiendo el fruto del insomnio
con la mano acuchillada por el azar.

Y la casa está abierta de tal modo,
que la muerte ya no me encontrará.

Y ha de buscarme sobre los árboles y entre las nubes.

(¡Fruto y color la voz encenderá!)

y no puedo esperarla: tengo cita
con la vida, a las luces de un cantar.

Se oyen pasos ¿muy lejos?... Todavía
hay tiempo de escapar.

Para subir la noche sus luceros,
un hondo son de sombras cayó sobre el mar.

Ya la sangre contra el corazón se estrella.

Anochece tan claro que me puedo desnudar.

Así, cuando la muerte venga a buscarme,
mi ropa solamente encontrará

Carlos Pellicer, 1945

En 1949, el mismo año de la muerte de su madre, Pellicer poeta de *rara perfección* en el rigor de fórmulas y metros, que evolucionaron libres junto con sus rimas y ritmo, ofreció *Subordinaciones*, recuperación de motivos en el canto del poeta a lo largo de su vida. Ahí se encuentra el *Tema para un nocturno* (1945), como voz del universo poético construido a lo largo de treinta años de viajes en paisajes multicolores. Un universo que se ha hecho uno con el individuo y que ahora en la madurez de la humana vida, aparece desnudo y convencido de su proclamación frente a la hermana Muerte: *Me buscará... no me hallará... mis ropas solamente encontrará.*

Como se mencionó en el capítulo *Poiético*, el poeta sencillo y humilde, quien fuera querido por sus amigos que conformaron la vanguardia artística de su época, obsequió al mundo este manifiesto de profunda subjetividad y sencilla honestidad que brotaron de su propia voz, sin embargo, tendrían que transcurrir cuarenta y tres años para que otra voz inocente (Tibol, 1976, p. 3), se una a la suya. Y con el poeta libre y extinto, Carlos Jiménez Mabarak en 1988 hará sonar claros y sinceros *el fruto y color que solamente la voz puede encender*. Emilio Abreu Gómez dijo del maestro en 1945: “(...) es como un niño, no debería caminar sobre la dureza de la Tierra, (...) al estrenar *Pirrimplín en la Luna* gozó más que los niños que presenciaron aquel cuento escénico, (...) más parecía un rapaz que un maestro”. (en Tibol, 1976, p. 4). El compositor deseaba llegar al alma de quien le recibiera, antes que lograr obras pedantes; claro que evolucionó, pero al igual que Pellicer, nunca se divorció de su instinto que le dictaba rechazar la imitación servil de un pasado que, si bien le había nutrido, en su genio se transmutará de disciplina y rigor, a expresión inteligente y dinámica, acorde al instante que desea contarnos (Alcaraz, 1994).

Tema para un nocturno es tradicional en cuanto a la elección de su forma, una *Silva*⁴⁰ de versos pareados a veces consonantes y otras disonantes, donde la mayoría de los habitantes del continente tropical de Pellicer irán haciendo su aparición frente de nosotros, como la vida que corre frente a los ojos amenazados de muerte. El tiempo, no

⁴⁰Poema que mezcla versos heptasílabos y endecasílabos en un esquema asimétrico y de extensión indeterminada, preferentemente con rima consonante, pero con libertad y versos sueltos o parentéticos.

como recurso mensurable sino como la vida misma, se detiene en el reloj, pero continúa en el pulso que marcan las seis extremidades de cada hormiga, y así enfrentados en antítesis, el titán y el insecto, la existencia y la contingencia, se abre por sí misma la gran puerta, la de la Muerte sola. Así inicia el primer intento de la Muerte por encontrar al individuo. Internándose en una selva tropical enloquecida por el acto voluntario del poeta maduro, quien, en la cúspide de su vida, observa la vacuidad de las palabras y decide callar, para observar que cada *cosa en su sitio, sin nosotros, equivale al desorden*⁴¹. Altiplanicies con fuentes y flores/colores enmarcaran lo onírico del relato y una vez más la inocencia profunda de los opuestos se convertirá en manos y cuchillos o paredes y puertas abiertas como espacios para seguir guiando a *ella*, que le busca.

Como la música (la voz y el cantar) es en Pellicer forma y a la vez fondo de su mundo y sus elecciones retóricas, así mismo las luces y los colores que se encienden van trenzándose en contrapunto con las sombras y la noche que va aconteciendo en el poeta y en su poema, las hormigas caminan pero también se escuchan otros pasos, tan lejanos, que el poeta posee el tiempo preciso para mirar una vez más a otro de sus grandes amores: el mar, como refugio suave sobre el que puede dejar caer su profundo y oscuro son. Cuántos rostros hay en Pellicer, - se preguntó Javier España (1997) -, uno sólo, le responde el poeta, el que está hecho de piel desnuda, bañada en la claridad de la noche, el rostro de los opuestos que se contienen a sí mismos y libres de afrentas, no convergen en la muerte, coexisten armónicamente, en un panteísmo por reducción donde la sangre es el amor y todo lo inasible y cada cosa pequeñita forman parte de ese uno, donde todo es Dios.

En la dificultad que presenta una definición actualizada de algo tan antiguo como la disciplina, el maestro Mabarak sintetizará una definición tan precisa como abierta para su mejor uso: “La auto imposición de las reglas del juego, donde la academia es el espíritu que anima dicha disciplina” (Ramírez, 1994, p. 41). Así lejos de sentirse atado por las

⁴¹ *Uno*, Carlos Pellicer.

reglas o convenciones, el maestro las utilizaba libremente para jugar con destreza artística dentro de un mundo caótico de potenciales maneras de conformar. Y ahí donde se encuentra la frontera de la técnica, la academia y las reglas, el arte podrá seguir avanzando gracias a la experiencia, que a su vez es la sangre de la intuición. Según Contreras (2003, p. 157), la obra vocal de Mabarak, pese a su carencia de edición y publicación, ha contado con otro tipo de difusión *quasi* medieval, dado que sus manuscritos se han ido compartiendo de mano en mano a lo largo de los años. Así mismo, se le atribuyen en dicho texto preparado para la presentación del disco *Sueño*,⁴² una clara relación sensorial entre efectos sonoros y textuales, que resultan en un amplio abanico de ambientes y estados anímicos, magistralmente tejidos mediante acentos y ritmos contenidos en los versos. Así, unido al eclecticismo fruto de su amplia formación que fue mencionada con anterioridad, encontramos en el maestro compositor, la libertad forzosa que le fue otorgada por una especie de anonimato al que fue condenado la mayor parte de su vida compositiva. Desde ahí y sin ningún compromiso con alguna tradición escolástica, Mabarak pudo unificar la lógica asequible de sus modelos romancistas y post romancistas, con las vanguardias de cada momento musical que le fue posible vivir en sus amplios y prolíficos setenta y ocho años de vida.

Tema para un nocturno basa su sistema armónico en la tonalidad extendida, recurso ampliamente utilizado por los compositores germanos del posromanticismo. El constante movimiento del poema descriptivo es abruptamente presentado desde los primeros compases de la obra, mediante el uso de figuras de tres octavos en acomodo cuaternario de 12/8, que además inicia con el tema característico de la obra (una escala cromática descendente (catábasis) de séptima menor), como guiño hacia una figura retórica conocida como *pasus duriúsculus*, como forma de dramatizar un texto que comenzará con la sencillez aparente de los bichitos del reloj. El do menor será nuestro atractor tonal y cada que sea necesario enfatizar algún límite emotivo, volveremos hacia él, así la mayoría de los rétores musicales convergen en la consideración de esta tonalidad como factible

⁴² Sueño: Canciones de Mabarák, disco grabado-interpretado por Zulyamir Lopez Ríos y Alberto Cruz prieto en 2003

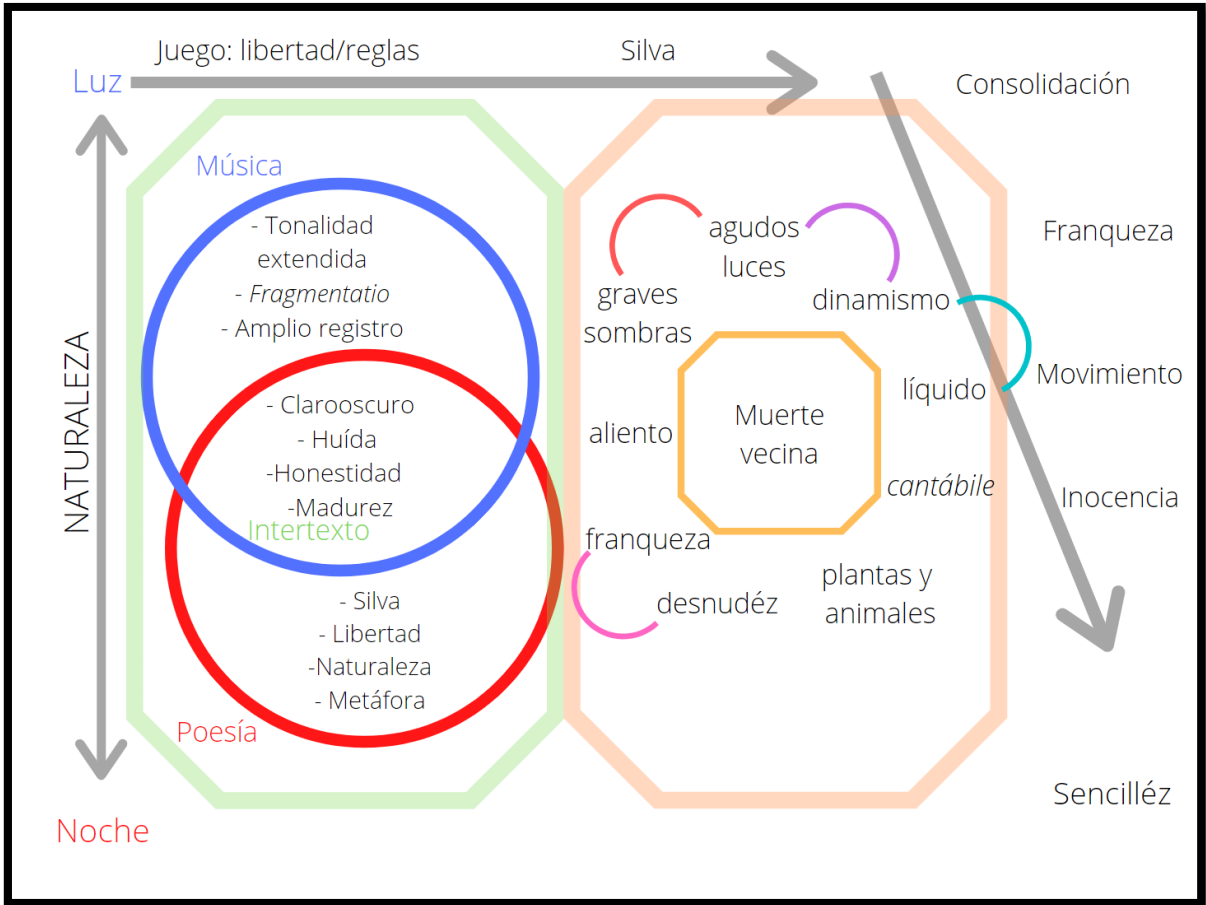
para generar agrado, pero desde la tristeza, la somnolencia e incluso el luto (Palacios, 2012). Y aunque la dedicatoria a Rufino Montero (Barítono) y el gran conocimiento del maestro Mabarak respecto de los registros vocales y las mejores estancias tonales para extraer todos los matices de una voz oscura, puedan ser las razones para elegir esa tonalidad (do menor), quedará como una más de las características tangibles del instinto y maestría del compositor. Dominante de la dominante con sexta menor y aparece en el vestíbulo de la puerta nuestra inquisidora por vez primera, vistiendo un *accentus* y quinta justa descendente que tranquilizará el matiz *forte*, que concluirá nueve notas más abajo con la sentencia: *ya (ahora) no me encontrará*. La huida a comenzado y Mabarak le proporcionará el vehículo de las dobles figuras para acentuar las progresiones ascendentes de un ser experto en moverse a través de los árboles y las nubes, lugares confortables pero elevados que terminarán pasando por las notas más graves de la canción y del registro (la bemol 2). Posteriormente, iniciará el fruto del insomnio con las figuras rítmicas del piano nuevamente sin subdivisión, se hace notoria la preparación hacia un acontecimiento importante: *anábasis*, una pincelada subdominante y el *allargando* llevarán la primera presentación del material melódico en el extremo agudo, como antesala para la invitada de honor, hay tal libertad en ese mundo de puertas y ventanas abiertas, *que la Muerte ya no me encontrará*.

Así llegamos a la mitad de la canción donde en el compás 31, se presenta el inicio *anacrúxico* de la séptima frase, que dará paso a una frase doblemente parentética: *(¡Fruto y color la voz (la voz) encenderá!)*, el material musical se repite y una vez más la melodía llegará al límite agudo para mencionar el otro nombre del personaje que sin perseguirnos, nos tiene contenidos en su mortal trampa: *con la vida a las luces de un cantar*. Así pasamos a la agitación de los últimos pasos aún lejanos; el piano presentará cambios atmosféricos bien definidos: cambio de registro en varias ocasiones para ambas manos, además de una amplificación en el número de voces. Donde antes la mano izquierda presentó figuras a doble tiempo (dinámica y movimiento), ahora la mano izquierda se dividirá para generar contestaciones y dinámica, además de voz cantante; permitiendo

que la mano derecha acentúe los cambios armónicos mediante acordes de blanca con punto. Quedan pocos minutos y aún deben desfilan todos los habitantes del universo Pellicer/Mabarak, la mejor decisión será una fluctuante línea melódica en *forte*, que mostrará mediante *gradatio* y *fragmentatio* por igual, a la noche, el mar, las estrellas y el son profundo que después de caer al agua, llegará a la seguridad del *tempo primo*. Canción que, navegando en la sangre, colisionará con el reloj (corazón-tempo) vuelto a la paz de las figuras rítmicas iniciales. Do menor que se anuncia, extensiones parentéticas en el piano y un *crescendo* que culminara en la certeza del manifiesto, en este mundo el individuo no tiene razón para escapar de su captora, antes que eso le ofrendará su resistencia (ropa) y libertado, seguirá su camino.

Carlos, inocencia, luz, color, flexibilidad entre rigor y libertad intuitiva, preciosismo y detalle, la voz como deseo/camino y la divergencia respecto de sus maestros y contemporáneos, son algunas de las coincidencias entre estos dos creadores. Todas ellas le aportarán a esta canción una compleción tal, que nos encontramos ante uno de los ejemplos mejor contruidos de obra poética musical, que además fue realizada en los años altos y consolidados de ambos genios. *Tema para un nocturno*, es prueba fehaciente de aquel ideal en ambos colegas: La oportunidad de dialogar con el pueblo, con palabras honestas y sencillas, para mostrarse tal como ellos fueron (son), simples mortales con sueños y desilusiones, con dioses y fantasmas, haciendo pleno uso de esa veta creativa inagotable que brotó de la intensidad expresiva desde el fondo de su propio ser. Diálogo que se completa, cuando los individuos que lo integran saben también guardar silencio para escucharse y escucharnos, para darle voz incluso a los más pequeños. Ese silencio autoimpuesto en Pellicer y de censura en Mabarak no amargó su discurso, no apagó el claroscuro de sus cantos, por el contrario, les dotó de la sensibilidad propia del santo fraterno con todos, habitante de cada campo y ciudadano del mundo.

La Muerte en Mabarak/Pellicer fingirá no encontrarme, con tal de permanecer en ese continente tropical, como una nativa más de la *casa grande*, abierta para ti y para mí.



Muerte vecina, zonas semióticas 1 y 2, faltando una vez más, el tercer momento que se construirá en el performance y el dialogo con las otras zonas.

d. Canción de Jinete, muerte libertad

CANCIÓN DE JINETE

Córdoba.

Lejana y sola.

**Jaca negra, luna grande,
y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba.**

**Por el llano, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.**

**¡Ay qué camino tan largo!
¡Ay mi jaca valerosa!
¡Ay que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!**

Córdoba.

Lejana y sola.

