



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

Metamorfosis de Hebert Vázquez

Una aproximación desde la intermedialidad

Tesis para optar por el grado de Maestro en Música
(Musicología)

Presenta:

Juan Carlos Ponce Reyes

Tutora:

Norma Susana González Aktories
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Ciudad de México, Febrero, 2020



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).

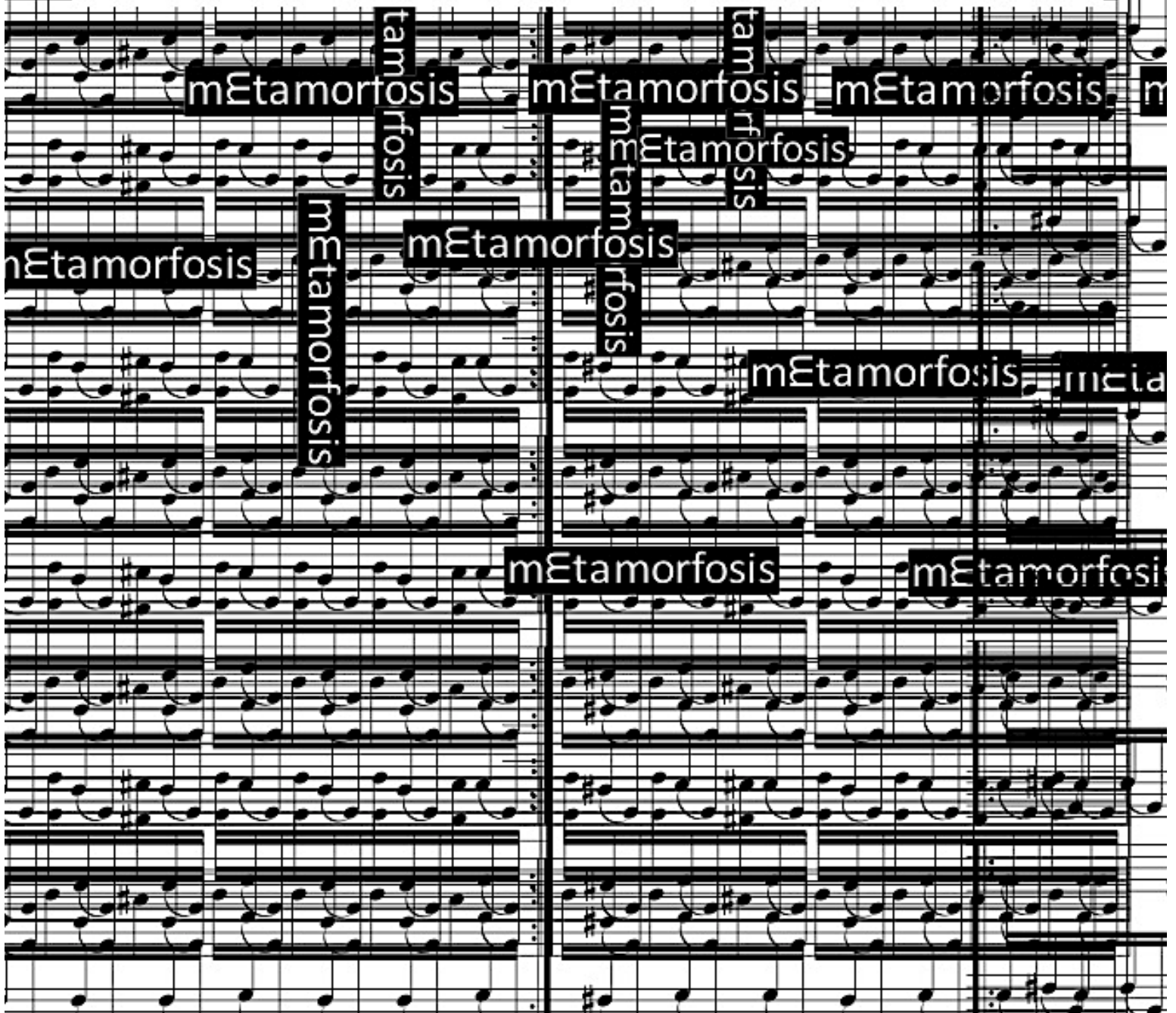
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

Agradecimientos

A mi madre, por su apoyo constante y de quien escuché por primera vez considerar al cuerpo en los procesos de significación y simbolización. A mi padre QEPD, quien seguramente hubiera gustado de todo lo referente a la matemática y a Escher. A mi hermano por su ejemplo y amistad.

A mis amigas y amigos, en particular a Sandra y María por escucharme y leerme, sus conversaciones se reflejan en este texto. A Carlos por sus comentarios y sus excelentes fotos. A todos los guitarristas aquí mencionados y que amablemente me permitieron hacer mención de ellos.

A mis maestras Yael y Rossana, por compartir su valioso conocimiento. A mi tutora Susana, por guiar este proceso. Sin ustedes este trabajo no sería el mismo.



“Mi inspiración me lleva a hablar
de las figuras transformadas en cuerpos nuevos”
Ovidio¹

¹ Metamorfosis. Edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. España: Ediciones Cátedra, p. 191

Índice

Introducción	2
1.- Aproximación a algunos aspectos de <i>Metamorphosis II</i> de Maurits Cornelis Escher	9
1.1.- Hacia el desarrollo de una concepción musical en la obra de Escher	10
Naturaleza y Animales.....	11
División regular del plano y la transposición de la música.....	13
Aproximación al carácter intermedial de la obra escheriana	14
1.2.- El grabado <i>Metamorphosis II</i>	22
Hacia la formulación de los procesos de ciclo, contraste y transformación.....	22
Acercamiento teórico a las relaciones intermediales en <i>Metamorphosis II</i>	30
2.- Aproximación a algunas influencias, concepciones sobre la composición y recursos compositivos de Hebert Vázquez	32
2.1.- Influencias y concepciones sobre la composición	34
Influencias	34
Auralmente inteligible	38
El “Diálogo con el oyente”	40
El compositor como escucha y la diversidad.....	42
La guitarra y los intérpretes	44
2.2.- Recursos compositivos	54
Lo gráfico de la escucha y la teoría de conjuntos: Redes de transformación y los Espacios de alturas	59
Obras y paratextos	64
2.3.- Conclusiones del capítulo	69
3.- <i>Metamorphosis</i> para guitarra de Hebert Vázquez	69
3.1.- <i>Metamorphosis</i>, aspectos de carácter efrástico y la musicología encarnada	70
Atribución y descripción de carácter efrástico.....	73
Asociación de carácter efrástico	77
3.2.- Análisis de <i>Metamorphosis</i>	81
Nivel temático. Estrategias compositivas: el contraste, la transformación y el ciclo.....	81
Nivel ideosincrático. Liberación.....	113
3.3.- Conclusiones del capítulo	123
Consideraciones al disco, asociación imaginaria.....	135
Consideraciones al recital público. La intención comunicativa de los intérpretes.....	137
Conclusiones	142
Bibliografía	149
Apéndice	155
Anexo	159

Introducción

Hasta el momento de realizar el presente estudio, los trabajos que han tratado la música de Hebert Vázquez² predominantemente lo ven como un compositor racional (Carredano 1999, Madrid 1999, Luna 2015), con intuición para la guitarra (Risco 1990, Lazo 2008), considerándolo como exponente que forma parte de la tradición de composición para guitarra en México (Madrid 1993, Kacherski 2017). También lo ven como parte de un grupo de compositores mexicanos nacidos en la segunda mitad del siglo XX que comparte una tendencia estilística (Lazo 2008), una “generación posmoderna” que busca la exploración instrumental, agradar al público y que reniega las vanguardias (Tello 2011, Madrid 1999). Sin embargo, ninguno de estos estudios aborda su faceta como guitarrista (Risco sería la excepción, aunque no profundiza). Además, no se ha reflexionado lo suficiente sobre la música del compositor desde un punto de vista que vaya más allá de las descripciones estructurales, y que arroje luz sobre su relación con otras artes (Luna 2015 lo comenta únicamente de forma muy breve).

Por lo anterior el presente estudio se propone considerar otras facetas de su música, como la influencia de la interpretación y su formación como intérprete de guitarra. En este sentido pueden destacarse sus piezas para guitarra solista, dos *Elegías*, dos *Sonatas*, *Tres caprichos*, *Metamorfosis*. *Homenaje a Maurits C. Escher* y *Ocean Child*,³ una elegía para Takemitsu.

² Aunque no se ha escrito mucho en torno a Hebert Vázquez y su obra, se puede indagar y enmarcar la visión sobre cómo se ha recibido su música, infiriendo de ahí algunas de las posturas que tienen del compositor distintos críticos en sus textos. Entre aquéllos que se pudieron recopilar durante esta investigación y que tratan sobre Hebert Vázquez o su música están, por orden cronológico de publicación: el artículo de Ricardo Risco, “Elegía” publicado en *Heterofonía* (1990); el libro y catálogo de Consuelo Carredano *Ediciones Mexicanas de Música* publicado por CENIDIM (1994); la entrevista realizada por Alejandro Madrid para la revista *Soundboard* (1993); la entrada del diccionario *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto* de Eduardo Soto Millán (1998); el artículo de Consuelo Carredano, “Viñetas de compositores. Hebert Vázquez” publicado en *Pauta* (1999); la tesis de maestría del propio Madrid, *A Mexican Postmodernist Vision Grounded On Structuralism: The Cases Of Juan Trigos’ Cuarteto Da Do (1988) And Victor Rasgado’s Rayo Nocturnal (1989)* (1999); la entrada del *Diccionario enciclopédico de la música en México* de Gabriel Pareyón (2007); la tesis doctoral de Alejandro Lazo *Contemporary Mexican Classical Guitar Music at the Turn of the Twenty-First Century* (2008); el artículo de Armando Luna “Hebert Vázquez Bestiario” en la revista *Pauta* (2015); y el artículo de Jay Kacherski, “Mexico and the Guitar” publicado en la revista *Soundboard* (2017).

³ Existen sus *tres piezas* para guitarra, que fueron estrenadas en el Foro Internacional de Música Nueva en 1988, dichas obras no aparecen en ningún catálogo, pero figuran referenciadas en la cronología de Carredano (1999) y en el programa de mano de ese año del Foro. Asimismo, también hay una pequeña pieza para guitarra, *A short improvisation*, compuesta para la revista *Soundboard*, esta pieza aparece en la página 41 del volumen XX no. 1

Sobresale entre éstas la *Metamorfosis* que, más que remitir a referencias genéricas como hacen las primeras, o a aludir a otros músicos como en el último caso, refiere a una obra y a un artista fuera del ámbito de lo musical: el grabado ampliamente conocido del artista plástico holandés Maurits Cornelis Escher (1898 – 1972). A nivel estructural, ya desde la nota que refiere a la partitura (2016), el compositor establece pautas sobre cómo realiza su homenaje, con elementos contrastantes que, muy a la manera de los procesos derivados del grabado, se repiten y transforman paulatinamente, al tiempo que la guitarra va adoptando el carácter de un instrumento de percusión. Dicho homenaje se puede entender así –más allá del título que hace referencia directa al grabado *Metamorphosis II*–, por analogía de los recursos que emplea el compositor, como producto de la inspiración que le vino de observar las técnicas usadas por el artista gráfico para crear esta obra.

Por su parte, es curioso notar que también Escher en su libro *The graphic work of M. C. Escher: introduced and explained by the artist* (1971) describe su pieza *Metamorphosis II* como parte de un conjunto de obras en las que pretende representar la espacialidad y temporalidad en el plano, explicando este grabado en específico a partir del empleo de términos musicales como compás y ritmo. De este modo, parece existir una influencia recíproca en ambas obras, en las que por un lado la música influye en la gráfica, y ésta a su vez inspira de vuelta a una composición musical.

Tomando en cuenta lo anterior, este trabajo de investigación observa las dos obras e identifica las huellas de cada medio dejadas en ambas, para luego establecer una ruta interpretativa desde la significación que se le pueda dar en particular a la pieza musical *Metamorfosis*. Para lograrlo, este acercamiento se adscribe a los estudios en intermedialidad, al analiza desde las alturas e intervalos, pasando por la estructura formal, hasta el empleo del instrumento y su técnica, procurando vincular estos aspectos de la música con las motivaciones procesuales – más que las propiamente plásticas o gráficas– que pudo haber tomado el compositor mexicano del grabado *Metamorphosis II* de Escher.

de 1993; sin embargo, no aparece en ningún catálogo. Al parecer hay una obra llamada *Monofonía* que fue presentada en el Salón del Consejo Universitario de la Ciudad de Guanajuato en 1989, de acuerdo con la nota aparecida en *Proceso* del 26 de febrero de 1989 escrita por José Antonio Alcaraz, y en la entrevista realizada por Madrid en 1993. En la tesis de Madrid de 1999, asegura que fue un fracaso, razón posible para que fuera descatalogada.

De acuerdo con Gabriele Rippl (2015), la intermedialidad es un campo de estudio que se ha ido expandiendo desde los ochentas. Para la autora, “intermedialidad” refiere a las relaciones entre medios y describe un rango de fenómenos culturales muy amplio. La postura que se toma en este trabajo parte precisamente de Rippl, considerando que cuando se habla de “medios” no es de forma esencialista, sino con la conciencia de que, entendidos como aquellos que se derivan de expresiones artísticas diferenciadas como la música o las artes visuales, se refiere a conceptualizaciones convencionales, restricciones materiales, hábitos y prácticas propias de cada una de ellas, además de las posibilidades de interacción entre éstas, ya que todo medio inherentemente siempre tiene cualidades intermediales.

Rippl hace notar que las inquietudes en torno a la intermedialidad no parten exclusivamente de la modernidad. Si bien la autora las identifica desde la Grecia antigua, el renacimiento, y aun pasando por ensayos como el *Laocoön* de Lessing de mediados del siglo XVIII, es en el siglo XX donde reconoce una plétora de creadores, críticos y teóricos que han abordado con mayor interés y sistematicidad las relaciones intermediales que unen a las artes. Entre ellos cabe mencionar a Dick Higgins, quien introduce el término *Intermedia* para describir las actividades de redes de artistas como Fluxus en 1966; posteriormente fue Aage Hansen-Löve quien introdujo *Intermedialität* en 1983, aplicando la noción a las relaciones texto-imagen. Siguiendo a Irina Rajewsky, Rippl asegura que actualmente “intermedialidad” es un término paraguas que incluye una gran variedad de fenómenos, y reconoce a la propia Rajewsky a igual que a Werner Wolf como algunos de los autores que han presentado definiciones y tipologías para diferenciar estos fenómenos. De la gran cantidad de definiciones, sirva para este trabajo la distinción que hace Rajewsky al reconocer que también se consideran bajo la intermedialidad los fenómenos en los que sólo un medio está presente.

Esta aproximación resulta útil, pues tanto el grabado *Metamorphosis II* de Escher como la pieza para guitarra *Metamorfosis* de Vázquez fueron hechas y son recibidas normalmente estando sólo una de ellas presente, aun cuando se evoque –ya sea de forma velada o explícita– a la otra. Para el caso específico de la pieza de Vázquez, puede reconocerse que se trata de un tipo de práctica intermedial asociable a lo que Siglind Bruhn denomina écfrosis musical, esto es, una serie de estrategias mediante las cuales la música parece capaz de “describir”

una obra plástica. No obstante, es preciso señalar que no se trata aquí de demostrar que Vázquez quisiera hacer en sentido estricto una ecfrasis musical del grabado de Escher en tanto que buscara recrear los referentes plásticos específicos tomados del mismo. Más bien, al hablar aquí de estrategias ecfrásticas, se pretende iluminar las dimensiones intermediales desde las cuales se puede entender la pieza, en donde ciertas operaciones compositivas claramente parecen inspiradas en procesos conceptuales –de orden sobre todo abstracto– que aluden a la metamorfosis como preocupación o tema central del grabado, a cuyo creador Vázquez hace el homenaje. Para tener herramientas que permitan observar en la música qué elementos son inspirados por el grabado, se retoman además las reflexiones que hacen tanto Valery Robillard (2011) sobre écfrasis, como Kolb Neuhaus y González Aktories (2011) sobre la écfrasis musical. Éstos ofrecen categorías y descripciones que sirven para arrojar luz sobre el proceso de elaborar una ruta interpretativa.

Cabe aclarar que esta investigación surge en un primer momento debido a mi formación como guitarrista y a mi interés en la música contemporánea mexicana. Asimismo, durante mis últimos años de licenciatura me empezó a atraer la musicología y sus distintas corrientes. En el presente trabajo no sólo se reflejan estas preocupaciones, sino que también cobran relevancia estas distintas facetas de mi quehacer musical. Así, por la condición doble de Vázquez como compositor y guitarrista, hay una dimensión de la écfrasis que en este análisis está íntimamente ligada a la interpretación musical, y a la cual me acerco desde mi experiencia como guitarrista. Es en lo referente a este aspecto que se retoman los aportes de la llamada musicología encarnada (*Carnal Musicology*) de Elizabeth Le Guin y Luca Chiantore. Este acercamiento musicológico parte de la experiencia de la ejecución instrumental, y si bien en estos autores aporta al conocimiento histórico de la música desde la práctica del chelo y del piano respectivamente, sirven aquí para arrojar interpretaciones sobre las estrategias écfrástico-musicales desde la práctica guitarrística.

Por último, para poder hablar de la pieza musical con suficientes elementos analíticos que vayan más allá de lo descriptivo, se retoman nociones básicas de la teoría de conjuntos. Como fuente de consulta para estos planteamientos teóricos se utiliza el libro de *Fundamentos Teóricos de la Música Atonal* del mismo Vázquez, por su valor como único texto en español que compila un estudio extenso de esta propuesta teórica.

Con base en las motivaciones y los referentes teóricos antes señalados, el presente trabajo se estructura en tres capítulos. El primero constituye una necesaria aproximación al grabado *Metamorphosis II* de Escher. Ésta se realiza a partir de la lectura de sus textos y cartas, identificando nociones e ideas previas que pudieron dar origen a esta obra. De acuerdo con el proceso efrástico descrito por Bruhn, se hace referencia a la noción de “escena previa”, bajo la que aquí se entienden tanto las ideas abstractas e inquietudes artísticas de Escher, así como aspectos autobiográficos del artista presentes en el grabado. Estas ideas revelan una especie de transposición de formas de pensar la música en el arte visual: aparecen sus planteamientos sobre la “división regular del plano” y cómo a través de éstas pretende “salir del medio” o “liberar” las figuras geométricas planas a figuras naturalistas y tridimensionales con volumen, por medio de lo que se pueden identificar como sus estrategias visuales apoyadas en ideas de ciclo, contraste y transformación. Estas últimas servirán como unidades de análisis para después, a la luz de las mismas, observar y escuchar la *Metamorfosis* de Vázquez entendiendo la pieza a partir de un proceso intermedial con carácter efrástico.

El segundo capítulo plantea una aproximación a algunas influencias y aspectos compositivos que integran la poética de Hebert Vázquez, y que sirven para establecer asociaciones tanto conceptuales como procesuales posteriormente en el análisis. Este acercamiento se hizo a partir de sus textos comprendidos por dos libros, su tesis de doctorado y sus artículos que suman una docena. Se identifican aquí sus influencias musicales de compositores como Donatoni, Ligeti y Boulez, su rechazo a la vanguardia⁴ mexicana de los setentas, y la influencia que ha tenido la interpretación musical en su obra, tanto por su propia experiencia como intérprete como por los guitarristas con los que ha trabajado.