Federico García Lorca, 1924

La caída total de las ruinas imperiales españolas en 1898 coincide con el nacimiento de Federico en Fuente de Vaqueros, provincia de Granada. Y a punto de iniciar el siglo XX, la difícil situación política económica de aquel lugar contrastaba con el esplendor de un nuevo ateneo en las artes: el naciente Siglo de Plata español. De manera similar al grupo de *los Contemporáneos* en México, en esas fechas cruciales para España, coincidieron un conjunto de artistas que compartieron inquietudes, características estilísticas e influencias; así en 1927 con motivo de la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Góngora, se celebró en el Ateneo de Sevilla un homenaje en el que participaron los que ahora englobamos con el nombre de *Generación del 27*. Y aunque los marcos y tópicos Lorquianos sean más adelante referenciados, creemos necesario resumir tres puntos importantes en cuanto a las características afines de esta generación:

- Influencia y fascinación respecto de los autores Clásicos de la literatura española, así como de corrientes vanguardistas como el surrealismo o el modernismo.
- En cuanto a estilo, se trenza el cuidado de las formas tradicionales con la liberación del lenguaje para narrar una realidad “deshumanizada” en la que se encontraron absortos.
- Dada su relativa cercanía geográfica y cronológica, esta generación optará por trabajar en conjunto y generar vehículos de expresión como publicaciones, exposiciones e investigaciones. (Serrano, 2012, pp. 9-10)

Mientras el poeta radicaba en la Residencia de Estudiantes de Madrid y con su primer libro publicado en 1918, *Impresiones y Paisajes*, irá floreciendo en Lorca su capacidad transdisciplinaria, el poeta ya era músico prominente y al convivir con el mundo intelectual de su país, contribuirá en puestas en escena, conferencias de carácter histórico-musical y además pondrá todo ello al servicio de su *Canciones* en 1929. Así, ya en el título se hace la primera sugerencia para su interpretación, el sustantivo *Canción* lleva implícitas dos zonas tópicas o dos caminos para representar: a) la música como menester para su interpretación estructural y b) la fonación como objetivo performativo, algo hecho

para cantarse y no solamente leerse. Hecho que corrobora su hermano en Agráz-Ortíz (2016, p. 473): “en este libro, canción se identifica con el alcance y la extensión que la palabra tiene en los cancioneros musicales, si bien no creo que esta relación entrase de manera consciente en el ánimo de Federico. Y, no obstante, en estas canciones poetizadas, y conservada su esencia musical, late, disminuido por un propósito más claro de refinamiento artístico, un eco, con frecuencia discernible, de raíz popular” (García Lorca, 1980, p. 158). Dicha cualidad musical también es referida por compositores coetanos de Federico como Ernesto Halffter quien identificó tres grandes músicos en su país: Falla, quien fuera su maestro, él mismo, como su discípulo y Gacía Lorca (García Lorca en OSSA, 2014. P. 94); de forma similar Torres en 1972 definió como *indisociable* al lazo entre poesía-música, en la obra de Lorca. Así, corroborando lo anterior, Federico plenamente consciente de su habilidad, lo manifestó públicamente, ya en conciertos y tertulias familiares, así como en la entrevista con Pablo Suero en 1933, donde se definió a sí mismo, antes que nada, como músico.

Pero más allá de su talento musical y afanes profesionales, la música que nutrió el placer del poeta y que emergiera en sus letras empapadas de cantos y costumbres, es un resultado de la experiencia directa del poeta con su gente. Según Serrano (2012, p. 2), esta tradición vocal del pueblo, se mezcla con las formas clásicas de composición poética, como el soneto o el romance, pero termina por actualizarse en los modos narrativos vanguardistas de un joven tan admirado por sus contemporáneos, que según Jorge Guillén en 1977, fue leído y compartido aún antes de publicar, de ahí que Guillén le llamara *el bardo anterior a la imprenta* (OSSA, 2014). Así unida a su musicalidad, encontramos la elaboración de metáforas constantes pero herméticas, como juegos de sombras nocturnas que terminan por formar sobrecogedoras imágenes, que aparecen únicamente en los ojos iluminados por la luna.

Por otra parte, Sanchez Pedrote en 1981 comenzará narrándonos la aventura de la otra mitad en la *Canción de Jinete*: Salvador Moreno, quien fuera de una generación posterior

a Lorca y sus contemporáneos, pero heredero por sangre y por afinidad en talentos, de la peligrosa faena de resucitar los sonidos que yacían coloreados en las letras del poeta; devolver el halito sonoro al *cante hondo* con todos sus lamentos y risas. Resulta admirable para Sánchez Pedrote la forma en la que un acompañamiento *sencillo*, comprenda en sí mismo al protagonista y su entorno, dotando de una nueva dimensión musical algo de por sí sonoro. Nos parece que Moreno, artista interdisciplinar, pudo escuchar tonadas olvidadas del otro lado del océano, como un latido vuelto eco que se magnificó en notas musicales, dos Córdobas que se hicieron una.

Como se dijera en el capítulo poético, Moreno (como Lorca), es la interdisciplina y el pensamiento crítico encarnados. Un sujeto con una mirada global del hecho musical que rechazó estudios *profesionalizantes* y prefirió bajarse del tren que le llevaría hasta Copland, Krenek y las vanguardias musicales, para continuar su vida intelectual (musicológica) con grupos de artistas y pensadores de aquellos tiempos: Ramón Gaya, Juan Gil, Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, Carlos Jiménez Mabarak y Rafael Solana, entre otros. Dijo Miranda (1996, p. 12-14), musicólogo, sí, pero desde otros frentes, desde la poesía y la pintura que fue desarrollando junto con la cercanía de sus colegas, para él, maestros y amigos. Como resultado de su proceso creativo cotidianamente dialógico, podían convivir en su mente sin ningún problema, la arquitectura de Gaudí, la música de Albéniz, la poesía de Cernuda, la pintura de Velázquez o la esteticidad de Ramón Gaya, porque como dijera también Miranda, para Salvador Moreno era necesario valerse de otras presencias y experiencia artísticas para referir o conceptualizar la música.

Así, la esencia del arte según Moreno, será su capacidad o juego temporal. La proeza del artista y su obra será entonces la cualidad de permanecer activa en el tiempo pero ajena a la corrosión del mismo, la oportunidad potencial de cada individuo para detener el flujo constante del tiempo y moverlo a “su” favor, como un torero que lleva a costas una mala tarde y que por una media verónica ejecutada magistralmente puede cambiar los insultos de veinte mil personas, convirtiéndoles en un coro preciso que puede gritar ¡Oooole!,

momento que, según Moreno, es otra forma de definir la eternidad (Moreno en Miranda, 1996, p. 18). Por ello su producción vocal no es artificiosa o grandilocuente, por el contrario, es un arroyo, como un momento de suspensión de la realidad, sostenido en la seducción del encanto de Orfeo. Para 1937 Moreno era un estudiante matriculado del Conservatorio Nacional de Música, y como alumno de Rolón en la materia de composición presentará su primer canción, *Definición*, con poema de Josefa Murillo. El siguiente año acompañaría cinco de sus *Lieder*, cantados por Irma Gonzales y en un homenaje a Federico García Lorca, presentado en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes, interpretarán cuatro canciones con poesía del homenajeado. En dicho concierto se estrenó Canción del Jinete.

Canción del Jinete forma parte del compendio *Canciones*, vanguardista desde su título, que además se sostiene mediante la reelaboración de uno de sus marcos estructurales, el folclore musical nacional, intervenido y actualizado como lo hicieron Falla, Bartók y Stravinsky (Agráz-Ortiz, 2016, p. 458). Once secciones donde se intervienen marcadores de género tradicionales en la lírica española, por ejemplo el paralelismo o los estribillos de aparente fatalidad. Catalogado en el apartado *Andaluzas*, que además están dedicadas a Miguel Pizarro. En la *irregularidad simétrica del Japón*, este poema cuenta con dieciseis versos heterosilábicos y un estribillo que encierra el universo de aquel que no llegará jamás a su destino. Ahí, en la lejanía de Córdoba y en la enumeración continua de elementos sensoriales, somos convocados en un lugar (el llano) y en un tiempo específico (una noche de luna roja).

El protagonista canta con nuestra voz y comenzando la sección descriptiva, nos ubicamos sobre una jaca negra y valerosa, como lucha/muerte aludida en las metáforas de Lorca. Ese caballo menudo identifica al que le monta, una personalidad que se une al caballo y que según Antonio Arco (2008, p. 269), son para el poeta, la fuerza y el erotismo/muerte masculina. Sigue el camino y en la siguiente línea del poema hace su aparición una de las figuras más representativas de la poesía lorquiana: la luna; grande y rojo satélite, que Arco significó como el erotismo y la belleza pero desde una blancura inerte, como Muerte

femenina. Córdoba, sin verbos, nos parece personificar cada estancia paradójica, de la cual conocemos las vías y modos de acceso, mientras vaticinamos la continuación nostálgica de su imposible lejanía. Asíndenton que recalca una de las zonas tópicas que construyen este universo, la carencia: jaca negra, luna grande, por el llano, por el viento y después, unas aceitunas que no se terminaron durante el viaje, como reconociendo que dicha carencia no es material. Lorca como Villaurrutia no hablan despiertos, sus cantos provienen de un sueño donde el tiempo se detiene, como dijimos anteriormente, un bucle onírico donde el jinete no está condenado a muerte, al contrario ella le espera paciente en las torres de Córdoba. La sentencia es el viaje, el llano; metáforas de la paradoja dolor/vida. Las tres exclamaciones retóricas con las que finaliza el poema, nos muestran las tres cadenas con las que la vida atará al jinete: la consciencia espacial, el recuento de lo recorrido (y aquello por recorrer), la ilusión acumulativa inherente al ser humano y el espejismo de una certeza final. El llano como viento, que no se conoce si viene o va, la jaca, libre de ataduras emotivas y posesivas y la muerte, sin ojos para mirar y sin tiempo para esperar. Figuras cantadas en los colores que Lorca determinó como signos musicales sobre un atril. Un canto de muerte que trata de la vida.

Fue mil novecientos treinta y ocho y fue el homenaje al poeta andaluz, fue Moreno y vislumbró en el poema la dualidad paradójica, antecedentes y consecuentes que colisionan y se contraponen por momentos, exacerbación de las emociones con espacios ingentes dónde el compositor fue insertando los sonidos que la sangre le dictó. De clima mediterráneo (suelo duro con sedimentos, poca vegetación) y a orillas del río Guadalquivir que probablemente le otorgara su nombre (*Oba* en íbero, el antiguo nombre del río y *Qart-Oba*, la ciudad del *Oba*), encontramos una ciudad que desde el siglo XII ha sido custodiada por una fortaleza con torres. Edificios que al paso de las guerras se fundieron en una sola, *la Calahorra*, torres como una que vigilan el puente Romano y puerta de la entrada sur de *Córdoba*, *lejana* y *sola*. Salvador conoce la historia bélica del pueblo, sabe las múltiples veces que la ciudad sobrevivió tras sus murallas y ha cruzado los llanos que rodean a la ciudad frontera con montañas. Ahí en la lejanía que todo lo vuelve poema, el compositor utiliza el mejor recurso del que puede emerger el atractor tonal de la obra: el

absoluto silencio colaborativo, entre el piano y la audiencia. En tempo *lento y como de lejos*, se escucha una voz tenue que lleva implícita la dualidad de la obra: el llamado Modo Andaluz (tetracordios descendentes en modo frigio que resuelven estacionándose en la dominante del atractor tonal) o simplemente el quinto grado de un sugerido *solm*, tono para lo triste según Rousseau (1683), que sirve de exordio ambiental previo a la cabalgata.

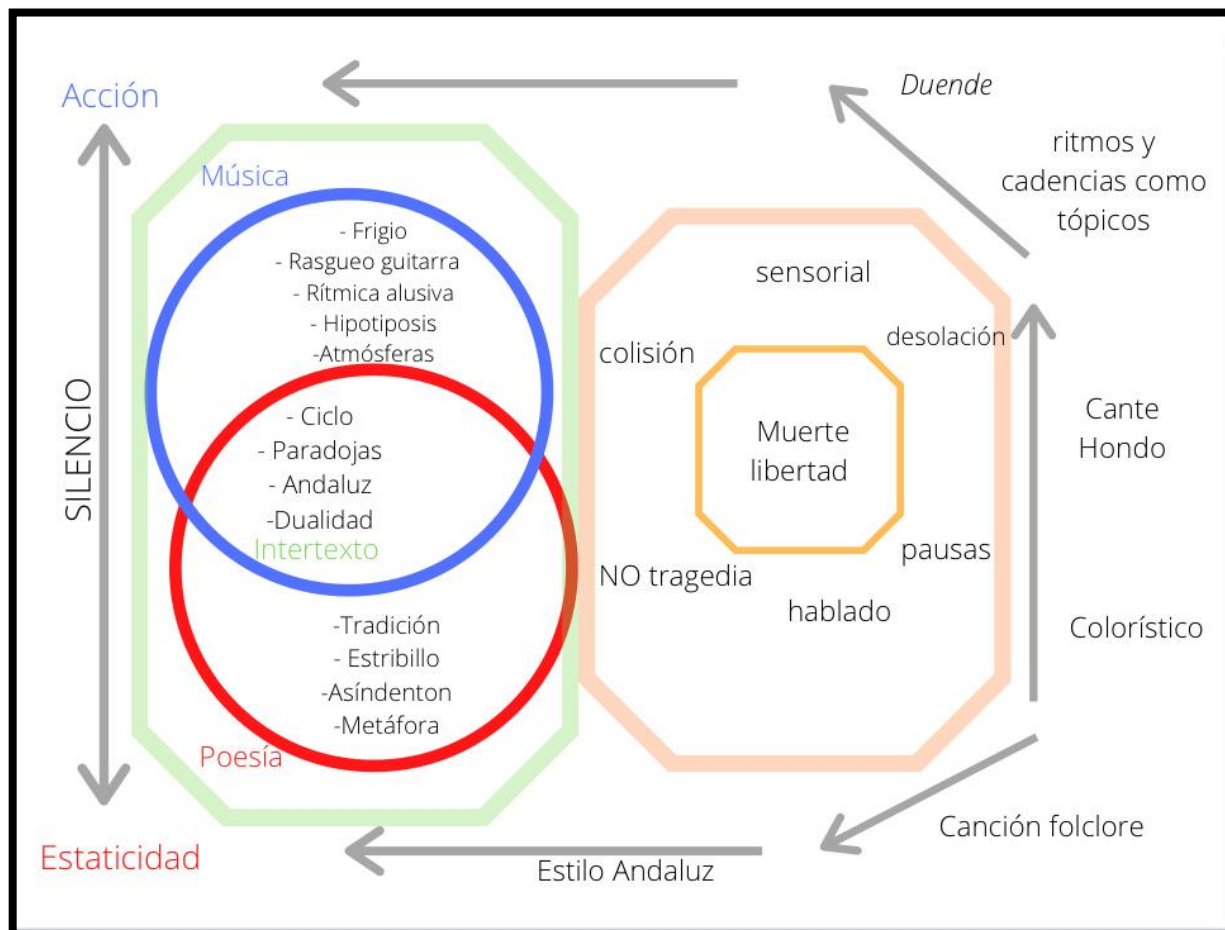
Primeros cambios abruptos: en tempo (*Allegro*) que dobla la medida anterior, en compás (ahora ternario) y en atractor tonal que pasa a su homólogo mayor, mismo que para Schubart (1806) resulta *campestre y festivo*. Ya en el sexto compás al término de la primera frase, escuchamos un 2/4 como confirmación del paso trastabillante de la jaca que cabalgaremos hasta la frase y su clímax de periodo ternario: los *Sforzando* disonantes que se repetirán y darán entrada al compás 14 con el primer asíndeton que culminará en la apoyatura romántica del compás 17 y la semicadencia rítmica que abre paso al siguiente contraste. El retorno al modo andaluz con una anábasis lenta en la melodía, nos cuenta la primer paradoja textual (saber el camino pero nunca llegar al destino), mientras que el piano ejemplifica las cualidades de perfeccionamiento sintético y la destreza para colorear con armonías modales y cuartas o quintas en la mano izquierda que se completarán con las notas agregadas en la derecha, alusiones a la técnica de *rasgueos* ornamentales, característicos en el acompañamiento de las guitarras *flamencas*: Frigio con rasgueo en RE: I/v de *solm* – II con *re.la.do* – III con *re.sol.sib* – iv con *mib.sib*. Culminando el paréntesis analéptico con el nombre tranquilo de la lejanía: *Córdoba*, sobre un I7 con *mib.la*. (dominante del atractor sol menor).

Se repite el recurso literario del asíndeton, el caballo, la luna, los colores y un nuevo silencio en el compás 31 servirá de antesala para la personificación del sueño y la añoranza de cada jinete de la vida: unos ojos de muerte que le esperan, envueltos en los colores del frigio en re: I6 – II9 – iv extendido o transformado en i de *solm*, para resolver en III – I de frigio o v de *solm* que recaen en la voz cantante, sola como *Córdoba* del compás 35. Un *stringendo pianísimo* como eco lejano, contrasta de golpe con el *fortísimo*

allegro del retorno a la modalidad andaluza: cuartas (rasgueo) con acorde disonante de I con 6ta bemol; últimos pasos de la jaca. Y ahí en el compás 40, ocurre el clímax de la obra, el *cante hondo* aludido *liberamente* por una anátesis cromática y el grito imparcial (sin acompañamiento ni tonalidad) en medio del silencio, un camino largo como la vida y una jaca suya y valerosa, aparentes seguridades humanas antes referidas y ahora sonorizadas con los tresillos (tópico rítmico del lamento) y las semicorcheas (tópico rítmico de la jaca). A partir del compás 47, comenzará la conclusión del poema cantado en un último *sforzando* andaluz I7 y rasgueo mib.sol, silencios como suspiros por la muerte que le espera y figuras rítmicas hipotípicas como respiración agitada: an..tes de...llegar a Cór...doba. Cambia el enfoque desde el que veíamos las torres, hora nuestros ojos perciben el llano y un jinete que, cabalgando hacia nosotros, cada vez se mira más lejano, son los ojos de la muerte que mira y escucha a la jaca lejana en el piano I7 (Re+7 y sib.mib). Una dominante que resolverá melódicamente en la dualidad de la epanadiplosis con el estribillo inicial: i (solm) – v... O iv – III - i (frigio en Re). El ciclo se repite.

Lorca y Moreno consiguen lo que Góngora explicó sobre la imagen del poeta: tiene que ser profesor de los sentidos corporales, vista, oído, tacto, olfato y gusto (Serrano, 2012). Con ellos, los sentimientos de la tragedia universal de la vida se adaptan sin necesidad de puentes a cada individuo, sin importar la época o el lugar (Arco, 2008, p. 277). Pudiendo hacer una apología de lo desgarrador y regodearse en la desgracia del crimen y de la muerte asesina, estos creadores nos introducen a su universo reflexivo desde otro camino, el del *duende* de una filosofía creativa. Diría Luque Moya (2020, p. 324), el potencial humano para permanecer en lo inevitable, sin la necesidad del consuelo/descanso eterno. Los caminos que bordean las heridas y sin embargo profundizan libremente el misterio de la muerte, desde el silencio y las lágrimas de vírgenes y mártires, pero también desde el *cante hondo*, de mujeres y hombres.

En la lejanía (y soledad), todo se vuelve poema. Dos córdobas cabalgando una canción se han fundido en una sola muerte.



Muerte libertad, zonas semióticas 1 y 2, faltando una vez más, el tercer momento que se construirá en el performance y el dialogo con las otras zonas.

La ejemplificación visual de las relaciones intersemióticas y su movimiento dentro de cada caso particular representado mediante los anteriores esquemas, es una de las propuestas y actualizaciones de este estudio. Ello significó para mí, como intérprete en auto observación/escucha (en la zona estética), la reiteración de las diferencias nucleares y funcionales en cada canción, presentando cada una de ellas movimientos particulares entre cada una de sus zonas de significación, como un universo que se recrea cada que es interpretado. Por ende, las cuatro canciones requirieron un plan singular para su estudio musical, para su enactivación. Así, llegados a este punto, la canción de arte se representa a sí misma y corrobora lo esgrimido por sus grandes intérpretes, antes citados: Requiere para su estudio y ejercicio práctico, muchas más competencias de las que proporciona el campo tradicional de la técnica interpretativa musical.

Por otra parte, la senda que atravesó la zona de estesis (misma que fue narrada en este capítulo), es un intento por vislumbrar las fronteras del último estado de semiosis que el intérprete puede contener. La generación de un análisis donde las semiosis individuales de la canción colisionan para mostrar el *final* del proceso interpretativo, deja abierta la posibilidad hacia el punto de compleción en el acto de investigar-accionar (compartir). El momento de responder a dos cuestiones: ¿Para qué? Y en el caso de la canción, ¿Hacia quién va dirigido? Si bien fue enunciada la aproximación enactiva como forma de analizar esta *segundidad* compulsa por la tridimensionalidad del intérprete (cuerpo-mente-contexto), la potencia de lo realizado hasta el momento seguirá en actividad hasta encontrar un nuevo puente, algo así como la conducción de semejante energía enunciativa. Es la hora del *performance*.

5. Tercera Zona de Semiosis: *Integral*

5.1 Performance

Un acto de semiosis parte de *uno* hacia *otro*, ocurre en la interacción con el mundo, con ese *otro* hacia quien se destinarían los productos de las interacciones narradas en los anteriores capítulos. Acciones resultantes de la necesidad expresiva y las características del objeto núcleo de la semiosis. Estos actos van organizando capacidades y nuevos requerimientos sígnicos, de modo que el siguiente proceso pueda llevarse a cabo con mayor presteza. Así, los múltiples diálogos que convergen dentro del espacio canción de arte podrían seguir ininterrumpidamente debido a las relaciones poético-musicales que además de interpretarse una a la otra y viceversa, se mueven hacia el final del proceso de montaje. La consecuencia es lógica, un momento de realizar *el acto*, o sea de performar.

En esta parte final del estudio, cada acto, reflexión y experiencia acontecidos en las primeras zonas de semiosis (enunciadas por el modelo Tripartito), serán aprovechados en el proceso de ejercitar el repertorio, encausado hacia su objetivo principal: ser escuchadas por un público. Para ello el repertorio necesita ser *elocucionado*, es decir, enunciado para lograr la existencia competente al campo de la performatividad. Sin embargo, éste estudio como sus contemporáneos, han sido marcados por la cesura de una realidad aparente, para mostrarnos una emergencia contingente. La pandemia del 2020-2021 causó entre muchas catástrofes, el cierre de aquellos recintos contenedores de la punta del iceberg, que es la interpretación musical. Disolvió, además, los grandes formatos de producción musical aún en el aprovechamiento de herramientas diacrónicas como las grabaciones para distribución posterior en plataformas y medios digitales. Y dentro de todo este contexto, en el lapso de este estudio de maestría, flota avante el económico ensamble que realiza canción de arte, dos solistas que desde sus propios lugares (como siempre se ha hecho), en modesta activación musical, continuamos con su estudio, tal vez con mayor consciencia respecto de la dimensión productora, pero en medio de la incertidumbre respecto del recipiente hacia el que estaría destinado. Por eso al final de este capítulo se

narrarán las experiencias ocurridas en este particular instante, sea desde los intérpretes característicos, voz y piano, así como de un nuevo agente, imprescindible por emergencia: el ingeniero de audio, encargado de la grabación de las obras.

De lo general a lo particular, introduciré el concepto de *performance* desde uno de sus principales exponentes, situándolo posteriormente en la dimensión artística y por último en la tercera zona descrita por la tripartición: la de intersemiosis neutral, que, para este estudio, fue el momento del performance preparado para su posterior compartición en redes. Si bien no fue el primero en usar el término, John. L. Austin representa el cuestionamiento respecto de un sistema que jamás encontrará compleción: el lenguaje. De esa forma, el lingüista separó *lo* dicho en dos tipos de enunciados, *constatativos* o descriptivos de la realidad (1955, p. 7), verdaderos o falsos en cuanto constatan dicha realidad. Y, por otra parte, un tipo de enunciados (performativos) que en vez de describir una realidad dada u objetiva, la constituyen mientras se enuncia, formando con ello una nueva realidad que es *performada*, algo así como el momento de otorgar o convocar presentes “inexistentes”. Como solicitar u otorgar algo como el perdón, dado que la enunciación de esa sentencia genera un nuevo estado de situaciones o una realidad.

Posteriormente para Austin la actualización de lo anterior devino en una nueva propuesta: los enunciados que forman parte del lenguaje hipotético o imaginario (órdenes, deseos o hipótesis), suelen ser mayormente usados en la cotidianeidad, siendo necesaria una nueva clasificación de los verbos, respecto de su correspondencia (o no) con el mundo existente. Así, desde la dirección contraria, las actividades que corresponden a los verbos llamados *constatativos* (comer, caminar o vivir), aparentemente no requieren del lenguaje para su realización, se realizan corporalmente y luego pueden confirmarse por el lenguaje. En ese mismo camino, encontramos a los actos que dependen de su enunciación (prometer, pensar, desear), para su realización por medio del lenguaje, llamados *performativos*. Sin embargo, para que un verbo se considere constatativo o performativo es necesario que forme parte de un enunciado, junto con su contenido proposicional los enunciados

estarían formados por el contenido proposicional (mensaje) y su verbo que pasaría a ser *performativo explícito* o *implícito* según sea la posición del locutor y la forma de comprobar lo dicho (yo digo que, prometo que, declaro que). Por lo tanto, toda elocución incluyendo los poemas cantados, llevarían implícita la performatividad que sería posteriormente puesta en tela de juicio.

Para Austin, en la instancia que es activada por el habla, el enunciado realiza tres actos simultáneos cada vez que se expone, donde el punto principal para la performatividad queda expuesto en el silogismo: si se usa el lenguaje o se activa un sistema sónico, entonces esa acción cobra existencia. Así en esta consideración los tres actos de habla según Austin son:

- Acto locucionario: Utilizar el lenguaje dentro de sus reglas, dentro del lenguaje “convencional” o convenido, es decir, con los aspectos fonológicos, semánticos, léxicos, sintácticos y gestuales, característicos del sistema social donde esté siendo usado o dónde somos parte del medio de comunicación: la academia, un comercio, un bar, etc. Una apropiación del lenguaje que al mismo tiempo nos incluye como parte del medio de lenguaje.
- Acto ilocucionario: La acción particular realizada a través del acto de habla, sería entonces esa dimensión performativa explícita o implícita en cada acto de habla.
- Acto perlocucionario: El efecto que el acto de habla tiene sobre el escucha, un puente que, dependiendo la convencionalidad, puede ser deseado o no deseado. Más allá de la intencionalidad del locutor. Por lo tanto, el lenguaje sería libre de interpretación para el interlocutor en zona estética, dada la palabra: prometo, comprometo, etcétera, aún si el locutor no conociera el significado de dicha palabra.

De lo anterior podemos inferir que, para Austin, existen rituales y recintos desde los que se institucionaliza el lenguaje y también, que, de las evidentes condiciones materiales de contexto adecuado, depende el óptimo desarrollo de los elementos indispensables para

su eficacia. Respecto de esto último, Bourdieu⁴³ (2001. P. 78) destacó que la aparente libertad del lenguaje tiene relación con las condiciones de producción de las palabras, entonces esas enunciaciones serían verdaderas dado el contexto o investidura en la que son activadas. El valor *veritativo* estaría en el pacto de roles, donde el *Skeptron* ocuparía el lugar institucional que otorga valor a lo elocucionado, es decir, un espacio que requiere de índices para validar un discurso. Al conocer las anteriores aportaciones, lo performativo con todas sus implicaciones (espacio convenido, material e inmaterial, como factor indispensable en el acto de decir algo), sería conveniente activar experiencias y cuestionamientos respecto de la zona semiótica que atañe, la zona de interpretar canción de arte para *otros* en un *cierto* lugar.

- Performance artístico

Diana Taylor (2011, p. 8), comienza su reflexión al respecto, recordando que después de los años sesenta y setenta, los artistas intentaron desligarse de aspectos institucionales y económicos que, según la autora, impedían el libre tránsito y comercio del arte en los espacios oficiales. Así, performance sería una forma de arte vivo, de ruptura, donde libremente la expresión transitaba del emisor al receptor, sin requerir de espacios o posturas especiales para su existencia. En Latinoamérica la trayectoria del performance es diversa, sin embargo, existen puntos de encuentro en cada historia: la vida cotidiana como medio propicio para su emergencia, la opinión diversa respecto de sistemas sociales normativos y por ende, el cuerpo del artista en performance como espacio para repensar el propio cuerpo y su lugar en la vida social cotidiana.

Entendido así, estos dos factores cuerpo y contexto son la materia prima para que un acto perturbador de la cotidianeidad pueda convertirse en una forma de resistencia, es decir, cuando en un sistema social son controlados todos los canales de expresión masiva, los cuerpos de los ciudadanos podrían seguir expresando mediante sus gestos y acciones. Por

⁴³ *Los ritos de institución en Qué significa hablar*, 2001

ende, un performance cambia según sea su finalidad, artística, política, ritual, etcétera, pero cada vez brotará en ese lugar, cobrando fuerza local y transgrediendo los límites de lo común, esperado y oculto. Así, como dijera Taylor, un performancero es aquel que escenifica el cuerpo como la parte principal de su propuesta, mediante la representación y transmisión de conocimiento a través de sus acciones (2011, p. 12).

Por otra parte, la aparente volatilidad de todo lo que engloba el término performance, resulta en la necesidad de aprovechar la *posdisciplina* para su estudio y práctica. Posdisciplinario en vez de *multi* o *trans* (Taylor, 2011, p. 13) como referencia a la génesis del campo en cuestión, que sin combinar los elementos de las disciplinas que le nutren (antropología, lingüística, sociología, entre otros), excede sus fronteras hacia metodologías provenientes de las artes. De esta forma, aquello que compete al performance incluye materiales de *archivo* que serían textos que persisten en el tiempo, así como el *repertorio* o los actos en vivo, que formados de memoria corporal requieren presencia: es decir, gente que participe en la creación de esa memoria alográfica. Y aunque el archivo de un repertorio no es el acto en vivo, sino su representación, existen elementos de cada uno de estos sistemas de transmisión que trascienden sus diferencias, sincrónica y diacrónicamente. Como por ejemplo una foto que se convierte en parte de lo escenificado o la pesquisa de material en archivos que se vuelve parte de todo el performance del investigador.

Sin embargo, en esta parte de la investigación, dadas las características contingentes que atravesamos en los años 2020 y 2021, me interesa resaltar una tercera forma de interacción entre *archivo* y *repertorio*: la preparación, grabación audiovisual y reproducción del performance, que es compartido en redes. Una nueva forma de performance por su capacidad para infringir fronteras y reconfigurar elementos dispares. La enunciación (el video), producto de sistemas discursivos y de performance) y lo resultante de saber que *alguien* podría recibirla, y que además ese *alguien* realizará un

nuevo performance en el momento semiótico de percibir y participar del video. Un nuevo acto en vivo que interactúa con objetos y performances cargados en internet.

Así, el carácter efímero de los materiales que se comparten en redes se combina con la imposibilidad de realizar actos artísticos dentro de los espacios oficiales (tradicionales) y con la emergente actualización cargada de opiniones y manifiestos políticos y filosóficos, de *aquellos otros* (el público), encerrados en la singularidad de la sana distancia. Una suma de novedades para lograr el fin del performance, la reproducción y compartición del material. Sumado a lo expresado por Taylor (2011), el performance artístico resiste la construcción dominante dentro de las hegemonías culturales, cuestiona las definiciones y límites de lo que expone, permitiendo que la memoria colectiva, se transmita e identifique mediante ritos y espacios compartidos aún en la distancia.

Por último, antes de comenzar con lo referente a performar canciones de la Muerte, el análisis y comentarios (*archivo*) de sus agentes, es necesario dialogar sobre teatralidad y espectáculo, que algunas veces se proponen como sinónimos del acto performático⁴⁴, en este caso, de cantar. Ambas serán consideradas como herramientas útiles para el ejercicio, *teatralidad* como conciencia de lo escénico, de su construcción eficaz, y por otra parte, *espectáculo* como la comunicación entre personas, las que *perciben* (miran y escuchan) y las que son *percibidas*. Incluyéndose ello o no en el acto del performance, como dimensión que incluye lo social e individual, así como sus interacciones dinámicas. Por lo anterior, un performance compuesto por dos individualidades (canción de arte), nutrido por cada una de las otras individualidades sumadas, ya en vivo y ahora en redes se transforma en un espacio sociopolítico que incluye simultáneamente a las aproximaciones prácticas de las dos anteriores zonas de semiosis (poiesis y estésis), mientras resulta en un proceso transmisor de actos y una forma de intervenir la realidad.