Como se verá, sus textos dejan ver una preocupación constante por la escucha. En los primeros considera que su música busca “despertar una escucha activa” y que sea

⁴ Siempre que en el presente trabajo se hable de vanguardia(s), es en este sentido viniendo de Tello (2011) de la vanguardia en México principalmente refiriendo a las propuestas de Mario Lavista en la improvisación y exploración experimental durante los setentas, por ejemplo, el grupo Quanta. Es necesaria esta aclaración, pues como se verá más adelante, Vázquez toma como principal fundamento teórico la teoría de conjuntos o *Set Theory*, que proviene de la vanguardia norteamericana de los cincuentas. De esta manera es posible diferenciar la aparente contradicción entre el negar la vanguardia (pues se refiere a la de Lavista) y el uso de la teoría de conjuntos.

“auralmente inteligible”. Posteriormente da un giro a un interés para entablar lo que llama “un diálogo con el oyente”, finalmente hay un último giro para considerarse a sí mismo como escucha de una diversidad musical y adoptarlo en su música. Estas búsquedas se pueden identificar en distintos recursos y técnicas composicionales que se dividen en este trabajo primeramente desde las concepciones generales de “discurso” y “código”, para luego pasar a otras más específicas como el “gesto musical” y la “personalidad sonora”, viendo cómo va dándole distintas definiciones a estos términos a lo largo de sus textos. Asimismo, se toman en consideración las preocupaciones del compositor sobre la teoría y el análisis musical, presentes en todos sus textos, y donde se advierte su interés por el hecho de que estas formulaciones tengan alguna relación con la escucha. El capítulo finaliza con una revisión de las obras de Vázquez a través de sus títulos, para observar de manera somera cómo se pueden reflejar en éstos dichas consideraciones. Se identifican tres tendencias: títulos genéricos, títulos evocativos y títulos intermediales. Entre los títulos genéricos, como ya se dijo, se encuentran la *Elegía* y la *Sonata*, que refieren a formas musicales, aunque en muchos casos esas formas no están presentes de manera tradicional. Los títulos evocativos, como *El jardín del pasaje púrpura*, *Espacios transitorios*, no refieren a algo específico y remiten a algún aspecto de su inspiración; el primero, por ejemplo, toma inspiración de un jardín que el compositor visitó en Japón y que estaba tapizado de flores de Sakura. La última tendencia en sus títulos apunta a referencias extramusicales y aun intermediales, como *El demonio de Maxwell* (un fenómeno teórico de la física), o *Metamorfosis* (un grabado específico del artista plástico M. C. Escher)⁵. El último apartado atañe a algunas consideraciones sobre la relación de Vázquez con otras artes, lo que nos lleva al último capítulo.

El tercer capítulo, inicia trazando un camino interpretativo a partir de los distintos paratextos de la obra, es decir, a aquellas referencias que se encuentran alrededor de la pieza y que guían el sentido que se le pueda dar a la *Metamorfosis Homenaje a M. C Escher* de Vázquez. Estos

⁵ Como nota adicional, estas tres tendencias se pueden ver en tres de sus piezas para guitarra que además son muy cercanas en el material musical que emplean, *Espacios transitorios* del 2001 para dueto de guitarras comparte una gran cantidad de técnicas, combinaciones de alturas y material con *Metamorfosis*, que es del 2002. Asimismo, en su *Sonata 2* para guitarra está insertada a la mitad de la obra la *Metamorfosis* completamente, que después usa para desarrollar más el material. Este reciclaje de elementos se podrían considerar como otros tipos de intertextualidad en música (paráfrasis y citas) donde un mismo material puede ir teniendo significados diferentes a través de las tres obras, guiados por sus distintos títulos. Sin embargo, no es propósito de esta tesis analizar este nivel de intertextualidad en la música de Vázquez, pues excede sus alcances.

paratextos son el título y subtítulo, así como la nota previa que escribe el compositor en la partitura editada por CENIDIM y que se encuentra también en el disco grabado por Juan Carlos Laguna. De esta forma, se observa en el título una atribución a las artes visuales, mientras que en la nota hay huellas que dejan ver que evita imitar la estructura exactamente, por lo que no se podría hablar de una descripción. Esta nota también contiene una breve explicación sobre los mecanismos y estrategias que tomó de Escher, que pueden tomarse como una asociación a aspectos temáticos. Debido a que no corresponde exactamente a la misma organización estructural del grabado, se analiza con las unidades de ciclo, contraste y transformación, pues éstas constituyen, según se quiere mostrar, una asociación con carácter efrástico.

Con la guía nuevamente de la nota del compositor, se observa que la metamorfosis o transformación que busca Vázquez es además la de “convertir a la guitarra en instrumento de percusión”, lo que lleva a reflexionar que entonces se trata también de una metamorfosis en la forma de tocar o ejecutar instrumentalmente la guitarra. Para observar este aspecto de la obra se recurre a la musicología encarnada, con el fin de dar forma al acercamiento desde la interpretación musical y que ésta sea igualmente motivo de análisis para entender la obra en cuanto a sus estrategias que remiten a lo efrástico musical. Asimismo, se hacen algunas consideraciones breves sobre cómo puede afectar la escucha un soporte en audio y las consecuencias que pueden tener en una presentación en vivo los recursos que el intérprete musical utiliza para volver “más accesible” la música. De esta manera, el recorrido que se plantea esta tesis es transitar por las obras aquí estudiadas con la conciencia de que esta aproximación es una de muchas formas de ver y hablar de ellas.

1. Aproximación a algunos aspectos de *Metamorphosis II* de Maurits Cornelis Escher

Hay algo oculto en cada cosa que ves.
Lo que ves lo ves siempre para ver otra cosa.
Alberto Caeiro (Fernando Pessoa)

El homenaje que realiza Hebert Vázquez en su obra *Metamorfosis* a Escher, puede entenderse, más allá del título directamente tomado de la obra gráfica *Metamorphosis II*, por analogía con los recursos en los que el compositor se inspira en técnicas del artista gráfico. Y es que el grabado de Escher presenta motivos que se repiten y paulatinamente van transformándose bajo la base de un patrón específico, similar a un patrón rítmico en música. No asombra entonces que Escher mismo lo describa como parte de un conjunto de obras en las que pretende representar la espacialidad y temporalidad en el plano, empleando términos musicales como compás y ritmo (Escher, 1975 [1960]).

Tomando en cuenta lo anterior para identificar y verificar la significación entre ambas, se pretende averiguar primero la huella que la música deja en el grabado de Escher. Siguiendo la tripartición de Bruhn (2011, p. 560), la segunda parte del proceso, la representación visual es *Metamorphosis II*. Sin embargo, la primera es más difícil de identificar ¿qué escena está representando Escher en el grabado?

Una respuesta rápida podría ser la escena del paisaje italiano que se encuentra después de la mitad del grabado. En este caso ¿cuál sería la escena? Y ¿un paisaje o escena representa una historia? La posible historia se vincularía a los años que Escher vivió en Italia, desde 1923 (aunque su primer viaje fue en 1921) hasta 1935, cuando se muda a Suiza. El paisaje retratado en el grabado puede verse en una litografía que realizó en 1931 de la ciudad de Atrani, técnica que estaba practicando desde 1929, (Locher, 1982 p. 34). Sin embargo, esta posibilidad deja fuera todo el resto de las figuras que se pueden ver en *Metamorphosis II*, como el tablero de ajedrez, las figuras animales y geométricas. Para entender la presencia de estos elementos es

necesario observar otros aspectos de la vida de Escher, así como las ideas que generaron las figuras abstractas del grabado.

Escher asegura en *The graphic work* que dejó de realizar arte paisajístico y figurativo y que comenzó el trabajo en la interpretación de ideas personales a partir de 1938 como resultado de su partida de Italia, ya que el paisaje y arquitectura de Suiza, Bélgica y Holanda le parecían menos llamativos que los del sur de Italia (Escher 1975 [1960], p. 5- 6). Algunas de estas ideas son la “división regular del plano” (DRP) y el intento de Escher de hacer una transposición de la música en la gráfica. Estas ideas son un punto focal en el cambio de estilo que tuvo entre 1937 y 1940, en el que utiliza distintas maneras de mostrar realidades y objetos imposibles. Diferentes situaciones vivenciales, así como su interés en la matemática, lo llevan a formularlas.

1.1. Hacia el desarrollo de una concepción musical en la obra de Escher⁶

Aun cuando de pequeño tuvo un acercamiento a la carpintería, el dibujo y la música, Escher abandonó la práctica musical y la carpintería para concentrarse sobre todo en el dibujo, en el cual siguió evidenciando su interés tanto por lo tridimensional del trabajo con la madera, como por la música. Las representaciones que hace de la música hasta antes de 1937 parecen más bien figurativas y descriptivas, por ejemplo en el grabado de 1929, inspirado en “La catedral sumergida” de Claude Debussy, que realizó después de escuchar esta pieza en un concierto; también en un dibujo que realizó de un laúd después de un viaje con un amigo que lo tocaba; o bien en un grabado del barco llamado *Rossini* en el que realizó otros viajes (Locher, 1982, pp. 13 – 18). Este contacto con la música tiene una repercusión importante como parte de las ideas que originaron el cambio de estilo por el que es más reconocido.

Es particularmente relevante la técnica del grabado en madera como medio de expresión, ya que es con esta técnica que realiza *Metamorphosis II*⁷ y es con la que sigue trabajando muchas

⁶ Este subapartado, así como el siguiente, están basados principalmente en el libro *M. C. Escher: His life and complete Works*. Editado por J. L. Locher. Y en menor medida los textos del mismo Escher recopilados en *Escher on Escher* (1989) y su último libro *The graphic work of M. C. Escher*.