⁴⁴ Referente a las características teatrales de un determinado suceso o forma adjetivada del aspecto no discursivo del performance. Para diferenciarse de *performativo* como actos discursivos que establecen cierto parámetro, propiedad del discurso.

5.2 Zona de semiosis unificada

Así como quedó expresado en los pasados capítulos, la tercera zona de semiosis puede ser considerada *emergente*, es decir un momento o espacio que resulte al reconfigurar las competencias interpretativas reunidas en todos los anteriores momentos. La articulación de saberes que facultan al intérprete para comprender y hacer comprensible el tejido intersemiótico con el que se está tratando. Un espacio que se distingue de los otros momentos de semiosis dada su cualidad de momento tercero donde los modelos complejos de semiosis actúan y se interpretan simultáneamente; en caso contrario, cuando las habilidades no son capaces de articular esos procedimientos, sería necesario acudir a otra zona de semiosis anterior para con ello completar los espacios faltantes y continuar en la semiosis global. En esta tercera zona de semiosis, la topicalización actúa sobre la canción como un ente completo, y se dejarían de activar *types* estilísticos o de géneros (se parece a..., suena como...), para moverse dentro de los *tokens* aplicables únicamente a esa canción, acrecentando con ello las posibilidades de los *types*, que servirán para un nuevo ciclo de semiosis.

Dada la forma en la que una canción de arte enunciada transcurre como un resultado de dos previos momentos semióticos y sus contrapuntos, mientras que ella misma se construye como la norma o el regulador que reconfigurará las competencias para los subsecuentes momentos simultáneos de semiosis⁴⁵, López Cano llamó a esta cualidad de producto y productor: *paradoja dialéctica bisistémica-sistema global* (p. 614). Visto de otra forma, las particularidades de lo que compete al procedimiento compositivo, serían una garantía para comenzar la exploración y reconocimiento, de las obras que se adscriben a él, sin embargo, esos mismos procesos de semiosis permitirían al intérprete, el desarrollo de nuevas competencias para modificar la comprensión de la obra y de sus semejanzas con la producción de tal autor. La semiosis contrapuntística dirigiría la

⁴⁵ Los cuales se activarán en el intérprete interpretando y en el intérprete escuchando.

exploración de la semiosis global, mientras que ella nutre al mismo tiempo los saberes, accionando una nueva exploración.

En este capítulo, los tres intérpretes del performance canción de arte en grabación audiovisual para redes (pianista, cantante e ingeniero audiovisual), haremos un intento por replantear la paradoja enunciada anteriormente. Queda de facto, la proposición que ofrece López Cano como actualización del *Tertiumquid* propuesto por Stefani: En la tercera zona de semiosis unificada, la reorganización de los elementos tópicos, marcos y *types* estilísticos, puede ser asimétrica, por ende, alguna de las dos semiosis previas (poema o música) dominaría a la otra, y sin embargo estos procesos son dinámicos, por lo tanto, fluctuantes (pp. 617-618).

Por otra parte, la semiosis unificada junto con las competencias metodológicas características para crear una interpretación entraría en un proceso circular que se transformaría en una nueva forma de organización, más compleja, pero de mayor accesibilidad para el intérprete que haya recorrido las anteriores zonas semióticas. Entonces, los modelos interpretativos bidimensionales, antes expuestos, serán actualizados mediante un nuevo esquema en tres dimensiones más el cuarto momento que fungiría como la unión *polidireccional* de las tres zonas, es decir, el desplazamiento de la retroalimentación o desarrollo performático de la canción como una dimensión que proporcione movimiento al sistema. Por último, antes de leer las voces de los dos intérpretes que hicieron música y del tercer intérprete que dada su *expertise* y herramientas, se transforma en el medio propagador y posibilitador de una mejor escucha para los receptores virtuales, convenimos al lector para que previamente participe del *archivo* audiovisual (grabación del *repertorio*), así como también, para que acceda a las ligas de la plataforma donde fueron cargados los esquemas dinámicos.

5.3 Diálogo y reflexiones musicales intersemióticas

Tres intérpretes en actividad de interpretación pusieron en palabras (*archivo*) lo ocurrido durante el performance, así como la consciencia de su realización. Lo siguiente será la exposición respectiva de un instante enactivo, el intérprete y su contexto interpretando. Dos ideas se desarrollaron para convertirse en un diálogo, ellas fueron la canción de arte previa al momento de la grabación y ese mismo género mientras se realizaba dicho performance. Queda flotando la paradoja narrada anteriormente: un producto que además muta en productor mientras es elocucionado por los *Skeptron* (Bourdieu) en un recinto especializado o adaptado para su difusión: la canción de arte mexicana en semiosis global creando simultáneamente su propia interpretación.

- Pianista

Dada la amplia trayectoria de Raymundo Trejo, pianista, repertorista y coordinador del taller de música vocal de cámara en la UMSNH en Michoacán, las obras propuestas no le son desconocidas. Su fervor por la poesía le ha brindado la posibilidad de apreciar previamente las historias de los *Contemporáneos* y su legado poético *sublimado*⁴⁶ en música vocal. En esa vida académico-musical, donde desempeña su labor, la pertinencia de la canción de arte es muy alta. Razón de ello es el carácter de obligatoriedad que dicho género conlleva en el programa de estudios de la especialidad en canto, siendo habitual como dijera Trejo, el trato de pianistas y cantantes con estas músicas. Sin embargo, aún la obligatoriedad y lo habitual de su estudio, no queda representado en la pertinencia del género en el entorno social directo a las instituciones musicales profesionalizantes, donde el maestro ha laborado. Al respecto su apreciación es rotunda: “Trátase de la canción de arte en español o en idioma extranjero su vinculación con su potencial público es prácticamente nula”.

⁴⁶ Paso directo de una sustancia sólida (metafóricamente como lo puede ser el lenguaje escrito) al estado gaseoso (estado del sonido vocal compuesto de aire-vibración) sin pasar previamente por la fase líquida (momento de lectura del poema, metafóricamente hablando).

En diálogo entre intérpretes, Trejo enfatizó su opinión respecto de la trascendencia musical impulsada por los textos de una generación de poetas que supieron hacer la crónica de su propia historia mientras propiciaban el campo para sembrar la nueva historia de México, la historia de su tiempo presente. El profesor mencionó también una cualidad de estas músicas que no había escuchado en otros intérpretes: lo artísticamente satisfactorio que puede resultar para el pianista, el ejercicio de la música de cámara que fue diseñada específicamente para esta económica dotación, voz y piano; en comparación con adaptaciones o reducciones de obras orquestales, reescritas para tocarse en recitales de Arias operísticas.

Raymundo es perfeccionista y así como dedicara gran tiempo al estudio de las obras por el compromiso que el repertorio le infunde, asimismo confía en las competencias propias y en las de sus compañeros. Aquellas desarrolladas previamente al momento de la grabación y que dinámicamente generan el contorno de cada obra interpretada y las modifican conforme son resignificadas. Con ese mismo conjunto de experiencias, gustos y afinidades provistas por la aproximación al universo poético de las canciones, los intérpretes tuvimos tiempo y espacio para traer a la realidad los signos en las partituras: tempos, matices, colores, atmósferas, formas de decir la poesía, etcétera. Entonces algunas *nimiedades* (según Trejo) como la generación de un calendario de ensayos y la oportunidad para llevarlos a cabo, mutan a través de los cuerpos en actividad musical, en parámetros estilísticos y expresivos, activos en el trato constante con cada una de las obras. Raymundo cree en el resultado musical que puede ser obtenido al construir una interpretación de esa forma, pero prefiere guardar opiniones al pensar en la valoración que haga el público, respecto del trabajo.

Por último, el maestro, narró su experiencia estética, como receptor conocedor del repertorio, recordó que, al haber participado del performance como público, se sintió contagiado por el gusto con el que reaccionara ese conjunto de personas, sin embargo, también agregó que generalmente se manifiesta en una atmósfera de extrañeza al finalizar estas obras “desconocidas”: es necesario dar a conocer este repertorio. El

maestro reticente a los vaticinios, no obstante, y en pleno performance musical, comparte su deseo único para un repertorio que disfruta interpretar, es decir, la emergencia de estas palabras sonadas y cantadas, su ascenso de la profundidad del olvido, como él dijera:

“Sin dejar de reconocer los trabajos que algunos cantantes han realizado con la presentación mexicana y latinoamericana de este género, queda mucho por realizar: trabajo editorial, investigación musicológica, difusión multimedia y presencial del género por parte de los artistas e, importantísimo, la inclusión de los compositores hispanoamericanos del género en los programas de la academia. Pienso sinceramente que el futuro realmente puede ser prometedor” (palabras de Raymundo Trejo en charla *performadora*, 2021).

Raymundo Trejo, pianista liederista por vocación, estudió y compartió escenarios en Salzburgo, Austria, ahí fue alumno y repertorista con los maestros Heinrich Hopfner, cantante y Hartmut Hóll, pianista. A su regreso a México, comenzó a trabajar en instituciones musicales como la Escuela Superior de Música y el Conservatorio Nacional de México, academia en la que se licenció. Actualmente es docente y coordinador en las áreas de piano, repertorio, canción de arte y la materia de música de cámara en el Conservatorio de las Rosas y la UMSNH en Morelia, Michoacán.

- Ingeniero

Esdras Hernández estudió en la Escuela Superior de Música del INBA, es percusionista, baterista y especialista en Jazz, además estudió electrónica y computación en CEDUMEC, para posteriormente entrar al mundo de la ingeniería en audio, mezcla y *mastering*, tomando cursos con Pepe Ferrer (CEO e Instructor senior en *Global Audio Solutions*) en el ITESM Campus Santa Fe y las certificaciones impartidas por empresas especializadas en audio como *Nexo*, *Shure* y *Yamaha*. Así, aprovechando su formación en música académica

y continuando con sus labores profesionales en operación de equipo de audio e ingeniería de grabación, ha participado en presentaciones en vivo, así como en grabaciones para CEPROMUSIC bajo la dirección de José Luis Castillo. Coincidentemente Esdras ha colaborado en al menos otras dos grabaciones de canciones de arte mexicanas, también en el Posgrado en Música de la UNAM, además, trabajando con el ensamble de CEPROMUSIC y en agrupaciones de Jazz y Pop, su horizonte sonoro se ha amplificado bastante más que el de la mayoría de los colegas músicos de academia, al menos en el marco de lo *vocal académico mexicano*. Por ende, mi diálogo con él comenzó en la selección de su trabajo como parte decisiva en este performance. Su labor iniciaría desde la elección de equipo especial para un tipo específico de grabación, ensamble y lugar. Por otra parte, de sus decisiones en la ecualización y acomodo de receptores acústicos, dependería la forma en la que los sonidos serían transformados en información digital. Y por último, sería el encargado de completar lo creado en la sala de grabación, ya en las horas de mezcla (limpieza de frecuencias) y lo que él llamó *mastering* o creación del proyecto audiovisual final, así como en el momento de compartición en redes.

Como lo expresó en la charla que sostuvimos, Esdras se sitúa en lo que denuncia como “la poca difusión del repertorio vocal latinoamericano, que podría ser atribuida a la menor calidad que se le adjudica, en comparación con otro tipo de repertorios validados por la propia academia vocal o el gusto del público, que se polariza un poco más dado el poco conocimiento que hay de dichas canciones”. En otras palabras, su lugar como escucha que participa y graba le permite visualizar una parte del circuito vicioso de la *poca difusión*: ello acarrearía a la larga el desconocimiento total de este corpus musical, al menos en el círculo musical cercano a Esdras. Asimismo, siendo Hernández 2021 y 2014 sus únicos acercamientos con esta música, su contacto con ella es muy poco en comparación con otros compositores, repetidos constantemente por ensambles musicales artísticos con los que ha colaborado.

Respecto de las interacciones con el cantante y el pianista, Esdras explicó que el propósito de su trabajo fue resolver problemas técnicos inherentes a cualquier grabación, pero colaborando con el *carácter* de cada obra, es decir, que el sello distintivo en cada canción pudiera ser destacado con la claridad y manejo sonoro presupuestado para todas las grabaciones profesionales (comerciales por su cualidad de compra-venta final), pero buscando que *aquello* que él llamó *esencia*, pudiera manifestarse de principio a fin. Para concluir la charla, el operador comparó el interés del público con el número de vistas o reproducciones que suelen lograr estos videos en redes sociales, resultando los números muy por debajo de obras vocales mexicanas, contemporáneas a este repertorio, pero nombradas por sus creadores como canciones *sentimentales* o de *salón*, así como otro tipo de repertorio de los mismos autores, como por ejemplo los *Sones de Mariachi* de Galindo o la *Estrellita* de Ponce. La reflexión terminó girando en torno a temas de difusión más allá de la aceptación o interés; en sus propias palabras: “el público no puede saber si le gusta o no (este repertorio), si en principio no sabe de su existencia. Una vez que los recintos se abran, se le debe otorgar espacio y difusión”. (Esdras Hernández, 2021).

Con la breve exposición a estas músicas, a las formas en las que fueron convocadas por el piano y por la voz, Esdras (músico e ingeniero en audio) pudo advertir lo que denominó *esencia* o *carácter*, enfatizando su cualidad diferenciadora aún entre canciones englobadas en un mismo concepto musical o formato de ensamble. Dado su tránsito por la zona estética y su aproximación enactiva, momento del que participé, dado el tiempo invertido para la ecualización y *limpieza* de frecuencias en una grabación profesional que no precisa de ediciones o modificaciones artificiales, por el contrario, de horas de escucha atenta y concienzuda.

Aunque el tránsito de Esdras Hernández por las zonas de semiosis no haya sido del todo consciente, pude observar que la previa exposición a este género musical y la experiencia de haberle escuchado, ecualizado y hasta *canturreado* para recordar pasajes o pronunciar versos, le posibilitó marcos y guías desde los cuales comenzar su nuevo tránsito en el

proyecto musical de este estudio. Su estancia en la zona de estesis o segundo momento es inherente a su actividad de *escuchador* profesional, sin embargo, el trabajo de estudio fue nutrido por constantes diálogos que sostuvimos mientras yo preparaba los análisis musicales que presentaría en la cátedra del Dr. José Francisco Cortez, quedando sobre la mesa las teorías sobre las decisiones compositivas. Así, pude advertir que por su colaboración tan particular en el performance canción de arte/grabación, aquella tercera zona de unificación y liberación de los propios signos de la canción, tuvo lugar para Esdras en la soledad del ingeniero frente a la pantalla de trabajo, los oídos prestos a la coincidencia con lo graficado y la intensidad de cada recurso acústico digital, puestos al servicio de la *esencia* y *carácter* específicos de cada canción.

- Cantante

Aunque cada capítulo de este estudio puede fungir como una narración de mi proceso interpretativo, propondré en las siguientes líneas una reflexión surgida del momento o zona de semiosis tercera. Servirá como *archivo* de los diálogos internos ocurridos mientras el performance se nutría con cada momento topicalizante que dieran forma a las habilidades con las que propuse un significado a estas canciones. La interpretación en la tercera zona es *devoción*, es decir, aquello que está desprovisto de lo que uno es. Una dimensión intelectual donde habiendo agotado todo intento de *conocer*, y en pleno involucramiento con el universo al que pertenece una canción, podemos tomar consciencia de las limitaciones respecto de lo que se puede realizar con las competencias desarrolladas hasta ese instante; en otras palabras, ser conscientes de las limitaciones existentes en lo provisto por las anteriores zonas recorridas. La yuxtaposición última entre aquello que puedo lograr con *éste* que soy y la emergencia de algo más, mutando por necesidad al cuerpo-mente individual, en un conducto de experiencias, que posibilite a las demás existencias de un lugar para *ser* en dinamismo constante.

Durante dicha experiencia el esfuerzo intelectual de significar se disoció del afán por comprender y entender, debido al contexto. Entonces observé, que las experiencias que constituyen un poema cantado no podrían ser entendidas, pero podrían ser aprehensión, no busca dislocar y diseccionar para entender, antes bien, dicha zona no es *acto* del intérprete. Ahí, el agente interpretativo debería conocer previamente sus limitaciones, entenderlas y en previa identificación, ser consciente de los huecos de ese entendimiento, sin coaccionar el resultado, sin esperarle. Así, la tercera zona es un estado dispuesto, nutrido, preparado e involucrado.

Respecto de la aproximación enactiva, propuesta con anterioridad e integrada en el momento de elocucionar las obras, apuntaré mi reflexión sobre la mente enactiva. Comencé considerando el concepto mente como un entrecruzamiento entre memoria e *inteligencia*, sin embargo, aún dichas acciones no ocurren simplemente a nivel fisiológico. De esta forma, pensar no significaría la mente global, siendo dicha acción una parte de la existencia de la mente. Dicho acto de pensamiento (primer instante de la significación) tiende a finalizar rápidamente, en otras palabras, las grandes limitaciones de *pensar* son resultado de su naturaleza cíclica. Pensar, tendría que ser considerado como la activación de la memoria que recicla experiencias para construir con ellas la ilusión del entendimiento y el sueño de conocer un significado. Construir una interpretación así, nutrida por lo poco que el individuo *quasi* consciente acumula mediante sus sentidos, sería casi tan peligroso como obedecer al proceso de dislocación y jerarquización de las partes en un objeto de conocimiento, como forma de profundizar en la razón de su existencia y funcionamiento. Además, interpretar desde la parcialidad ofrece una última trampa, la identificación con ese fragmento de emociones puestas sobre dicho conocimiento, la devoción puesta en *una* interpretación, olvidando al objeto de conocimiento (origen de la devoción). Una suma de todas las fuerzas, memorias propias y colectivas, racionalismo y empirismo, anulándose unas a otras.

Así, mientras se performaba a sí misma, en este estudio la mente enactiva resultó como polidimensionalidad que se mueve más allá del intelecto. Incapaz de interpretar/performar sin entrar en el ciclo de la memoria y su simplificación estereotípica, fue menester involucrarme directa e indirectamente con la materia prima de las canciones. Sustentar cada parte de mi interpretación con todas las externidades a las que pude lograr acceso: información, experiencia y acción. Autoobservando cada relación o enlace ocurrido entre ellas, percibí sus acciones y reacciones en diversas dimensiones de mí *ser* en actividad de intérprete; intelecto, cuerpo y la globalidad que les contiene.

Sin embargo, ese procedimiento de recolección e integración cobraría sentido justo al límite de lo que puede ser contenido, es ese momento el inicio de un nuevo proceso: la compartición de dicho material ensamblado conforme a un sistema de semiosis, pero potencialmente libre para rearmarse en colectivo. Una des-construcción del signo, por sus cualidades de involuntariedad e incondicionalidad, que iniciaría nuevos procesos semióticos en cada receptor, mutado en coarmador del rompecabezas. En otras palabras, la colaboración del escucha, que sumada al material re-creado por los intérpretes, vuelva hasta el punto inicial de su génesis: la dimensión creativa que contuvo la materia prima y a sus primeros ensambladores, los compositores. El intérprete consciente de su actividad semiótica puede (y debe) moverse en la multidimensión de performar una canción, en la incertidumbre potenciadora de cada una de sus competencias creativas y las de los pares que dan compleción al performance nuevo de cada día.

5.4 Performación de la Muerte

La Muerte como una creación por semiosis humana, forma parte de los extremos emotivos desde donde los mortales intentamos explicar el fenómeno de la existencia y su propósito. Por su fecundidad polisémica, la Muerte como identidad construida sobre

bases indígenas y novohispanas, ha tomado lugar como eje cultural⁴⁷ en una cotidianeidad mexicana que le soslaya (expresiones coloquiales y por demás comunes como: *colgar los tenis, estirar la pata o Doña flaca, la Huesuda*, etc.) y sin embargo le arroja como vecina y colega en el diario caminar. Esa re-signación tan natural en los habitantes de este país es una ramificación de aquel temor inherente a la consciencia humana, que según de la Peña (2012) fundamenta a los cuatro vértices de la inquietud de la mujer y el hombre: la religión, la filosofía, el arte y la ciencia. Campos de reflexión y generación de conocimiento vinculados por el anhelo de entender y teorizar sobre el principio/fin del vigor y movimiento, es decir, aquello que ocurre más allá de la vida.

A través de los análisis en consciencia estética que fueron esbozados en el capítulo anterior, se ha entregado una propuesta interpretativa para acercarnos a la experiencia de la Muerte que padecieron y gozaron los autores de las obras. Fueron dichas muertes la parte medular desde la que comenzaron y donde concluyeron los movimientos de semiosis representados en los diagramas 3D que se presentan anexos a este último capítulo. Muerte democrática que no hace distinciones, Muerte real que desgarrar por cercanía, Muerte vecina que habita la misma alcoba y Muerte libertad, quizás la última o la única con tintes de realidad. Cuatro duplas de creadores que en devoción particular otorgaron aliento de vida a esa dimensión de quietud y sombras.

¿Qué puede decirse sobre la Muerte en pleno 2021, cuando la pandemia ha cobrado la vida de al menos 2 millones 792 mil 586 muertos en el mundo desde que la oficina de la OMS en China dio cuenta de la aparición de la enfermedad en diciembre de 2019⁴⁸? ¿Cómo reconstruir con supuesta sensatez, las relaciones y consideraciones (ritos, creencias, mitos) del hombre con el *inferus* (debajo), el hades, el cielo y cada una de las posibilidades de vivir la muerte, que se construyeron desde la antigüedad? 2020-21 parece una oportunidad para reorganizar los mitos y las verdades que giran en torno a eso tan dicho, tan vivido y sin embargo, tan misterioso: el final de la vida.

⁴⁷ Concepción Company en el programa el Lenguaje de los mexicanos de Ernesto de la Peña.

⁴⁸ La Jornada, 1 de abril de 2021

Según parece, en algún momento y por cierta razón, ocurre la incapacidad del cuerpo para contener o soportar vida, como si se hubiese roto el envase de una vida. Sin embargo, *eso* que uno ha sido se transforma en causa de curiosidad: ¿Aquello que parece sustancial en el ser se moverá hacia algún sitio? ¿Qué ocurre con las memorias físicas que unieron a los que se *quedan* y a los que se *van*? Y más importante para los que hasta hoy somos, ¿Cómo librarse del padecimiento causado por la Muerte? Muriendo. Alzan entonces la voz los poetas y sus colegas músicos, que viviendo lo último que se hace en la vida, poéticamente y con gracia, abren los brazos y permiten la existencia de la Muerte. El duelo, que fundamentalmente significa dolor por algo perdido, se muestra nebuloso y cósmico ante Nandino que reconoce el espejismo de haber perdido una vida que jamás poseyó. Ilusión patente e irónica cantada por el Jinete de Lorca al final/principio de su camino a Córdoba.

Es que la peor muerte, la incapacidad de vivir, proviene de una clase de impedimento perceptivo, aquel que no permite apreciar la forma completa de la vida, su estructura y funcionamiento. Con toda la sensibilidad y veneración que merece este fenómeno, con el deseo natural de seguir respirando esto mismo que oxida, pero en plena consciencia sobre la imposibilidad de hacernos con algo en la vida (ni siquiera con ella misma). Así poéticamente se aprecia y disfruta cada fragmento de la belleza global de *ser vivo*: como Pellicer que practica juegos de *atrapadas* con una Muerte piadosa que le deja ganar. Tal vez así, cantando de algo tan trivial como la muerte, observemos sus cualidades posiblemente ocultas por los ojos colmados de llanto. Propone Villaurrutia: justa, inclusiva e imparcial. En pleno 2021, cantando muertes antiguas con sonidos actuales, podremos quizás, aún dolidos por la pandemia, comprender y re-signar que principio y final son simplemente dos caras en la moneda. En el *volado* de la vida/muerte.

- Conclusiones y alcances

La propuesta intersemiótica para interpretar cada universo particular contenido en una canción, abre las posibilidades de la experimentación activa mediante aproximaciones y reflexiones interdisciplinarias, desde la adecuación, la adición e incluso la sustracción de cada una de las zonas narradas, así como de cada uno de los elementos que fueron ensayados en el proceso de montaje y performance. Ahora, partiendo de la calma posterior al performance, intentaré esbozar algunas reflexiones sobre los problemas nodales: la interpretación y su enfoque sobre el ejercicio de la canción de arte mexicana en pleno 2021.

Visualicé al principio del estudio, que el libre tránsito por las zonas de semiosis requeriría de habilidades para propiciar y activar una interpretación. Considero que el conjunto de acciones necesarias para llevar a cabo el estado interpretativo de la canción de arte incluye mecanismos autoconstitutivos que, conforme se ejecutan en el agente interpretativo, le confieren su factibilidad de entorno dinámico capaz de modelar y reproducir el universo dinámico y núcleo de su interpretación. Desde esa aproximación podría verificarse uno de los enunciados propositivos iniciales en este estudio: Que enfoques analítico-interpretativos de otras disciplinas, colaboren para generar un nuevo diálogo entre agentes, el medio y las relaciones intersemióticas que conforman el ejercicio de cantar poesía.

Así, el enfoque interpretativo expuesto en el texto fue finalmente cristalizado en el archivo audiovisual del performance preparado para la obtención del grado y su difusión en redes electrónicas. La aplicación interdisciplinaria de elaboraciones teóricas (semiosis y enactivación), sobre el corpus estudiado que posibilitó la aproximación a cada obra desde su doble naturaleza. La transformación del concepto canción creada por un compositor, en el universo concebido desde la riqueza y profundidad de cada binomio simbiótico: Ibarra/Paz o Chávez/Villaurrutia La representación de la canción de arte como una dupla,

con un lugar y momento precisos, en otras palabras, la intersemiosis cíclica a la que se puede acceder desde diversos espacios y de la que se podría sustraer alguna parte estructural para nutrir la teoría y la metodología desde el ejercicio performático de interpretar canción de arte mexicana siglo XX.

En el capítulo segundo algunos intérpretes reconocidos de la canción de arte dejaron de manifiesto el potencial de este repertorio para enriquecerse y ampliar su ejercicio práctico mediante la consciencia de otras competencias en la técnica vocal/musical sumada a los procesos creativos. Para actualizar dichas expresiones, es oportuno el siguiente planteamiento: Dos sistemas dinámicos y precarios⁴⁹ (intérprete y poema cantado) se encontraron y modificaron mientras el sonido fue performado y el cantante junto con el pianista fueron transformados en intérpretes. Dicho de otro modo, en la senda para constituir un ser interpretativo, propongo el análisis y el ejercicio de la semiótica musical a través del enfoque enactivo, como herramientas interdisciplinarias desde las cuales la canción de arte pueda abordarse como sistema autoprodutor complejo y dinámico. De esa forma, el diálogo y la modificación estructural podrían ser potenciados hacia nuevas posibilidades creativo-interpretativas, permitiendo en el momento de semiosis integral, la libertad de expresar un mensaje autónomo para su reensamblaje en otro sistema/entorno nuevo.

Además, sirvan también las experiencias narradas por los tres agentes interpretativos involucrados en el performance del mencionado repertorio desde su labor particular, donde metamorfoseamos nuestros saberes y *haceres* conforme los sistemas dinámicos (poemas cantados) iban cobrando espacio de vida (elocución y movimiento en tiempo-espacio), en nosotros como su medio proveedor de recursos para su existencia. Aprovecho el posicionamiento de dichos intérpretes, pianista e ingeniero de audio, quienes expresaron lo paradójico de un género musical que goza de profundidad y nivel

⁴⁹ Seres cuyo auto mantenimiento depende de un delicado y limitado rango de parámetros fisicoquímicos, esta condición depende de la perturbación que surge desde el interior del sistema dadas sus necesidades para mantener las redes de auto producción y desde afuera para obtener dichos recursos.

artístico y que, sin embargo, supervive gracias a los apoyos otorgados a proyectos individuales y esfuerzos locales para su producción y divulgación.

Considero que dada la complejidad en los movimientos, creencias y paradigmas social-artísticos que impelen el ámbito musical, este asunto implica estudios acuciosos y, en primer lugar, la observación respectiva hacia el panorama artístico nacional que ha sobrevivido reproduciendo técnicas artísticas y obras que complacen a un público expuesto a los modelos sociales que nos han ofertado los medios de comunicación masivos y hegemónicos. Y, sin embargo, aunque hubiese una mayor difusión o la apertura de espacios para estas músicas, ello no implicaría ni la apropiación del público, ni el desarrollo de un gusto inmediato.

No obstante, experimentar físicamente estas canciones, la exposición hacia las potencias que contienen, logró que tres intérpretes cuestionáramos su ejercicio y llegáramos por diversas sendas, al uso y desarrollo de competencias interpretativas especiales para cada obra. Sería pertinente horadar al respecto de las sendas y espacios privilegiados, de los que el género canción de arte aparentemente gozó en tiempos de Galindo o de Chávez. Queda pendiente una investigación profunda para conocer motivos y consecuencias de este posible “sesgo” en la historia de la canción de arte mexicana. Sirva este trabajo junto con el de Hernández (2021) y el de Llamas (2021), trabajos del Posgrado en Música de la UNAM, como constancia del punto actual en que se conjuntaron varios factores necesarios para entablar un diálogo que enriquezca la pervivencia y trascendencia de este género.

De esta forma, aunque ya he hablado sobre la propia tripartición del intérprete y su factibilidad tridimensional sincrónica en cada zona de semiosis, cabe una reflexión sobre la ventaja y lujo de trabajar con música actual. La posibilidad de discutir decisiones e intervenciones interpretativas con aquel primer agente musical, el compositor, y de ser posible, con los poetas, como cronistas del propio tiempo en el que se ejercitan los

sonidos. ¿Qué adecuaciones podrían hacerse respecto de la propuesta analítico-semiológica en su momento *experiencial*? ¿De qué forma la inclusión de un cuarto agente interpretativo (poeta) modificará el tránsito por las demás zonas de semiosis? Y, por último, ¿Qué implicaciones podría generar en el universo *estésico* (montaje y presentación en público) la colaboración del compositor como actor principal?

Así, las anteriores preguntas interpelan algo que está fuera de este estudio pero que es pertinente para nosotros los intérpretes del presente. En cada una de las muertes narradas en el capítulo cuarto y cantadas en el *archivo* audiovisual, intenté reflejar ese presente que soy y que constituye también el contexto o el entorno en que me he formado. Desde ahí busqué participar de esas muertes como herencias presentes y tópicos que representé en ese pasado cercano: la marginación y desigualdad social o un manifiesto artístico popular en contra de los horrores de la guerra, como ejemplos. Y de la forma en que estas partes contextuales se ensamblaron para acceder a las calles y los campos en los que se movieron esos versos cantados la vez primera que habitaron una voz, así aparece la oportunidad de otorgar sonido a las creaciones actuales y generar en sincronía una especie de *archivo*, como apoyo para los intérpretes de hoy y los de mañana.

Por otra parte, hay en la academia musical constancia del paso firme y las huellas que dejaron los compositores enunciados en este estudio, de lo que sembraron en el repertorio canción de arte, así como también de las interpretaciones de tantos artistas que nutrieron la evolución del género. Y, sin embargo, en la actualidad mexicana atravesada por la performación del día a día, que además en la contingencia de la pandemia, requiere de formatos artísticos pequeños (voz y piano). Considero un momento inmejorable para llevar a cabo la revisión de Planes y Programas institucionales de la formación de profesionistas del canto, así como la generación de equipos de trabajo interdisciplinarios, donde se busque la actualización metodológica, la adecuación de espacios y la generación de formatos de apoyo a la divulgación y creación canción de arte.

Ello podría devenir en la tan merecida y requerida especialización pedagógica, la difusión particular y el incremento de espacios y medios profesionales para abrir *otros* ámbitos de expresión y desarrollo laboral para las y los compositores e intérpretes de este género de cámara.

Finalmente, las interrelaciones en el proceso de semiosis como aproximación analítica e interpretativa para esta selección de canciones de arte fueron narradas en este estudio. La Muerte como principal atractor y tópico identitario fue el núcleo que posibilitó diálogo e interacción, desde su proceso poético hasta el instante en el que fueron grabadas para su próxima reproducción, y al final permanece abierta la posibilidad de aprovechar la propuesta semiótica y la aproximación enactiva como espacio fértil desde el que se pueda nutrir cada ejercicio interpretativo. Que este estudio pueda servir como ejemplo de la aplicación interdisciplinar para llevar a cabo la labor tan humana de transformar su entorno a través de su dimensión interpretativa. Que esta música, potencia de poemas nacidos de experiencias y expresiones mexicanas en el pasado siglo, emerja hoy en las voces de sus intérpretes presentes y que resuene de cuerpo a cuerpo, en la introspección del performance: Canción de arte mexicana, pervivencia en la Muerte.