⁷ *Metamorphosis II* terminado en 1940 es un grabado a tres colores, impreso de veinte bloques de madera sobre tres hojas combinadas de 3895mm por 192mm.

de sus obras hasta el final de su vida. Su hijo George recuerda que a su padre el gusto por hacer grabados le venía de cuando vivían en Roma entre 1924 y 1935. En estos años sigue presente la música en la vida íntima de Escher, pues George relata que mientras trabajaba su padre, solía silbar y golpear su mesa de trabajo al ritmo de la música de Bach, misma que escuchaba cuando convivía con sus hijos (Locher, 1982, pp. 40 – 46). Este aspecto rítmico de la música y el trabajo del tallado al grabar la madera tendrá consecuencias en la formulación de las ideas que el artista tuvo sobre la “división regular del plano”.

Durante este periodo suceden en la vida de Escher numerosos acontecimientos que pueden explicar este gusto por el grabado: tras el nacimiento de sus dos primeros hijos George y Arthur, sufre de una depresión pero el director del Instituto Histórico Holandés le encarga *Emblemata*, una serie de grabados e ilustraciones de epigramas de cuatro líneas, que lo ocupan y le genera un ingreso. También retoma la técnica litográfica que no usaba desde estudiante y experimenta con nuevas técnicas de grabado. Gana un premio en Estados Unidos y por primera vez una galería estadounidense compra una de sus impresiones. (Locher, 1982, pp. 34 – 46).

Naturaleza y Animales

Ya se mencionó que Escher se sentía particularmente interesado en el paisaje, los montes rocosos y la arquitectura con influencias moriscas como los techos redondeados⁸ del sur de Italia, a donde realizó numerosos viajes. Prueba de esto son los muchos grabados y dibujos que hizo de estos paisajes durante ese tiempo, entre ellos varios de la ciudad de Atrani, que después usó en *Metamorphosis II*. Otra experiencia personal de esta época es su gusto por el ajedrez, los grabados e impresiones que elaboró en 1935 para promocionar el club al que se unió en su estadía en Suiza en 1935, que utiliza en su grabado *Metamorphosis II*. (Locher, 1982, pp. 46 – 49).

Pero un área temática que lo acompañó durante toda su vida fue la vinculada con su fascinación por los animales y la naturaleza, posiblemente heredada de su padre quien

⁸ <http://www.mcescher.com/about/escher-at-work/>

además de ser ingeniero, aseguraba que “tenía la sensación de tener talento para el estudio de las conexiones entre fenómenos naturales y las construcciones humanas basadas en éstos”. (Locher, 1982, p. 9). Sobre esta fascinación por la naturaleza comenta Escher “Mi asombro y maravilla por las leyes de la naturaleza en que operan en el mundo a nuestro alrededor [...] considerando y analizando las observaciones que hice, acabé en el dominio de las matemáticas”⁹ (1975 [1960], p. 6). Puede notarse que el interés por la naturaleza no se limita a las figuras animales, sino también a las leyes de ésta relacionadas con la matemática, dos de los aspectos más importantes en toda su obra.

Estas observaciones que menciona pueden leerse en una conferencia que ofrece en 1961 donde habla sobre uno de sus viajes en barco. La divide en varias secciones, la primera sobre el barco y la tripulación, la tercera sobre la gente y cómo concibe las diferencias entre el arte y la ciencia. La segunda sección de su conferencia es más interesante pues escribe sobre el mar, el oleaje y el viento, los animales marinos, delfines, tortugas, peces voladores y las aves que ve durante su viaje. Asimismo habla sobre el sol, la luna y las estrellas, los atardeceres (Locher, 1982, pp. 103 –114). Pueden notarse en esta conferencia varios de los intereses de Escher resumidos, su gusto por los viajes en barco, por supuesto el arte y la ciencia, pero llama la atención el cuidado que pone en hacer énfasis en la naturaleza y la vida animal.

Estos dos últimos aspectos son relevantes para el presente estudio, pues están presentes en *Metamorphosis II* y aunque eventualmente deja de hacer obras paisajísticas, los animales y la naturaleza siguen presentes aún en sus piezas más abstractas, quizá para establecer con el espectador una forma para que otros puedan reconocer sus ideas. En una conferencia de 1953 Escher explica que “En estas imágenes he tratado de mostrar que fueron creadas como resultado de mi intenso interés en las leyes de la naturaleza y los ritmos geométricos en el espacio y sobre el plano”.¹⁰ (Locher, 1982, pp. 70 – 71). En esta cita puede observarse la relación entre la naturaleza y la matemática, esta relación se explicita en la “división regular del plano” (DRP), definida en el siguiente apartado.

⁹ “my amazement and wonder at the laws of nature which operate in the world around us, (...) considering and analyzing the observations that I made, I ended up in the domain of mathematics.” La traducción es propia, así como las siguientes.

¹⁰ In these pictures I shall try to show that they were created as a result of my intense interest in the laws of nature and geometric rhythms in space and on the plane.

En la carta que manda al Doctor Pompen en 1961, a raíz de que éste le comenta algunos simbolismos que encontró en alguna de sus obras, Escher responde que uno de sus hobbies es evocar asociaciones en el observador con objetos naturales familiares en la DRP (Locher, 1982, p. 67). Aquí se puede notar la importancia de las figuras animales, familiares al observador, quien de otra forma podría sentirse ajeno a los conceptos abstractos provenientes de la matemática.

División regular del plano y la transposición de la música

Escher realiza dos viajes a la ciudad de la Alhambra, España. El primero fue en 1922 y en aquella ocasión lo impresionó la gran complejidad de los diseños moriscos, considerando que tenían como debilidad y fortaleza al mismo tiempo el que no tuvieran figuras humanas, animales o plantas. El segundo, en 1936, lo deja impactado por los mosaicos moriscos y pasa “gran parte de su tiempo fascinado con las formas animales” (Locher, 1982, p. 55). Lo que le llama la atención de estos diseños es cómo pueden llenar con una misma figura la totalidad de un plano sin dejar espacios vacíos. En esta segunda ocasión copia los motivos de la cerámica, los azulejos y el estuco. Estos diseños lo inspiran y le sirven de ejemplo para realizar los motivos de *Metamorphosis II*, incluso los utiliza en el ensayo que escribe en 1958 sobre sus ideas de la DRP. (Locher, 1982, pp. 50 – 55).

Escher visita a sus padres regresando de la Alhambra. En esta visita su padre anota en su diario que a Mauk (Maurits Cornelis) le preocupaba recurrentemente el problema de la transposición de la música en la gráfica, y que durante este tiempo estaba tan obsesionado con este problema que le provocaba noches de insomnio (Locher, 1982, p. 52). Es justo la inspiración en los motivos moriscos de la Alhambra donde al parecer encuentra solución a esta cuestión, si viajó por recordarlos a raíz de su deseo de transponer la música en la gráfica o si después de su viaje encontró inspiración para retomar esta empresa no es posible saberlo. Sin embargo tomando estas consideraciones del viaje y el hecho de que copió los mosaicos en los que con una misma figura repetida se llena un espacio o un plano por completo, puede conjeturarse que Escher haya encontrado una manera de plasmar una dimensión de sus intereses musicales en la gráfica.

Es en 1937, con su grabado *Metamorphosis* (el primero de la serie), deja de hacer un arte figurativo y comienza con el estilo por el cual después sería más conocido: matemáticamente inspirado y con distintos niveles de realidad. Este grabado junto con *Still life and Street*, elaborado este mismo año, son los primeros en los que se inaugura en esta exploración de tipo más conceptual, de figuras imposibles. Los motivos que rellenan el plano se los muestra a su hermano Beer quien le manda bibliografía de cristalografía (Schattschneider, 1990, pp. 21 – 22). No obstante estos sistemas no lo satisfacen, ya que sólo se preocupan por describir de manera teórica cuáles y cuántas formas hay de dividir un plano de una manera regular, por lo que crea un sistema propio que llama “división regular del plano” (DRP), en el que explora las posibilidades visuales de dichas formas. A partir de esta idea trabaja de noviembre de 1939 a marzo de 1940 en *Metamorphosis II*. (Locher, 1982, pp. 55 – 56).

Sigue experimentando con la DRP y sus estudios sobre esto lo llevarán a ser conocido por matemáticos y cristalógrafos; incluso sus dibujos son publicados en textos de la rama de la geología conocida como cristalografía. Es de notar que luego de estas búsquedas, y a pesar de haber algunas referencias en sus cartas de años posteriores, la música ya no tiene una consecuencia directa en su obra gráfica, a diferencia de la literatura que sí lo inspira a realizar grabados.

Aproximación al carácter intermedial de la obra escheriana

La división regular del plano es un elemento importante en la producción de Escher, y es a partir de lo cual comienza a experimentar con realidades y objetos imposibles, regresando a este “problema geométrico” de distintas maneras a lo largo de su vida, ya bien sea como comisiones o revisiones.

El modo de trabajar con los postulados que él mismo formula, lo llevan a pensar si realmente podría ser considerado un artista, pues se siente más cercano a las personas que trabajan científicamente y se cuestiona si sus métodos aún son arte, ya que piensa que no hay creatividad involucrada (carta a su hijo George de 1964 [en Locher, 1982, p. 122]). Sin embargo, reconoce que su trabajo tiene un componente emocional muy fuerte para él, que lo

sitúa justamente entre un quehacer científico y uno emotivo, como puede notarse en una carta que envía al Dr Pompen en 1951 en la que le comenta que el entender las relaciones entre el plano y el espacio es una fuente de emoción para él, y ésta es un incentivo fuerte o al menos un estímulo para realizar una imagen. (Locher, 1982, p. 67). Desde aquí puede irse advirtiendo el pensamiento de Escher en opuestos contrastantes.