Bibliografía

Abbagnano, Nicola y Visalberghi, Aldo (1992). *Historia de la pedagogía*. Jorge Hernández Campos (trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Agawu, Kofi (1991). *Paying with Sings, A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton: Princeton University Press.

Agraz-Ortiz, Alba. (2016). "La poética musical de 'Canciones', de Federico García Lorca". En *Revista de Literatura*. Vol. LXXVIII (pp. 473-497). Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/312532143_La_poetica_musical_de_Canciones_de_Federico_Garcia_Lorca_Musical_Poetics_of_Federico_Garcia_Lorca's_Canciones
En: 15/10/2020.

Alcaráz, José Antonio (1978). "La excepción triunfante". En *Homenaje nacional a Carlos Chávez*. (pp. 95-112). México: INBA/SEP.

Alcaráz, José Antonio (1994). "Carlos Jiménez Mabarak 1916-1994". En *Revista Proceso*. No. 922. Ciudad de México.

Alcaráz, José Antonio (1996). *Carlos Chávez: un constante renacer*. Ciudad de México: INBA/CENIDIM.

Alcaráz, José Antonio (1998). *En la más honda música de la selva*. Ciudad de México: CONACULTA.

Alcaráz, José Antonio (2002). "Carta de José Antonio Alcaraz a María Luisa Rolón (junio de 1965)". En *Heterofonía*. Vol. XXXIV (pp. 93-98). Ciudad de México.

Arco, Antonio del (2008). "Análisis y estudio de la obra poética de Lorca. Tradición y vanguardia". En *Jornadas de Formación del Profesorado en la Enseñanza de ELE y la Literatura Española Contemporánea*. Madrid, Universidad Popular de Alarcón. Recuperado de: <https://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/91410/00820113013767.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
En: 14/10/2020.

Austin, John Langshaw (1955). *How to do things with words*. Edición electrónica de Universidad ARCIS. Recuperado de: www.philosophia.cl/EscueladeFilosofia

Baerveldt, Cor y Verheggen, Theo (1999). "Enactivism and the experiential reality of culture: Rethinking the epistemological basis of cultural psychology". En *Culture & Psychology*. Vol. 5 (pp. 183–206). Doi:10.1177/1354067x9952006

Baerveldt, Cor y Verheggen, Theo (2012). "Enactivism". En *The Oxford Handbook of Culture and Psychology*. Doi:10.1093/oxfordhb/9780195396430.013.0009.

Báez-Jorge, Feliz (1994) "Simbólica mexicana de la muerte (A propósito de la gráfica de José Guadalupe Posada)". En *La Palabra y el Hombre*. No. 92. México: Universidad Veracruzana.

Báez Pinal, Gloria Estela. (2012). "La contradicción en la poesía de Xavier Villaurrutia: un acercamiento". En *Anuario de Letras, Lingüística y Filología*. Vol. 46. Recuperado de: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/9581> En: 18/04/2020.

Benedetto di, Renatto (1999). "La música alemana en el primer ochocientos. El Lied para voz solista. La Balada". En *Historia de la Música. El siglo XIX*. Primera Parte. México: Turner-CNCA.

Bonilla, María (1930). "El Lied alemán". Música. En *Revista Mexicana*. Vol. I, No. 5 (pp. 20-30). Ciudad de México.

Boulez, Pierre (1981) *Points de repère*. Paris: Christian Bourgois.

Bustamante Bermúdez, Gerardo (2016). "La retórica homoerótica en dos poemarios de Carlos Pellicer". En *Literatura mexicana*. Vol. 27, No. 1 (pp. 75-97). (10/04/2020). <https://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.27.1.2016.903>

Bustamante Bermúdez, Gerardo (2009). "Elías Nandino, el enamorado de la Muerte". En *Casa del Tiempo V*. No. 18. México: UAM. Recuperado de: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/18_iv_abr_2009/casa_del_tiempo_eIV_nu_m18_76_79.pdf
En: 07/03/2020.

Caicedo, Patricia (2018). "Marcel Duchamp y la performance practice de la canción artística latinoamericana". En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Eli, Victoria y Elena Torres (eds.). Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Campos, Edgar. (2005). *Edición crítica genética de Nostalgia de la muerte de Xavier Villaurrutia*. Tesis de licenciatura. México: UAM.

Capistrán, Miguel. (1967). Los "Contemporáneos" por sí mismos. En *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXI, No. 6 (pp. I-XII). Ciudad de México.

Caraciollo, Enrique (1978). *Travesías. Ensayos literarios: Asturias, Borges, Cortázar, Güraldes, Huidobro, Lugones, Neruda, Paz, Martín, Santos, Tablada, Vallejo, Villaurrutia*. España: Ediciones 29.

Carrillo, Carlos (2020). Clase Magistral "Música Abierta: La canción de arte alemana". En *Pro Arte Musical*. Recuperado de:
<https://www.facebook.com/proartemusical/videos/246429549755509>
En: 25/02/2021.

Chávez, Carlos (1930). "Nacionalismo musical". En *Música Revista Mexicana*. Vol. 1, No. 6. Ciudad de México.

Chávez, Carlos (1973). *Mis amigos poetas: López Velarde, Pellicer, Novo*. Ciudad de México: Editorial de El Colegio Nacional.

Chomsky, Noam (1961) *Some methodological remarks on generative grammar*. En *Word*. Vol. 17, No. 2 (pp. 219.239). Doi:10.1080/00437956.1961.11659755

Contreras Soto, Eduardo (2003). *La sorpresa inédita de las canciones de Mabarak*. Texto leído en la presentación del disco Sueño: Canciones de Mabarák el 24 de enero de 2003, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, México D.F. En *Heterofonía*, No. 128.

Cuesta, Jorge (1928). "Antología de la poesía mexicana moderna". En *Contemporáneos*. Ciudad de México.

Cuesta, Jorge (1964). *Poemas y Ensayos*. Edición de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider. Ciudad de México: UNAM.

Dawkins, Richard (2000). *El gen egoísta*. Barcelona: Salvat Editores.

Descartes, Rene (1953) *Oeuvres philosophiques*. Vols. 1 y 2. F. Alquié (ed.). París: Garnier.

Dewey, John (1967). *Experiencia y Educación*. Buenos Aires: Losada.

Dewey, John (1910). *How we think*. Lexington, Mass: D.C. Heath.

Paolo, Ezequiel di, Marieke Rhohe y Hanne De Jaegher (2014). "Horizons for the enactive mind: Values, social interaction, and play". En *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science*. John Stewart; Oliver Gapenne; Ezequiel A Di Paolo (eds). (p. 33) Cambridge: MIT Press.

Dorantes, Moreno, Adriana Irais. (2012). "El sueño y la muerte en Nostalgia de la muerte, de Xavier Villaurrutia, o de cómo definirse por la indefinición". En *Valenciana*, Vol. 5, No. 10 (pp. 211-231). Recuperado de:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382012000200009&lng=es&tlng=es

En: 18/04/2020.

Eco, Umberto (1981). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.

Eco, Umberto (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.

Escorza, Juan José (2004). "La mélodie mexicaine o una necesaria vindicación de Campa y Castro". En el disco compacto *La Mélodie Mexicaine*. México: Urtext.

España, Javier (1997). "Pellicer y las poéticas de su generación". En *Los frutos de la voz. Ensayos sobre la obra de Carlos Pellicer*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Ferreiro Carballo, David (2017). "A teoría de tópicos musicais: un exemplo de aplicación na obra lírica de Conrado del Campo (1878-1953) e as súas posibilidades para a música galega". *Cut Time: Revista de Músicas do Cmus Vigo*. Vol. 1.

Fischer-Dieskau, Dietrich (1985). *Hablan los sonidos, suenan las palabras*. Carmen Schad (Trad.). España: Ediciones Turner.

Flores Martos, Juan y Luisa Abad González (2007). *Con la muerte en la cabeza: notas antropológicas sobre muertes latinoamericanas en ETNOGRAFÍAS de la muerte y las culturas en América latina*. Flores Martos y Abad González (coord.). Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha AECL.

Fondebrier, J. (2018). "Jazz y poesía". En *Periódico de Poesía*. No. 110. Recuperado de: http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/1291_28/03/2021

Fubini, Enrico (1976). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Pérez de Aranda (Trad.). Madrid: Alianza Editorial.

Fuentes Olavarría, Daniela (2019). "Aportes del aprendizaje experiencial a la formación de estudiantes de enfermería en psiquiatría: Estudio cualitativo". En *Revista mexicana de investigación educativa*. Vol. 24 No. 82 (pp. 833-851). Recuperado de:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662019000300833&lng=es&tlng=es.

En: 29/10/2020.

Gago, Luis (2013) *Ciclo Historia del Lied en Siete Conciertos*. España: Fundación Juan March.

García Bonilla, Roberto y Ruiz, Xochiquetzali (1994). "Rastros de un rostro o historias sin historias. Entrevista con Blas Galindo". En *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. Vol. XIII, No. 50 (pp. 51-68).

García Barragán, Elisa (1997). *Carlos Pellicer en el espacio de la plástica Vol. I*, México: UNAM.

García Lorca, Federico (1922). Conferencia leída en el «Centro Artístico» de Granada. (p. 3).

Garza de Koneiecki, María del Carmen (1970). "La muerte en la poesía popular mexicana. Edición digital a partir de Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas". México: Asociación Internacional de Hispanistas, El Colegio de México.

Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Le Seuil.

Gibson, Ian (1989). *Federico García Lorca: a Life*. New York: Pantheon Books.

Gibson, Ian (1998). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.

González Aktories, Susana (2008). "Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis". En *Acta poética*. Vol. 29, No. 2 (pp. 375-392). Recuperado de:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822008000200019&lng=es&tlng=es En: 15/07/2021.

Gorostiza, José (1964). "Notas sobre poesía". En: *Poesía de José Gorostiza*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gorostiza, José (1966). "La poesía actual de México". En *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXI, No. 6.

Gorostiza, José (1969). *Prosa*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

Gorostiza, José (1984). "Cinco textos sobre música. José Gorostiza". En *Pauta*. Vol. III, No. 12 (pp. 42-49).

Goutman, Ana (2003). "Sema, semántica, semiótica, semiología, cultura". En *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales*. Vol. 46. No. 187.
doi:<http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2003.187.42401>

Gray, Leon (1966). *The American Art Song: An inquiry into its development from the colonial period to the present*. Tesis doctoral. Nueva York: Columbia University.

Guardia, Alfredo de la (1941). *García Lorca. Persona y Creación*. Buenos Aires: Sur.

Güemez Muñoz, Alfonso (2010). "La música mexicana de concierto en el siglo XX: los prenatalistas". En ... *y la música se volvió mexicana. Testimonio musical de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Harguindey, Angel S. (1997) *El estilo y la muerte*. El País, suplemento Babelia. Madrid.

Hatten, Robert (1980). "Nattiez's semiology of music: flaws in the new science". En *Semiotica*. No. 31.

Hatten, Robert (1982). *Toward a Semiotic Model of Style in Music*. Tesis doctoral. Indiana: Indiana University.

Hatten, Robert (1989). "Semiotic perspectives on Issues in Music Cognition". En *Theory Only*. No. 11.

Hatten, Robert (1985). "The Place of Intertextuality in Music Studies". En *American Journal of Semiotics*. No. 3.

Hatten, Robert (1990). "The splintered paradigm: a semiotic critique of recent approaches to music cognition". En *Semiotica*. No. 81.

Hatten, Robert (1992). "Semiotics, Semiology and the Problem of Meaning in Music: Double review of Agawu, *Playing with signs*, and Nattiez, *Music and Discourse*". En *Music Theory Spectrum*. No. 14.

Hatten, Robert (1994). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

Hatten, Robert (s.f.). "Is Music Too Definite For Words?: Double review of Agawu, *Playing with signs*, and Mosley, *Gesture Sign and song*". En *The Semiotic Review of Books*. Vol. 3 No. 2. Recuperado de: <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musicwords.html>
En: 09/08/2019

Hatten, Robert (1997-1999). *Musical Gesture. Eight lectures for the Cybersemiotic Institute*. Recuperado de: <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>

Hatten, Robert (2003). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press

Hatten, Robert (2003). "Thematic Gestures, Topics and Tropes. Grounding expressive interpretation in Schubert". En "Musical semiotics revisited". Tarasti, Eero (ed.) *Acta Semiotica Fennica* Vol. 15. Helsinki: ISI.

Hegel, Georg Wilhelm, György Lukács y Friedrich Bassenge (1955). *Ästhetik*. Berlín: Aufbau-Verlag.

Helguera, Luis Ignacio (1994). "Novo y la música". En *Pauta*. Vol. XIII, No. 50. Ciudad de México.

Hermoso, Adelaida (1994). *Análisis de la modalidad en el discurso, en La lingüística francesa. Situación y perspectivas a finales del siglo XX*. J. F. Corcuera, M. Djian y A. Gaspar (eds.). Zaragoza.

Hernández Arellano, Claudia (2020). *Ecos musicales de los Contemporáneos en el Lied mexicano entre 1931 y 1952. Obras de José Rolón, Carlos Chávez, Blas Galindo, Carlos Jiménez Mabarak y Salvador Moreno*. Tesis de maestría, Posgrado en Música. Ciudad de México: UNAM.

Hernández Salgar, Oscar (2012). "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música". En *Cuadernos de Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas* 39, Vol. 7. No. 1 (pp. 39-77). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3890435.pdf> En: 09/08/2019.

- Hooper, Giles (2006). *El discurso de la musicología*. Reino Unido: Ashgate.
- Irwin, Robert (1999). "La homosexualidad cósmica mexicana: espejos de diferencia racial en Xavier Villaurrutia". En *Revista Iberoamericana*. Vol. 65, No. 187. (pp. 293-304).
doi: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1999.6073>
- Jiménez, Mabarak Carlos (1993). "Notas sobre mis obras para canto y piano". En *Pauta cuadernos de teoría y crítica musical*. Vol. XII, No. 47 (pp. 89-97).
- Kolb, David A. (1984). *Experiential learning*. Nueva York: Prentice Hal.
- Kolb, Roberto (2012). *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*. México: UNAM-Coordinación de Estudios de Posgrado.
- Lartillot, Oliver (2002). *Une appréciation de la créativité par induction du créé*. París: Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique.
- Lehmann, Lotte (1945). *More tan singing: The interpretation of Songs*. Estados Unidos: Dover Editions.
- Leñero, María (2013). "Tópicos y gestos en las canciones de Francisco Gabilondo Soler: una aproximación desde la teoría gestual de Robert Hatten". En *Heptagrama 2 revista de estudiantes del posgrado en música*. Ciudad de México: UNAM. Recuperado de:
http://www.posgrado.unam.mx/musica/heptagramaA/public_html/?p=47
En: 10/02/2019.
- López Cano, Rubén (2004). *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín*. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid. Recuperado de: www.lopezcano.net En: 13/03/2020.
- López Cano, Rubén (2005). "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global". *Revista aragonesa de musicología*. Vol. 21, No. 1. Nasserre. Recuperado de: www.lopezcano.net
En: 08/08/2019.
- López Cano, Rubén (2007). "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactivo de la música". En *Notas para un manual de usuario*. (pp. 1-36).
- López Cano, Rubén (2018). *Tristes tópicos musicales. Papeles sueltos*. Recuperado de:
<https://rlopezcano.blogspot.com/2018/06/tristes-topicos-musicales.html?m=1>
En: 14/07/2020.
- López Cano, Rubén y San Cristóbal, Úrsula (2014). *Investigación artística en música*

Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona/México: ESMUC – CONACULTA.

Loza, Steven (1995). "Steven Loza conversa con Blas Galindo y Manuel Enriquez. El nacionalismo en la música mexicana". En *Heterofonía*. Vol. XXVII-XXIX, Nos. 111-112 (pp. 43-53).

Lehmann, Lotte (1945). *More Than Singing: The Interpretation of Songs*. New York: Unabridged Dover.

Lerdahl, Fred y Jackendoff, Ray (1983). *A generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press.