Una explicación sobre algunas de las motivaciones de Escher para seguir con este trabajo del grabado y con su forma matemática de trabajar se puede observar en una conferencia de 1953 en la que da una serie de consideraciones en torno al arte y el quehacer del artista. Comenta Escher que la técnica es lo más importante al inicio de la carrera del artista y el uso de un medio (*médium*) específico se escoge con entusiasmo, como el grabado por ejemplo, pero la técnica no es un fin. Para Escher el fin es representar sueños, ideas o problemas de tal manera que otros puedan observarlos. Concluye Escher que la **ilusión** que el artista trata de crear es subjetiva y más importante que los medios, los objetos físicos, con los que trata de crearla. (Locher, 1982, pp. 70 – 71). Esta idea de ilusión se vuelve relevante en el análisis de la obra de Vázquez, pues opera en un nivel de la representación musical.

Estas ideas se complementan con las palabras que ofrece en un discurso de aceptación de un premio que recibe en 1965. En este discurso explica que en sus impresiones trata de mostrar que vivimos en un mundo hermoso y ordenado, pero que no puede evitar burlarse de nuestras certezas y se divierte confundir dos o tres dimensiones, el plano y el espacio, o jugar con la gravedad. También comenta sobre las herramientas, lo que en la conferencia de 1953 refería como el medio y los objetos físicos, igualmente comenta que usar una gubia, grabar con un buril en un bloque de madera no es algo de lo cual haya que enorgullecerse, lo considera como un lindo trabajo. En este discurso es interesante observar que sí se considera artista “Así soy un artista gráfico en corazón y alma, aunque encuentro el término ‘artista’ algo embarazoso” (Escher, 1989, pp. 21 – 22).

Sobre estos dos aspectos entre el quehacer científico y el artístico, Escher incluso llega a considerar –en la conferencia de 1953– que se puede dividir a la gente en “*thinking-*” y “*feeling people*”. Los “*thinking people*” los identifica como quienes le atribuyen especial significado a los fenómenos naturales y entienden el lenguaje de la materia, el espacio y el

universo. Dentro de éstos pueden caber, según él, personas con profesiones prácticas como la carpintería, hasta las de perfil más científico como la astronomía. Los “*feeling people*” por su parte, los veía más interesados en la gente, en la naturaleza como un fondo en el que se proyectan a sí mismos, capaz de convertirse en un atributo de su propio ser. (Locher, 1982, pp. 70 – 71).

A pesar de hacer esta distinción, Escher considera que no hay alguien que sólo “sienta” o “piense” y además, reflexiona que hay un grupo transicional, que cree que no se puede sentir sin pensar, ni viceversa. Este grupo transicional quizá es al que se refiere también en su conferencia de 1961, en la que discurre que los sujetos experimentan las propiedades físicas incluso sin tener idea de medida y no obstante disfrutan de las formas con sus ojos, son personas que les gustaría usar su intelecto en una manera sensitiva. (Locher, 1982, pp. 103 – 114). Aquí puede observarse la idea de **contraste** pero también de transición o **transformación** en su pensamiento. Estas ideas también están presentes en la “DRP”, modo con el cual llamó a las técnicas generadas para llenar o dividir un plano. Estos conceptos sirven de guía para el análisis en el capítulo 3 del presente trabajo.

Para acercarse a una de las formas de trabajar de Escher se pueden observar algunas técnicas de composición visual en una carta de 1955 a su hijo Arthur a propósito de la impresión de *Depth*. Explica la manera en que sugiere la profundidad con 5 aspectos: 1. con el contorno que es menos grueso a mayor distancia; 2. la red de líneas con la que cada pez de la imagen está formado por un mismo número de líneas; 3. **Posicionamiento rítmico de cada pez en las intersecciones de la rotación en tres puntos, para aumentar la atención en el sistema;** 4. El color ‘negro’ del bloque sólo tiene su mayor fuerza en los peces del frente; 5. los dos colores, cerca un color cálido, lejos uno frío, a mayor profundidad menor color cálido. Ante esta aproximación metódica se pregunta si pudiera seguir siendo considerado como arte. (Locher, 1982, pp. 84 – 85)

Es interesante observar el manejo de los colores contrastantes y la asociación con la música con los puntos de rotación. Este acercamiento ya es parte de la DRP, pues es muy cercano a la definición de ésta “un plano, que debería ser considerado sin límites en todos sus lados, puede ser llenado o dividido en figuras geométricas similares que se bordean una a otra en

todos sus lados sin dejar ‘espacios vacíos’. Esto puede ser logrado al infinito de acuerdo a un limitado número de sistemas”¹¹ (Escher, 1989, p. 93). Sobre la DRP, Escher concluye en 1941 que su estudio lo llevó a emplear desarrollos, **ciclos** y **metamorfosis** (Locher, 1982, p. 55). Recuerda en 1964 en una carta a su hijo George, que el ritmo lo fascinaba (Locher, 1982, p. 122). En su ensayo publicado en 1958 también incluye como vertebradores los conceptos de repetición y multiplicación, así como el de **contraste**, por ejemplo del blanco y el negro que para él tienen igual valor, siendo el gris el origen de este contraste y a donde se regresa ‘después de la muerte’ (Escher, 1989, p. 95). Así, puede observarse también la importancia del **ciclo**, en ese origen del gris y su regreso luego del contraste.

En su ensayo sobre la DRP se pregunta por qué no emplear sus principios en otras superficies como un cono, un cilindro, un huevo o una esfera, que considera adecuados para una división rítmica. (Escher, 1989, pp. 118 – 119). Esta consideración se ve reforzada con una carta que envía a Mister Kessler en 1949 en la que le comenta que las esferas de madera que talló con figuras repetidas son la aplicación más consistente de la división regular del plano. (Locher, 1982, p. 62). Con estos comentarios puede observarse la importancia de la idea del **ciclo** tanto en DRP como en el pensamiento de Escher.

Es en este marco donde la música vuelve a jugar un papel importante en la concreción de las ideas de Escher. Por ello no es gratuito que comience y termine el ensayo de 1958 titulado “Regelmatige vlakverdeling” (La División Regular del Plano) –publicado gracias a la fundación De Roos– haciendo una analogía musical. Al principio de la publicación, por ejemplo, compara el oficio del impresor con un ministril o un trovador: “El artista gráfico tiene algo del trovador dentro de él; siempre repite la misma canción en cada copia que hace de un mismo grabado de madera, placa de cobre o piedra litográfica repite su canción, una y otra vez”¹² (Escher, 1989, p. 90).

¹¹ A plane, which one must imagine as extending without boundaries in all directions, can be filled or divided into infinity, according to a limited number of systems, with similar geometric figures that are contiguous on all sides without leaving “empty spaces”.

¹² “A graphic artist has something of the troubadour within him. He always repeats the same song in every copy he makes of a single woodcut, copperplate, or lithographic stone.”

Más adelante en este ensayo continúa sobre la temporalidad: “una sucesión de figuras cambiantes pueden crear una historia [...] Se esperaba que el observador mirara en secuencia las fases individuales. La serie de representaciones estáticas adquieren un carácter dinámico a razón del tiempo necesario para seguir toda la historia”¹³. (Escher, 1989 p. 98). Hace una distinción con el cine, argumentando que en éste ocurre a la inversa: las imágenes se mueven y el observador está estático (p. 98). Esto lo lleva a dividir a las artes en dos grupos, uno en aquellas en las que están ligadas a un paso de tiempo específico como la música, el teatro, el cine y la danza; mientras que en el otro se ubican las que tienen productos estáticos materiales como las artes visuales y la arquitectura (p. 121).

Para conectar la experiencia de un objeto visual y uno musical, aunque reconoce la diferencia entre ambas, asegura que la música sólo existe cuando se escucha mientras que las imágenes no necesitan ser recreadas una vez hechas, plantea un recorrido a manera de escalones, en los que en cada uno hay algún elemento en común con el siguiente. Así comienza en lo gráfico hasta llegar a lo musical: el primero de estos escalones es la percepción visual de imágenes dispuestas lado a lado; el segundo es lectura silente de un texto, es decir la interpretación mental de símbolos o imágenes visuales puestos lado a lado; en el tercero la lectura en voz alta son las palabras de un texto, que son símbolos visuales, pero ahora son percibidos como secuencia de sonidos; en cuarto lugar, el cantar con palabras convierte dicho texto en una canción, aquí ya hay una dimensión musical; a continuación el quinto paso sería cantar sin palabras, de tal manera que la parte musical comienza a sobresalir; finalmente el sexto escalón es pasar a la música instrumental (Escher, 1989, p. 121). De este modo Escher hace un puente entre lo visual y lo musical, lo estático y el movimiento. Quizá sea por esta razón que incluye también la palabra *Metamorphose* en el grabado mismo, para representar el paso de las artes visuales materiales a las temporales, lo visual que puede ser dicho en voz alta y volverse temporal.

¹³ “a succession of gradually changing figures can rise to the creation of a story in images [...] The spectator was expected to observe the individual phases in sequence. The series of static representations achieved a dynamic character due to the time span that was needed to follow the whole story”.

Para entender una razón del esfuerzo de acercar la imagen a la música para sugerir el movimiento en el plano y la importancia de las figuras animales es muy revelador el siguiente comentario:

Cuando un elemento de la división del plano me sugiere la forma de un animal, inmediatamente pienso en volumen. El plano me irrita. Es como si fuera a gritarle a mis objetos, ¡son muy ficticios para mí, sólo yacen ahí inmóviles y puestos juntos: ¡hagan algo, salgan de ahí y muéstrenme de lo que son capaces!¹⁴. (Escher, 1989, pp. 115, 118)

Más adelante en su ensayo sigue comparando los elementos de la DRP estructuralmente con la música en dos niveles: mediante el ritmo y en cuanto a los procesos de transformación canónica. Sobre el ritmo argumenta que, así como la música tiene organizaciones rítmicas, indicadas con 2, 3, 4 y 6 *beats* por compás, la DRP puede ser compuesta por 2, 3, 4 y 6 puntos de rotación, cada uno representando un método particular de repetición rítmica. Concluye Escher que el ritmo y la repetición juegan un rol importante para los oídos en la música y para los ojos en la DRP. Escher retoma además algunos conceptos musicales del contrapunto, como la aumentación, la disminución, la retrogradación e incluso el espejo. Indica que son visualmente identificables en la partitura de manera comparable directamente a las figuras de la DRP (Escher, 1989, pp. 121 – 122).

Esta concepción rítmica musical y su repercusión en el arte visual lleva a Escher incluso más allá de lo visualmente identificable. Toma la idea de compás pero la lleva ya no al empleo rítmico estructural, sino a la creación técnica misma, indicando que ‘contar el compás’ no sólo es posible en figuras estáticas, sino que empieza desde antes, cuando se dibuja en papel o se talla en madera, explica que la mano hace movimientos rítmicos repetidos como en la danza, a tal grado que el artista puede sentir la necesidad de acompañar y enfatizar estos movimientos con su voz, cantando (Escher, 1989, pp. 122). Esta descripción recuerda la manera en que recordaba su hijo George el modo de trabajar de Escher silbando y golpeando al ritmo de la música mientras tallaba sus grabados, es posible que gracias a estas

¹⁴ “When an element in the division of plane division suggests to me the shape of an animal, I immediately think of a volume. The “flat stain” irritates me. It’s as if I were shouting to my objects, you are too fictitious for me, you just lie there immovable and tightly fitted together; do something, come out of there, show me what you are capable of!”.

experiencias el artista plástico haya llegado a formular estas ideas. Por lo anterior, se puede notar que hay un conocimiento adquirido a partir de la experiencia corporal durante el proceso creativo.

Finaliza su ensayo comentando la influencia que en él tiene la música de Bach, si bien señala que ésta se relaciona más bien con su trabajo en el orden matemático y lo estricto de sus reglas, es en un nivel emocional donde tiene más influencia, pues asegura que recurre a ella en momentos de debilidad y vacío espiritual para estimular su creatividad (Escher, 1989, pp. 122). Esta influencia de Bach en Escher estuvo presente durante toda su vida, como se ve en el subapartado anterior, desde sus años en Italia en la década de los treinta, en su ensayo de 1958, y una última muestra es en 1965 cuando la municipalidad de Hilversum lo condecora con un premio cultural y como parte de éste le permiten elegir la música y al intérprete que se toca durante la ceremonia. Elige a la clavecinista Janny Van Wering, y pide expresamente la vigesimoquinta de las variaciones Goldberg de Bach “la más bella de todas”, y durante el evento exclusivamente música de este compositor. Asegura Escher que “el premio no es nada para mí, ¡comparado con todo esto!” (Locher, 1982, p. 124).

La DRP tuvo una enorme importancia para Escher; no sólo fue al parecer una manera de realizar la transposición de la música a la imagen, sino que le trajo reconocimiento tanto por el público en general como por la comunidad científica. Esta importancia puede notarse en lo que comenta en 1961 sobre sus estudios de la DRP en una carta a la profesora Caroline H. MacGillavry: “Los considero ser básicamente más importantes que mis impresiones gráficas, que éstas están dirigidas a un público no especializado”¹⁵. (Escher en Locher, 1982, p. 119). Esta importancia puede corroborarse incluso cerca del final de la vida del artista en una carta a su hijo George de 1964 después de someterse a una operación en 1962, que lo deja muy débil:

Estoy trabajando en revisar las cuarenta divisiones regulares del plano que serán reproducidas en la publicación de cristalografía. **Es bastante trabajo y extrañamente disfrutable; ‘extraño’ porque no hay creatividad involucrada**¹⁶. Es laborioso volver a masticar dibujos que hice hace años. **Debe ser el**

¹⁵ “I consider them to be basically more important than my graphic prints, which are aimed at a non-specialized public”

¹⁶ El resaltado es propio

rítmo lo que me fascina tanto. Pero hay nuevos también; MacGillavry me señaló que hay algunos sistemas que faltan y para esos he inventado nuevas aves, peces o reptiles. La pesadilla de decir tonterías de viejo es suavizada por la esperanza de que seré capaz de continuar haciendo nuevas divisiones del plano por siempre.¹⁷ (Escher en Locher, 1982, p. 122).

Gracias a esta cita se observa que al final de su vida le sigue apasionando el trabajo con la DRP, incluso el carácter rítmico que tiene este trabajo. Además, puede notarse que a pesar de los años, sigue considerando que en este trabajo no hay creatividad involucrada, razón por la que le costaba llamarse a sí mismo artista. Asimismo siguen presentes las figuras animales sobre las que trabajó más Escher: las aves, los peces y los reptiles, empleadas para establecer una sensación de volumen y de familiaridad en el observador.

Después de esta breve revisión, podemos observar que unas posibles ideas centrales en el pensamiento de Escher son los de *ciclo, contraste y transformación*. Éstas además de que remiten a la música, cobran particular importancia en su grabado *Metamorphosis II*, pues son las ideas que pueden observarse como los procesos con los que trabaja las figuras geométricas, animales, paisajísticas y objetos que aparecen en este grabado.

¹⁷ “I’m working on reviewing the forty regular divisions of the plane which will be reproduced in the crystallography publication. It’s quite a job and strangely enjoyable; ‘strange’ because there’s no creativity involved. It’s a laborious chewing over of drawings made years ago. It must be the rhythm which fascinates me so much. But there are some new ones too; MacGillavry pointed out that a few systems are missing and for these I invent new birds, fish or reptiles. The nightmare of dodderly old age (if that is to be my lot) is softened by the hope that I’ll be able to continue making new divisions of the plane-for ever and ever.”

1.2. El grabado *Metamorphosis II*

Hacia la formulación de los procesos de ciclo, contraste y transformación

Escher trabaja en *Metamorphosis II* de noviembre 1939 a marzo 1940 (Locher p. 55 – 57). En este grabado pueden notarse tanto los aspectos biográficos mencionados en este apartado como las ideas subyacentes en su producción de la época en que lo realizó. Un elemento importante es su estada en el sur de Italia en el que el 7 de mayo de 1931 hace una litografía de la ciudad de Atrani. Esta litografía tiene la misma perspectiva y es casi idéntica a la versión de la ciudad que incluye en el grabado.



Figura 1. Imagen tomada de la página de la fundación Escher.¹⁸



Figura 2. Recorte del grabado *Metamorphosis II*. Imagen tomada de la página de la fundación Escher.¹⁹

¹⁸ <https://www.mcescher.com/gallery/italian-period/atrani-coast-of-amalfi/>

¹⁹ <https://www.mcescher.com/gallery/switzerland-belgium/metamorphosis-ii/>
(todas las imágenes de *Metamorphosis II* vienen de esta misma fuente)

Otro elemento biográfico importante que se ve reflejado en el grabado *Metamorphosis II* viene de la época en que estuvo en Suiza en 1935 en la cual, debido a que el paisaje y arquitectura no le resultaban atractivos, no figuraban en sus obras. Pero sus gustos también están presentes en su trabajo de esta época, una muestra es el grabado que hace para promocionar el club de ajedrez al que se une en ese año. El elemento del tablero y la torre están también en *Metamorphosis II* (ver figura 2). Cabe destacar que un grabado de nombre *Sundial* de 1931 que forma parte de sus *Emblemata*, guarda gran semejanza con la perspectiva y composición.



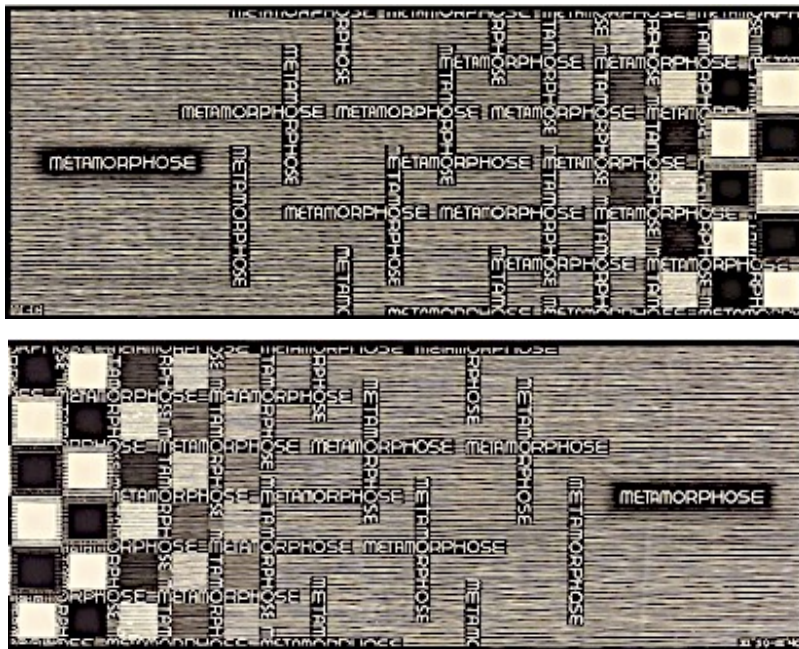
Figuras 3 y 4. A la izquierda *Sundial* de 1931, a la derecha la promoción para el club de ajedrez “chateau-d’oex” de 1935. Imágenes tomadas de Locher (1982, pp. 230 y 267).