Luque Moya, G. (2020). "El desgarrador canto a la muerte. Análisis filosófico de la obra de Federico García Lorca". En *Claridades. Revista De Filosofía*. Vol. 12, No. 1 (pp. 307-325). <https://doi.org/10.24310/Claridadescrf.v12i1.6816>

Magaña Cailly, Mariana Catherine (2019). *Notas al programa, obras de: Carlos Chávez, Claude Debussy, Jorge del Moral, Gabriel Fauré, María Grever, Reynaldo Hahn, Carlos Jiménez Mabarak, Franz Liszt, Camille Saint-Saëns, Luis Sandi, Franz Schubert, Robert Schumann y Hugo Wolf*, Tesis de licenciatura. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Marconi, Luca (1995). *Movere et Delectare, Semiotica degli "effetti" nelle teorie musicalli da Zarlino a Mersenne*. Tesis Doctoral. Bologna: Universidad de Bologna.

Martínez, Isabel Cecilia y Anta, Juan Fernando (2008). "Cognición enactiva y pedagogía musical: lectura corporal y análisis declarativo de la estructura musical en una clase de instrumento". En *Estudios de Psicología*. No. 29 (pp. 71-80).

Martínez, Jessica. (2012). "Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»". En *Aisthesis*. No. 52 (pp. 497-500). https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000200027_19/11/2020

Martínez, Jorge. (1996). "Entrevista a Jean-Jacques Nattiez". En *Revista Musical Chilena*. Vol. 50, Np. 186 (pp. 73-82). <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901996018600004>

Martínez, José Luis (2000). *El momento literario de los Contemporáneos, en Letras libres*. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/mexico/el-momento-literario-los-contemporaneos>
En: 8/05/2017.

Maturana, Humberto y Varela, Francisco (1980). *Autopoesis and cognition. The organization of the living*. Boston: Reidel.

Maturana, Humberto (1988). *El árbol del conocimiento*. Madrid: Debate.

Mauss, Marcel (1950) *Sociologie et anthropologie*. París: PUF.

McGann, Marek (2010). „Enactive Cognition, a Cognition Briefing. The european network for the advancedment of artificial cognitive systems“. En *EuCognition*. Irlanda. Recuperado de:

http://www.vernon.eu/euCognition/cognition_briefing_enactive_cognition.htm

En 04/04/2020.

Melo, J. V. (1990). *Notas sin música*. México: Fondo de Cultura Económica.

Meyer, Leonard (1978). *Explaining music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Miranda, Ricardo (1993). *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*. Vol. I. México: CENIDIM.

Miranda, Ricardo (1996). *Detener el tiempo*. México: INBA.

Miranda, Ricardo (1998). Notas del CD *Salvador Moreno, el hombre y sus canciones*. Jesús Suaste voz, Alberto Cruzprieto. Quindecim Recordings.

Miranda, Ricardo (2004). “Fiesta -lirica- en casa de Rolón”. En *Anales*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas. Vol. XXVI, No. 84 (pp. 93-117). Recuperado el 16 de junio del 2020 de la base de datos Dialnet.

Molino, Jean (2011). “Fait musical et sémiologie de la musique”. En *Musique en jeu*. No. 17, enero de 1995 (pp. 37-62). Versión en inglés como “Musical fact and the semiology of music”. En *Music analysis*. Vol. 9, No. 2, 1990. Traducción al español de Juan Carlos Zamora en Reflexiones sobre semiología musical de González Aktories y Camacho Díaz. Ciudad de México: Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.

Monsivais, Carlos (1967). “Octavio Paz en diálogo”. En *Revista de la Universidad de México*. Issue 3.

Monsivais, Carlos (1976). “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. En *Historia General de México*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Monsivais, Carlos (2003). "Las tradiciones de Carlos Pellicer". En *Pellicer. Iconografía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Montemayor, Carlos (2002). "Nuestra hermana la Muerte en la obra de Carlos Pellicer". En *La Jornada*. Ciudad de México. Recuperado de:

<https://media.jornada.com.mx/2002/08/21/05aa1cul.php?origen=index.html>

En: 13/04/2020.

Moral Palacio, José Ángel del (2018). "Entre semiótica y hermenéutica analógica". En *Claves del Pensamiento*. Vol. 12, No. 24 (pp. 84-105). Recuperado de:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2018000200084&lng=es&tlng=es

En 07/04/2021.

Morales, Dionisio. (1990). "Carta de relación a Carlos Pellicer". En *Reencuentros*. (pp.11-14). Ciudad de México: Coordinación de difusión cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.

Muñoz Güemez, Alfonso (2010). "La música mexicana de concierto en el siglo XX: los prenatalistas". En: *... y la música se volvió mexicana. Testimonio musical de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Morillo, Roberto (1961). *Carlos Chávez: vida y obra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Nattiez, Jean Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.

Nattiez, Jean Jacques (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: C. Bourgois.

Nattiez, Jean Jacques (1989). "Réponse à David Osmond-Smith". En *La musique et les sciences cognitives*. S. McAdams (Ed., pp. 151-156). Liège: Pierre Mardaga.

Nattiez, Jean Jacques (2011). "De la semiologie générale á la sémiologie musicale. L'Exemple de la Cathédrale engloutie de Debussy". En *Protée, Québec*. Vol. XXV, No.2, otoño 1997 (pp. 7-20). Traducción de Mario Stern. En *Reflexiones sobre semiología musical*. Susana Gonzalez Aktories y Gonzalo Camacho Díaz (coord.). Ciudad de México: Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.

Ossa Martínez, Marco Antonio de la (2014). "García Lorca: la música y las canciones populares españolas". En *Alpha (Osorno)*. No. 39 (pp. 93-121).

<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012014000200008>

Paz, Octavio (1967). *El arco y la lira, México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Paz, Octavio (1978). *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Paz, Octavio (1984). "La poesía de Carlos Pellicer". En *Las peras del olmo*. España: Seix Barral.

Picún, Olga y Consuelo Carredano (2012). "El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios". En *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*. Fausto Ramírez, Luise Noelle y Hugo Arciniega (coords.). Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Peirce, Charles Sanders (1897). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. vols. 1-8. C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press.

Peirce, Charles Sanders (1978). Fragmentos de *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Pérez Montfort, Ricardo (2013). "Representación e historiografía en México 1930-1950. "Lo mexicano" ante la propia mirada y la extranjera". En *Historia Mexicana*. Ciudad de México: Colegio de México. Recuperado de:

<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/132/109>

En 13/04/2020.

Preston, Paul (2017). *El Holocausto Español*. España: Editorial Debate.

Preyón, Gabriel (2007). *Diccionario enciclopédico de música en México*. Guadalajara: Universidad Panamericana.

Protevi, John (2006) *Enaction. A Dictionary of Continental Philosophy*. New Haven: Yale University Press.

Puga, Mario (1956). "El escritor y su tiempo". En *Revista de la Universidad de México*. No.6. Ciudad de México. Recuperado de:

<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/db2eb849-83ae-4395-8ab7-f04d330b3a20>

En: 13/04/2020.

Pulido, E. (1971). "Conversación con el compositor Blas Galindo". En *Heterofonía*. Vol. IV, No. 20 (pp. 17-19).

Ramírez, Luis Enrique (1994). "Entrevista a Carlos Jiménez Mabarak". En *La Jornada*, 24 y 25 de enero 1994. Ciudad de México.

Rangel, María Luisa (1979). *Recitales didácticos*. Ciudad de México.

Reverte-Bernal, C. (1986). "Los Contemporáneos. Vanguardia poética mexicana". *Revista de filología hispánica*. Vol. 2, No. 2. Recuperado el 11 de junio de 2020 de la base de datos Dadun.

Reverte-Bernal, C. (1987). "La poesía heroica de Carlos Pellicer". *Anales de literatura hispanoamericana*. Np. 16 (pp. 68-70). Recuperado el 18 de enero de 2015 de la base de datos Dialnet.

Ricoeur, Paul (2003). *Teoría de la interpretación*. Ciudad de México: Siglo XXI, Universidad Iberoamericana.

Rohde, Marieke (2010). *The scientist as observing subject. Enaction, Embodiment, Evolutionary Robotics: Simulation Models for a Post-Cognitivist Science of Mind*. Dordrecht: Atlantis Press.

Rolón, José (1930). "La música autóctona mexicana y la técnica moderna". En *Música Revista Mexicana*. Vol. I, No. 5 (pp.16-19).

Rolón, Marialuisa (1969). *Testimonio sobre José Rolón*. Ciudad de México: Departamento de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.

ROSALDO, Renato, *Cultura y Verdad*. Nueva propuesta de análisis social. Ed. Grijalbo, México, pp. 15-31.

ROMERO Bachiller, Carmen (2004). Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del sexo. *Política y Sociedad*, 2004, Vol. 1, No. 1: 209-211

RUIZ, Guillermo (2013). La teoría de la experiencia de John Dewey: significación histórica y vigencia en el debate teórico contemporáneo. *Foro de Educación*, 11(15), pp. 103-124.

doi: <http://dx.doi.org/10.14516/fde.2013.011.015.005>

Ruíz, Xavier (1994). *Blas Galindo, biografía, antología de textos y catálogo*. México: CENIDIM.

Ruwet, Nicolas (1972). *Langage, musique, poésie*. Paris: Du Seuil.

Saavedra, Leonora (2002). "Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica". En *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. México: INBA, CONACULTA.

Saavedra, Leonora (2007). "Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional moderna". En *Silvestre Revueltas. Sónidos en rebelión*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Saavedra, Marco (1997). *Elías Nandino: poeta de la vida, poeta de la muerte*. Ciudad de México: Agata.

Saavedra, Rafael (2014). "El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez". En *Musicaenclave*. Vol. 8, No. 1. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6972585>

En: 8/08/2021.

Sánchez Pedrote, Enrique (1981). "Los poetas Andaluces ante los compositores hispanoamericanos". En *Actas de las Primeras Jornadas de Andalucía y América*. Vol. 2. (pp.395-408). Instituto de Estudios Onubenses.

Sandi, Luis (1978). "Chávez y la música en México". En *Homenaje nacional a Carlos Chávez*. México: INBA, SEP.

Santander Ospina, Andrés (2020). *Propuesta interpretativa de tres canciones para voz y piano de Jaime León Ferro desde el perfil de pianista acompañante*. Tesis de maestría en Música, Escuela de Ciencias y Humanidades. Medellín: Departamento de Música, Universidad EAFIT.

Schenker, Heinrich (1935). *Der freie Satz*. Viena: Universal Edition.

Segovia, Tomás (1988). "Villaurrutia y su mundo". En *Ensayos I. Actitudes/Contradicciones*, México: UAM.

Serrano Begega, Carmen (2012). *La obra poética de Federico García Lorca, Breve estudio de la metáfora lorquiana*. Diploma Internacional de Profesor de Lengua Española, Universidad Pontificia de Salamanca y Fundación Fidescu. Recuperado de: http://www.fidescu.org/attachments/article/73/Carmen_Serrano.pdf
En: 13/10/2020.

Sheridan, Guillermo (1985). *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sheridan, Guillermo (2013). *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica.

Shklovsky, Víktor (2007). "El arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Traducción de Ana María Nethol. México: Siglo XXI.

Sloboda, John A. (1985). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Londres: Oxford Scholarship Online. Doi:10.1093/acprof:oso/9780198521280.001.0001

Sociedad Filarmónica De Bilbao (edit.) (2008). *El Boletín de la Sociedad Filarmónica de Bilbao*. No. 8. Bilbao.

Solórzano Esqueda, Lilia (2012). "Una relación de amor-rechazo: Elías Nandino y Contemporáneos". En *Valenciana* (online). Vol. 5, No. 10 (p. 85).

Stefani, Gino (1976). *Introduzione alla Semiotica della musica*. Pallermo: Sellerio.

Stefani, Gino (1982). *La competenza musicale*. Bolonia: CLUEB.

Stefani, Gino (1984). "Musical competence, analysis and grammar". En *Musical Grammars and computer analysis*. Baroni, M. y Callegare, L. (comp.), (p. 223). Firenze: Leo S. Olschki.

Taylor, Diana y Marcela A. Fuentes (edits.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ricardo Rubio (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Tello, Aurelio (2010). "La creación musical en México durante el siglo XX". En *La música en México. Panorama del siglo XX*. (pp. 487-555). México: FCE-CONACULTA.

Thompson Evan (1995). *Colour Vision: A Study in Cognitive Science and the Philosophy of Perception*. Londres: Routledge Press.

Tibol, Raquel (1976). "Carlos Jiménez Mabarak, para celebrar sus sesenta años de vida y los cuarenta de compositor". En *Revista de Bellas Artes*. No. 26.

Tibol, Raquel (1982). *Pasos en la danza mexicana*. México: Difusión cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.

TURNER, Phillip (2013) *Cómo hacemos frente a la tecnología digital*. Morgan & ClayPool, San Rafael

Ullmann, Stephen (1962). *Semántica, la ciencia del significado*. Juan Martín Ruiz-Werner (trad.). España: Aguilar Ediciones.

Valdés, Mario (2002). "Sobre la interpretación". En *Teoría literaria*. Marc Angenot et al. (dir.). Isabel Vericat Núñez (trad.). (pp. 317-330) México: Siglo XXI Editores.

Valdés, Ramón (1969). "Orfeo". En *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo*. No. 19 (pp. 5-48). España Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=886197>
En: 22/03/21.

Vasconcelos, José (1996). "Prólogo". En *Pellicer. Poesía Completa Vol. I*. México: UNAM-CONACULTA-Ediciones el equilibrista.

Vásquez Carrillo, Fernanda María (2010). *Una mirada interpretativa al lied alemán, a la luz de los compositores Franz Schubert y Robert Schumann*. Documento de proyecto de grado Presentado como requisito para optar por el título de Maestra en Música. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Vélez, Cristian (2018). *Una biofilosofía de las imágenes y de la cultura visual*. Colombia: Universidad Pontificia Bolivariana.

Vélez, Cristian (2020). Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=Z5sNE6pwGNk>
En: 23/01/2021.

Villar Taboada, Carlos (2018). "Del significado a la identidad, estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina". En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Elena Torres Clemente (coord.), Victoria Eli Rodríguez (dir.). (pp. 261-281).

Villarreal Acosta, Alba Roxana (2012). *La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Villaurrutia, Xavier (1934). "Prólogo". En *Eco*. México: Imprenta Mundial.

Villaurrutia, Xavier (1966). "Música, canto y cinematógrafo". En *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica.

Villaurrutia, Xavier (1978) *Nocturna Rosa*. Epílogo de Anthony Stanton. Ed. Facsimilar. México: CONCACULTA.

Villaurrutia, Xavier (1988) *Textos y pretextos*. México: Universidad de Colima.

Villaurrutia, Xavier (2014) *Nostalgia de la muerte*. 4ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.

Vinasco, J. A. (2012). "Una perspectiva semiótica de la interpretación musical". En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Vol. 7, No. 1 (pp. 11-38).

Xirau, Ramón (1989). "Xavier Villaurrutia: La presencia de la ausencia". En *Antología de Ramón Xirau*. Premio Alfonso Reyes. México: Diana.

Wackenroeder, Wilhelm, Apud y Alessandro Cazzato (2015) "La Catarsi Romantica", Alberto Carvajal (trad.) 15/ Diciembre/ 2015. Recuperado de:

[http://www.academia.edu/2555278/WACKENRODER LA CATARSI ROMANTICA](http://www.academia.edu/2555278/WACKENRODER_LA_CATARSI_ROMANTICA)

Zaid, Gabriel (1989). "Siete poemas de Carlos Pellicer". *Revista Iberoamericana*. Vol. LV (pp. 148-149). Ciudad de México.

Anexo 1

Ligas de internet para acceder a los esquemas en tercera dimensión, respectivos a la Tercera Zona de movimiento interpretativo a través de los marcadores de género y *guiones* compositivos.

- **North Carolina Blues**

<https://youtu.be/XlsO1nLqgFw>

- **Si tu presencia perdí**

<https://youtu.be/3k8n45RYkYE>

- **Tema para un nocturno**

<https://youtu.be/GVrIpenPHxA>

- **Canción de Jinete**

https://youtu.be/Xtq_l6VrBdw

- **Liga para acceder al recital de grado.**

<https://youtu.be/fYxhSW8ilmM>

Anexo 2

Partituras analizadas:

Pandiatonismo. Paralelismo en quintas y octavas, recurso alusivo a instrumentos de música popular.