Al incluir la palabra *Metamorphose* en *Metamorphosis II* sugiere un orden de “lectura”, de recorrer con la vista el grabado de izquierda a derecha, así por esta direccionalidad podría considerarse como un inicio y un fin del grabado los extremos izquierdo y derecho. El diseño que elabora con esta palabra a su padre le recordó los *Word-images* que diseñó para usarse en papel para envolver de 1933 (Locher, 1982, p. 13). Estos tienen los mismos cruzamientos con una misma letra y una tipografía muy similar. Sin embargo, en el grabado aprovecha la posibilidad de hacer la “E” y la “M” similares para hacer más cruzamientos además de la “O” como en el diseño del papel para envolver, logrando así una multilateralidad de lectura en el tejido textural. Puede observarse que a diferencia de estos diseños, en el grabado

muestra la palabra sola para después realizar los cruzamientos, quizá para resaltar su presencia y enfatizar la dirección de la mirada.



Figuras 5 y 6. Ejemplos del papel para envolver que diseña Escher en 1933. Imágenes tomadas de Locher (1982, p. 250)



Figuras 7 y 8. Recorte del inicio y final del grabado *Metamorphosis II*.

En el empleo de la palabra *Metamorphose* y en el diseño que forma con ésta puede observarse la estrategia de **ciclo**, pues no sólo inicia y termina con el mismo material sino que además éste está en espejo. Es llamativo señalar que esta contraposición de ideas **contrastantes**, el ciclo y la linealidad del inicio y fin, resulta en un aspecto paradójico, pues a pesar de tener

muy claros los límites del grabado y su inicio y fin, busca justamente evitarlos con el ciclo. Esta particularidad es propia del soporte en una impresión en físico, ya bien sea en escala real o bien en sus representaciones en libro, más aún, numerosos videos en la plataforma de *youtube* revelan también esta linealidad al mostrarlo haciendo un paneo desde su inicio al final.

La importancia de esta idea resalta al observar que *Metamorphosis I* no la tiene, quizá insatisfecho con este trabajo decide realizar el segundo grabado. De acuerdo a Schattschneider (1990) Escher se sentía insatisfecho con *Metamorphosis I* pues consideraba que no había una línea lógica de pensamiento y debido a esto decidió no exhibir esa impresión (p. 255). Esta idea puede fortalecerse si se tiene en consideración que Escher termina la *Metamorphosis II* en marzo de 1940 y en mayo de ese mismo año talla la primera esfera de madera con motivos de peces. Escher sentía un afecto particular por esta esfera pues consideraba que era un “símbolo casi perfecto del enfoque al infinito” (Locher, 1982, p. 57). Más aún, de acuerdo a Ernst (2016 [1978]) el uso de la DRP era un medio para expresar dos procesos que siempre estuvieron conectados: las metamorfosis y el ciclo. Asegura este autor, que trabajó su texto cercanamente con Escher, que el artista tenía más satisfacción haciendo que lo visual regresara sobre sí mismo, de manera cíclica, que cuando dejaba sus obras con un final abierto (p. 41).



Figura 9. *Metamorphosis I* de 1937. Imagen tomada de la página de la fundación Escher²⁰.

²⁰ <https://www.mcescher.com/gallery/switzerland-belgium/metamorphosis-i/>



Figura 9. Réplica de la esfera tallada en 1940 por Escher que representa la estrategia de ciclo. Ésta la consideraba el artista como la representación más fiel de la “división regular del plano”.

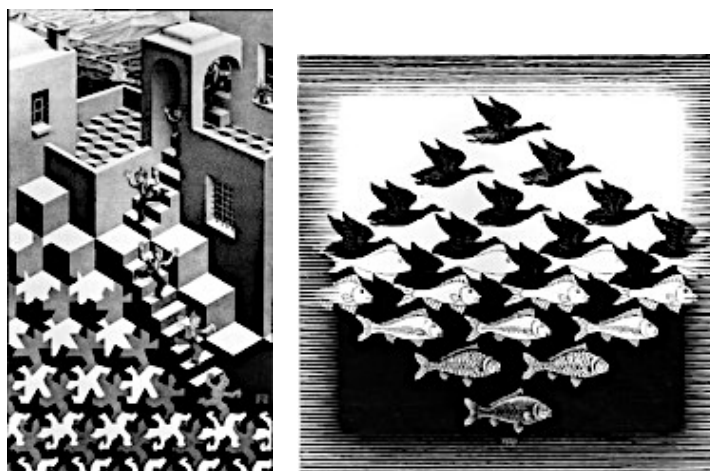
La estrategia de ciclo se puede observar además en distintas representaciones que ha tenido el grabado *Metamorphosis II*, sobresale el documental interactivo realizado por el Servicio Público de Radiodifusión Holandés²¹. En esta representación, se van relatando aspectos biográficos, históricos y artísticos de Escher. Resulta sumamente interesante que a medida que se va navegando por el documental, con cada clip de audio se va recorriendo el grabado *Metamorphosis II*, en ocasiones se sale de este para mostrar algún otro trabajo pero el punto de partida y de regreso es esta pieza. La manera en la que se presenta la imagen tiene una particularidad, está intervenido para que estén unidos el inicio y final del grabado en esta página, convirtiendo enteramente cíclica la obra nulificando el principio y final pero conservando la dirección de izquierda a derecha. Esta decisión para mostrar su documental de los diseñadores resalta la importancia de esta estrategia y además la experiencia de navegar por el sitio refuerza esta idea. Más aún, el hecho de haber utilizado ésta y no otra obra de Escher, nos habla de la importancia que tiene en la producción del artista.



Figura 10. Vista del punto donde han unido el inicio y final del grabado en el documental interactivo sobre Escher realizado por el Servicio Público de Radiodifusión Holandés.

²¹ El documental se encuentra albergado en la siguiente página: <https://escher.ntr.nl/en/>

Un aspecto interesante es el de las figuras animales, si bien ya estaba experimentando la estilización de manera geométrica con el hombre oriental en *Metamorphosis I*, es en otras piezas como *Cycle* (nuevamente la idea de **ciclo**), *Sky and Water I y II* todas de 1938, donde se ve una conjunción de estas figuras geométricas a lo realista de manera más integrada. Pero, esta **transformación** tiene un **contraste** aún mayor en *Metamorphosis II* donde se puede apreciar que las figuras geométricas van de lo abstracto hasta paisajes y escenas bastante realistas.



Figuras 11 y 12. *Cycle* y *Sky and water I*, de 1938. Imagen tomada de la página de la fundación Escher²²



Figura 13. Paso paulatino de lo geométrico a lo realista y naturalista en *Metamorphosis II*.

Otro empleo de las figuras de animales es que realzan la direccionalidad que se origina con la palabra *Metamorphose*, de izquierda a derecha, ya que si bien las primeras en aparecer son lagartos, éstos miran principalmente hacia arriba y abajo. Pero las siguientes, las abejas refuerzan decididamente la dirección hacia la derecha. Inmediatamente después, con los

²² <https://www.mcescher.com/gallery/switzerland-belgium/>

peces que se forman en los espacios entre las abejas, se genera un **contraste**, pues éstos miran hacia la izquierda. Este juego que da dinamismo al grabado sigue con las aves que miran en ambas direcciones y son los últimos animales que aparecen en el grabado.

Metamorphosis II llama la atención al ser la única obra (además de *Metamorphosis III*) que tiene unas dimensiones muy particulares en la producción de Escher, midiendo 19.2cm de alto por impresionantes 389.5cm de largo. Probablemente estas dimensiones tengan el propósito de provocar una temporalidad al no poder mirarse en su totalidad de un solo vistazo. O bien, retomando lo que expresaba en su ensayo sobre la DRP, es posible que justo ese tamaño tenga la finalidad de hacer caminar al espectador y la idea del movimiento sea generada por éste, de la misma manera en que relata el artista sucede con las imágenes religiosas colocadas a lo largo de un espacio como en una iglesia, separados o en un mismo marco, que muestran distintos episodios de una narración y así “La serie de representaciones estáticas adquieren un carácter dinámico a razón del tiempo y espacio necesario para seguir toda la historia²³” (Escher en Locher, 1982, p. 158). Así, la temporalidad y el movimiento se generan dirigiendo la vista con la palabra *Metamorphose* para seguir con un recorrido con el cuerpo para construir con éste y en la memoria la “historia” que cuenta el grabado.

Es interesante observar cómo la idea de direccionalidad y la dimensión del grabado se ve reflejada en distintos soportes en los que se ha representado el grabado. Por ejemplo, en los libros aparece como si se tratase de texto, pues la dirección de colocarlo es de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, teniendo que realizar cortes por la longitud de la imagen, o bien, a lo largo de las páginas. Es necesario considerar que en estos soportes se pierde la espacialidad del grabado y la corporalidad que supone el transitar el espacio que se tiene que hacer con el grabado en sus dimensiones originales; este caso el tránsito es por medio de la mirada únicamente.

²³ The series of static representations acquired a dynamic character by reason of the space and time needed to follow the whole story.

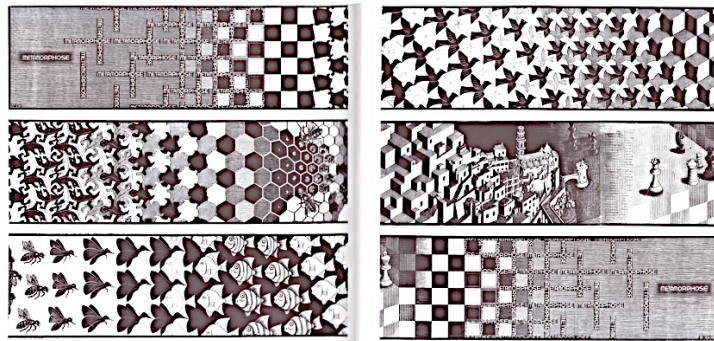


Figura 14. M. C. Escher: His life and Complete Graphic work, pp. 280-281.