NORTH CAROLINA BLUES

XAVIER VILLAURRUTIA
English words by NOEL LINDSAY

Estribillo - ritornello
epanalepsis

tresillo: Epizeuxis
3am, calma
CARLOS CHÁVEZ

Moderato $\text{♩} = 60$

CANTO

1

dm

mp

bottleneck - slide

En North Ca-ro - li - na el ai - ro noc - tur - no
in North Ca-ro - li - na The air in the night time

Atractor tonal y abrupto despertar

Acciacatura en el bajo, guiño a instrumentos del blues

es de piel hu - ma - na.
Has a hu - man skin feel.

2

mp

gm

mp

a

Cuan - do log - ca - ri - cio me
Then, when I ca - ress it, it

4a desc. Calma

de - ja, de pron - to, en los de - dos, el su - dor deu - na
sud - den - ly leaves me On my fin - gers Pers - pi - ra - tion of

3

p

e a f

Alusión al cuerpo "vertical"

P
go-ta de a - gua.
one drop of wa - ter.

Più mosso $\text{♩} = 72$
mf
Me-cien-do el tron-co ver-ti-cal,
In pois-ing ver-ti-cal his trunk,

Fórmulas guitarrísticas

4

Paréntesis de cuatro compases

des-de las plan-tas de los pies has-ta las pal-mas de las ma-nos
Up from the bot-tom of his feet Down from the palms of hands in ba-lance,

5

Colgado de un árbol

Tópico del negro con grillete

ritard. poco
mp
el hom-bresár-bol o-tra vez.
A man be-comes once more a tree.

4

Tempo primo $\text{♩} = 60$
P
En North Ca-ro-li - na
In North Ca-ro-li - na

Tempo primo
6

el ai-re noc-tur-no es de piel hu-ma-na.
The air in the night time Has a hu-man skin feel.

3

mf 7

Cuan-do lo-ca - ri - cio me de - ja de pron-to, en los de-dos,
 Then, when I ca - ress it, It sud - den - ly leaves me On my fin - gers -

(*mp*)

el su - dor deu - na go - ta de a - gua.
 Pers - pi - ra - tion of one drop of wa - ter.

mf (*mf*)

Prosopografía del Negro

Allegretto $J = 92$

mp 9

Siel ne - gro ri - e en - se - ña gra - na - das en - ci - as y
 A laugh - ing ne - gro Dis - clo - ses his gums of pome - gra - nate And

Tópico rítmico "africano"

frui - tas ne - va - das. Mas siel ne - gro ca - lla, su bo - cax u - na ro - ja en - tra - ña.
 or - chards of snow - drift. But when he is si - lent His mouth be - comes his scar - let vi - tals.

10 la, sol, fa, mi, re, do

mf *stentato poco* *cresc.* *f* *mf* *cresc.*

El Negro sigue su viacrucis

ritard.

Tempo primo $\text{♩} = 60$

En North Ca-ro - li - na el ai - re noc -
 In North Ca-ro - li - na The air in the

ritard.

mf

Cómo decir algo si nadie le entiende?

- tur - no
 night time.

Tranquillo $\text{♩} = 56$ *ritard.*

¿Có - mo de - cir que la ca - ra de un
 How can one say That the face of a

p

12

con el silencio.

Tempo primo $\text{♩} = 60$

ne - gro segn - som - bre - ce?
 ne - gro some - times dark - ens?

Frase interlúdica **13**

Calmo $\text{♩} = 76$
mp

Ha - bla un ne - gro: Na - die me en - ten - de - rí - a si di - je - ra -
 Hear him speak - ing: No one would un - der - stand me If I said there

14

mp

Terceras menores, guiño a la "burla" que culmina en ironía, LA MISMA MUERTE!

2aM desc: Serio

ritard. poco

Meno mosso $\text{♩} = 60$

que hay som-bras blancas en ple - no dí - a. En di-ver-sas sa-las des-pe - ra a -
 ex - ist! Some white sha-dows in o - pen day - light. In the wait-ing rooms and the plat-forms | -

mf 15

3a3aM desc: patético

cresc. *ritard. poco*
dim.

- guan-dan la mis-ma muer - te los pa-sa-je-ros de co-lor y los blancos de pri-me-ra.
 - den - ti - cal death im - pen - ding A-waits the co-ia-red peo-ple there Just the same as first class white folks.

Tópico del Negro, ahora en el piano calma

Tempo primo $\text{♩} = 60$

f *stentato poco*

el ai-re noc-tur-no es de piel hu -
 The air in the night-time Has a hu - man

16

Comienza el movimiento baile de parejas que no existen, y llega la subasta

Più mosso $\text{♩} = 88$

mp

- ma - na. Noc-tur-nos ho - te - les: lle - gon pa - re - jas in - vi -
 skin feel Ho-tels at - ter night-fall! Un-seen the guests that cross the

17

-si - bles, door - ways. las es - ca - le - ras su - ben so - las, At by them - selves the stairs climb up - wards.

18

flu - yen los co - rre - do - res, re - tro - ce - den las puer - tas, cie - rran los Cer - ri - dors flow and door - ways swing back In - to the sha - dows. Eye - lids of

19

o - jos las ven - ta - nas. U - na ma - no sin cuer - po es - cri - be y bo - rra win - dows close in si - lence. Here a hand with - out bo - dy In - scribes and e - ra - ses

20

senza rall. Tempo primo $\text{♩} = 60$ Grilletes una vez más

ne - gros nom - bres en la pi - za - rra. Black bap - tis - mal names on the black - board. Con - fun - See how

21

Con-fundidos, homoerotismo y manifiesto social

- di - dos
mingl - ed

cuer-pos y la - bios,
Bo-dies and lips are.

yo no me-a-tre - ve -
So now I would not

22

cresc.

Acorde de a menor con 6a y 7a, anticipo y retardo como anuncio del final *senza rall.*

5aJ desc: tranquilizante,
4aJ desc: calma

rí - a
ven - ture

a de - cir en la som - bra:
To de - clare in the sha - dows

Sextas paralelas para frenar

2am asc: triste

La del poeta jazz? la del poeta mexicano? la mía?

ritard. *f dim.* *a tempo* *mp*

Es - ta bo - cax la mí - a.
Whom this mauth may be - long to.

23

mf *mp*

ritard.poco *p* *pp*

frase de cierre

mp *p* *pp*

Whom

(*mp*) *p* *pp*

si tu presencia perdí

if I your presence lost

Lento $\text{♩} = 60$

mf Recitativo

Si tu presencia perdí mi corazón la gané

mf Recitativo

If I your presence lost my heart gained thee

1 Lento $\text{♩} = 60$ Variación de *serialismo* 2

p

Mutación en segunda serie

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features two vocal staves at the top and a piano accompaniment at the bottom. The vocal lines are marked 'mf Recitativo' and contain the lyrics 'Si tu presencia perdí mi corazón la gané' and 'If I your presence lost my heart gained thee'. A red box highlights the first vocal line with the text 'Sentencia recitada y libre'. A blue box highlights the piano accompaniment with the text 'Variación de serialismo'. A red number '2' is placed above the second vocal line. Another blue box highlights a section of the piano accompaniment with the text 'Mutación en segunda serie'. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 60 beats per minute.

porque al morirte quedó tu vida dentro de mí. tu vida dentro de mí.

for upon dying your life remained within me, your life remained within me.

3

Contrapunto coral atonal

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It features two vocal staves at the top and a piano accompaniment at the bottom. The vocal lines contain the lyrics 'porque al morirte quedó tu vida dentro de mí. tu vida dentro de mí.' and 'for upon dying your life remained within me, your life remained within me.'. A red box highlights the first vocal line. A blue box highlights the piano accompaniment with the text 'Contrapunto coral atonal'. A red number '3' is placed above the piano accompaniment. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 60 beats per minute.

p Reiteración rítmica

Si tu pre_sen_cia per_ di_

p

If I your pre_sence lost_

4

Pandiatonismo

mi co_ra_zón la ga_ nó

por_ que al mo_rir te que_

mf

mf

my heart gained it for up_ on dy_ing your

5

p

p

Énfasis en cromatismo

Pandiatonismo

Consuelo en la Tierra, en vida

Sheet music for the first system. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Spanish and English. The piano part includes a red box around the vocal line and a blue box around the piano accompaniment. A red number '6' is written above the piano part.

Lyrics: *dó tu vi da den tro de mí, tu*
life your life re mained with in me, your

Annotations: **6**, *pp*

Atonalidad, movimiento por octavos

Sheet music for the second system. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Spanish and English. The piano part includes a yellow box around the vocal line and a blue box around the piano accompaniment. A red number '7' is written above the piano part.

Lyrics: *vi da den tro de mí.*
life re mained with in me.

Annotations: *Poco piú mosso* ♩ = 69, *ff*, *A*, *cresc.*, *f*, **7**

Catábasis y fragmentatio

Progresiones y escalas atonales

ho—ra te guar— do te guar—do a— si— , a—

I keep I keep you thus you

Acordes cuartales

Dualismo

Pandiatonal

Salto duro, acentuando la posesión

Catábasis, tranquilad

sí

co—mo a sus flo— res el hi—go

thus as the flo—wers keep the fig keep the fig—

Tempo I ♩ = 60

Tempo I ♩ = 60

p 8

Contrapunto atonal

p
co—mo a sus flo—res
p
as the flo—wers

pp

accel.
y a mi e_xis—ten—cia te
accel.
and to my e_xis—tence I

9

Reavivamiento, deseo

Pandiatonismo

Salto duro

f
li—go
f
bind you

Tempo I ♩ = 60
en u—ni—dad tan en—te—ra.
f
in such a com—plete u—ni—ty

mf
p

10

Cuartales

Pandiatonismo

Condena

Poco piú mosso ♩ = 60

ff

que só— lo has— ta cuan— do mue—

ff

that on— ly when I die—

Poco piú mosso ♩ = 60

11

f

Pandiatonal

rall.

— ra mo— ri— rás tam— bién con mi— go.

rall.

— you will al— so die with— me— .

rall.

Pandiatonal

Tempo I ♩ = 60

Retorno al inicio del circuito

Suspiratio

mf 3 3

Si tu pre-sen-cia per-dí- mi co-ra-zón la ga-

If I your pre-sence lost my heart gained

Tempo I ♩ = 60

Atonalidad

Segundas

p

12

mf *p* Pausado *rall.*

nó porque al morirte quedó tu vida dentro de mí, tu vida dentro de mí.

mf *p* *rall.*

it for upon dying your life remained within me, remained within me.

Distintas series, en sincronía

13

Disonante

pp *rall.*

Tema para un nocturno

- Tonalidad extendida

- Género poético: Silva, versos pareados a veces consonantes y a veces disonantes.

Moderato

Agrado desde la tristeza o luto

Tema característico y catábasis y paso duro

cm

p

Introducción

+6

4

p

Cuan-do ha-yan sa-li - do del re - loj to-das las hor

1

7

mi gas

y se a - bra - por fin - la puer - ta de la so - le -

f

p

2

2
10

Accentus y 5a desc. (tranquilidad), termina una 9a abajo

f *mp*

- dad, la muer - te ya no me en-con tra

f *mp*

d6m

12

Hacia las alturas

f con espresione

rá. Me bus - ca - rá en - tre los

cresc. *f*

Huida con dobles figuras

3

14

ár - bo-les, en - lo - que - ci - dos por el si-len - cio de u - na

Alturas como escape de la muerte y contraste con el siguiente registro

3

16

co - sa tras o - tra. No me ha - lla -

18

rá en la al - ti - pla - ni - cie des - hi - la - da sin -

20

tién - do - la en la fuen - te de u - na

22

ro - sa. Es - toy par - tien - do el fru - to del in

ext. cadencial

ext. introductoria

Preparación hacia un nuevo acontecimiento importante: aparece la Muerte

25

som-nio_____

con la ma - no a-cu-chi-lla - da por el a - zar.

Y la ca-sa es -

6

Anábasis preparatoria

Climax, ¡la Muerte!

28

cresc.

f

mf

dim.

tá a-bier - ta de tal mo - do

que la muer - te ya no me en-con-tra -

cresc.

f

mf

dim.

Contrapuntístico

31

rá.

mp

Y ha de bus - car - me so-bre los ár - bo-les y en-tre las

mp

7

Doble paréntesis

33

5

nu - bes. ¡Fru - to y co - lor la voz, la voz en - cen - de -

paréntesis

35

rá!) Y no pue-do es-pe - rar - la: ten - go u - na

8

cresc.

Mismo material melódico, otro nombre para la Muerte: Vida

37

ci - ta con la vi-da, a las lu-ces de un can - tar.

allarg. a tempo f mf dim. p

40 **Un poco agitato**

mf

Cambios en la atmósfera del piano

Se o - yen pa - sos -¿muy le - jos?-

mf 9

Integración de más voces en el piano

...to - da - ví - a hay tiem - po hay

tiem - po de es - ca - par.

Figuras habitantes del universo Pellicer/Mabarak

10

Pa - ra su - bir la no - che sus lu -

f

ce - ros, un hon - do son de som - bras ca - yó so - bre la

allarg.

Tempo come prima

Retorno al material inicial

mar. Ya la san-gre con - tra el co-ra-zón se es-tre - lla.

11

12

ext. cadencial

A - no-che-ce tan cla - ro que me

ext. parentética

53

ext. introductoria

mp cresc.

pue - do des - nu - dar.

A -
13

f

55

sí,

cuando la muer - te ven - ga a bus - car - me

mi ro - pa

Conclusión abierta, incertidumbre

cresc.

mp

57

f

so - la - men - te en - con - tra - rá.

cm

ext. prolongación

sf

Canción de jinete

Poema de FEDERICO GARCIA LORCA

Música de SALVADOR MORENO

Lento ♩ = 60 Función ambiental

p como de lejos

Allegro ♩ = 120

1 Cór - do - ba. Le - ja - na y so - la.
v en gm/D en frigio

Atractor sonoro

Soledad y vacío

Exordio

G

p

1 Tópico de cabalgar

5

cresc.

mf

2

8

cresc.

Climax del periodo ternario

f *sfz* *sfz* *sfz*

choque - tropiezos

3

© Copyright 1954 by Salvador Moreno

12

Asíndeton de carencia 5

mf

Ja - ca ne - gra,

ext. intro.

mf

4

Apoyatura en cuarto compás (romántica)

16

lu - na gran.de, ya - cei - tu - nas en mi al - for - ja.

semi cad. rítm.

Lento (♩ = 60)

20

Aun.que se - pa los ca - mi - nos yo nun - ca lle.ga.re.a

Anabasis

3m-Calma y resignación

ff

D-frig I

p II III

iv

iv

5 rasgueo andaluz: re.la.do re.sol.sib mib.sib

Modo Andaluz

rall.

Allegro (♩ = 120)

23

Cór - do - ba.

Por el lla - no, por el vien.to,

p I7/v de G

mib.la

mf

G

6

repet.

27 ja - ca ne - gra, lu - na ro - ja.

Lento (♩ = 60)

31 La muer - te me es - tá mi - ran - do des - de las to - rres de

Andaluz

Frig D: I6 II9 iv iv / i de gm

7

Allegro (♩ = 120)

35 Cór - do - ba.

III I (o solamente v de gm)

Andaluz: frigio en D

pp ext. rep stringendo

ff rasg: 4as I6b

8

40 Ay - - - qué ca - mi - no tan lar - go!

liberamente

Clímax tónico, canto hondo y anabasis cromática

Tópico de lamento

9

Exclamaciones retóricas, ataduras del hombre

44 *mf liberamente* **Tópico de la Jaca** *f li-*
 ¡Ay — mi Ja-ca va-le - ro - sa! ¡Ay —

10

beramente **tópico del lamento** *mf poco rit.* **hipotiposis rítmica**
 que la muer-te me es - pe - ra,
 suspiratio an-tes de lle-gar a Cór-do-ba!

17 + mib.sol

11

53 *a tempo*
 Andalus: *p* 17 + mib.sib **Cierre poético** *dim. e rall. poco a poco*

12

57 **Lento** (♩ = 60) *pp como de lejos*
 Cór-do-ba. Le - ja - na y so - la.

pp

i de gm - v / iv - III - i

Extensión de cierre e inicio del ciclo o Epanadiplosis