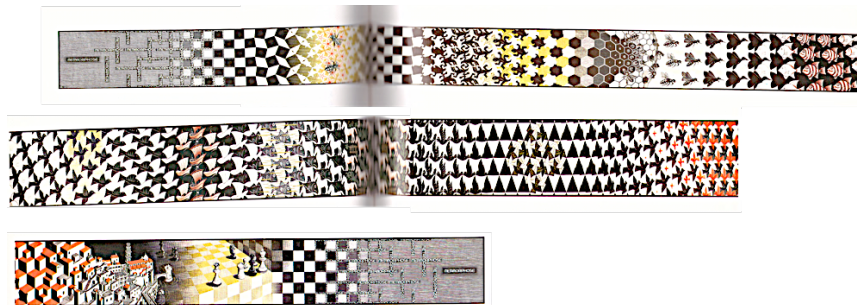


Figura 15. M. C. Escher: Visions of Symmetry, pp. 258-263.

Un hecho interesante en torno a este grabado es el encargo que recibió Escher por parte del servicio postal de la Haya de usarlo para decorar una pared de sus oficinas. Este hecho obliga al artista a tener que adaptarlo a las dimensiones del muro donde deseaban colocarlo, ya que tiene que añadir otras metamorfosis y diseños, lo que da origen a *Metamorphosis III*, como declara en una carta dirigida a su hijo George en 1967 (Locher, 1982, p. 126). Es de notarse que este encargo se haya realizado casi treinta años después de *Metamorphosis II* y que haya suscitado tal interés, quizá por las dimensiones del grabado que consideraron adecuadas para el espacio que querían decorar, aunque pudieron haberle encargado al artista una obra distinta o una completamente nueva, tomando en cuenta que ya había decorado pilares y paredes de algunos espacios previamente como el pilar de la oficina de Gestión y Planeación de Aguas en Haarlem (Schattschneider, 1990, pp. 260 y 312). Sea cual fuere la razón, este hecho realza la importancia de esta pieza en la producción de Escher.

Sobre la particularidad del movimiento y el tiempo, puede observarse que en el libro *The graphic work of M. C. Escher: introduced and explained by the artist* (1975[1960]) Escher expone sobre sus *Story pictures* que “Las características rectoras de las siguientes seis

impresiones es la transición del plano a la espacialidad”²⁴ (p. 10). A esta clasificación de su obra que el mismo Escher hace, pertenece *Metamorphosis II*. Sobre este grabado en este libro nos dice el artista “Para usar terminología musical, estamos lidiando aquí con un compás de cuatro cuartos. Ahora el ritmo cambia, una tercera silueta es agregada al blanco y negro y el compás cambia a tres cuartos”²⁵ (p. 10). En estas dos citas puede observarse que siguen presentes los planteamientos de la DRP, la musicalidad del ritmo, el “salir” del plano y que “hagan algo” las figuras, no sorprende que utilice la analogía del compás musical para señalar los puntos de rotación de las figuras repetidas y así llenar el plano.

Es así como Escher llega a la *Metamorphosis II*, donde lo representado serían tanto las escenas de la vida del autor como sus ideas abstractas; su fascinación por los animales y la naturaleza, las figuras geométricas, *el ciclo, el contraste y la transformación*; y la transposición de la música a la gráfica influenciado por su interés y gusto por la música que lo acompañó toda su vida. Es así que su interés en usar estas representaciones figurativas y no figurativas en un contexto no figurativo, como lo es *Metamorphosis II*, le representa un medio para transmitir un mensaje altamente elaborado y reflexionado, que presenta en diversos niveles guiños intermediales, especialmente con lo musical.

Acercamiento teórico a las relaciones intermediales en *Metamorphosis II*

Esta tesis se basa en parte en las propuestas que Irina Rajewsky formula en su libro *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality* (2005). En éste, comenta que los estudios en intermedialidad “apuntan a una resaltada conciencia de la materialidad y medialidad de prácticas artísticas y prácticas culturales en general”²⁶ (2005, p. 44). Los grupos de fenómenos intermediales los divide en tres subcategorías: transposición, que es cuando el proceso mismo de generación del producto involucra otro medio precedente, (adaptación fílmica); combinación, que es cuando varios medios convencionalmente distintos están conviviendo simultáneamente, y hay un énfasis en

²⁴ “The chief characteristics of the six following prints is the transition from flat to spatial and vice versa.”

²⁵ “To use musical terminology, we are dealing here with four-four time. Now the rhythm changes; a third shade is added to the white and black and the measure changes to three- four time. “

²⁶ they point to a heightened awareness of the materiality and mediality of artistic practices and of cultural practices in general.

procesos dinámicos y evolutivos; y la referencia, que es la evocación de técnicas o efectos de obras de arte previas específicas, formas o estilos. Solo un medio está materialmente presente. (2005, pp. 51 – 52).

Tomando en cuenta las categorías de Rajewsky, en cuanto al papel que tiene la música en la *Metamorphosis II* de Escher estaría operando un fenómeno de referencia, al emplear conceptos provenientes de la música, además de la experiencia temporal que supone el soporte físico del grabado, así como la similitud que él mismo encuentra con las técnicas contrapuntísticas y con el compás en música. Sin embargo, al ver la definición de la transposición, en la cual se involucra a otro medio en el proceso mismo de la generación, podría decirse que Escher implica a la música en el proceso de generar el grabado, al tener la empresa de plasmar la música en la gráfica y además de mencionar que durante el trabajo técnico de grabar, realiza movimientos rítmicos que apoya cantando. Sumado a lo anterior, Escher encuentra una semejanza en la dimensión visual de sus procesos gráficos con la dimensión visual de la partitura y los procesos contrapuntísticos de “retrogradación”, “aumentación”, “disminución” y “espejo”. Es así que podría quizá llamarse una transposición referencial, dado que, como bien menciona la autora, hay fenómenos que pueden combinar varias categorías, y en este caso hay varios planos en los que operan la transposición y la referencia, tanto en los metatextos del grabado, la transposición de lo visual del grabado y de la partitura, los procesos visuales asociados por el artista al compás en música, y la temporalidad del soporte.

Después de esta aproximación a algunas concepciones de Escher, los elementos que más resultan más relevantes para este estudio son las estrategias visuales con las que trabaja en el grabado *Metamorphosis II*, es decir el *ciclo*, el *contraste* y la *transformación*. Éstas cobran particular importancia para el análisis de la pieza para guitarra *Metamorfosis* del compositor mexicano Hebert Vázquez.

2. Aproximación a algunas influencias, concepciones sobre la composición y recursos compositivos de Hebert Vázquez

Para poner en contexto la *Memorfosis* de Vázquez²⁷ resulta útil una aproximación a algunas de sus influencias y aspectos compositivos. Ésta puede servir para elaborar interpretaciones sobre sus decisiones compositivas. Este capítulo constituye dicha aproximación, partiendo de los textos que ha publicado en revistas y libros, entre los cuales se revisarán sus *Fundamentos teóricos de la música atonal* (2006a) y *Cuaderno de viaje* (2009a). Respecto a los artículos, se consideran aquéllos publicados en la revista *Pauta*, como “Orden y caos en el estudio 1 para piano de Ligeti” (1997), “Hacia una redefinición del espacio-a” (2001), “Gestualidad y desarrollo discursivo en un pasaje de Gabriela Ortiz” (2002), “Propuesta para una nueva notación de las operaciones básicas del espacio-a” (2004), “Rizoma y gestualidad en la música atonal” (2005), “La técnica de relectura de Donatoni: una breve perspectiva analítica” (2011) y “Breve reseña de la composición en México durante los últimos setenta años” (2015b); asimismo se considera el artículo editado en la revista *Perspectiva interdisciplinaria de la música*, “Alegoría tonal, arborescencia y multiplicidad céntrica e intertextualidad en *Simurg* de Mario Lavista” (2008). De igual forma cabe considerar las reseñas de discos que hizo para la revista *Pauta*: “*Carnaval* de Armando Luna” (2008), “Límites itinerantes” (2009b) y “Ríos de evolución” (2010). Asimismo, se revisó su tesis doctoral *Música para dos megainstrumentos y grupo de cámara* (1998), al igual que las notas

²⁷ Hebert Vázquez es un compositor mexicano nacido en Uruguay en 1963. Pertenece a una generación que le siguió a la de las vanguardias en México lideradas por Alicia Urreta, Mario Lavista, Manuel Enríquez, entre otros. Su primer acercamiento a la música fue por medio de la música popular entre los 13 y 14 años. Inició sus estudios en 1980 en el CIEM y en la composición con Robert Durr. Posteriormente entró en 1983 en el Conservatorio Nacional de Música con Marco Antonio Anguiano como maestro de guitarra, Mario Lavista de composición y Carlos Arias de piano. Siguió sus estudios de maestría en Estados Unidos en la Universidad de Carnegie Mellon con los maestros Leonardo Balada, Lukas Foss y Reza Vali. Posteriormente realizó un doctorado en Canadá en la Universidad de la Columbia Británica con Stephen Chatman, William Benjamin, John Roeder y Richard Kurth. Asimismo, tomó cursos de composición con Franco Donatoni, Istvan Lang, Roberto Sierra. De igual manera, Vázquez tuvo una formación profesional con la guitarra, ingresó al Conservatorio Nacional en la carrera de guitarra con René Viruega y posteriormente con Marco Antonio Anguiano, asistió a cursos con Iván Rijos, Isabel Villey, Paolo Paolini y continuó su formación en la guitarra en Estados Unidos con James Ferla. Ha recibido becas y reconocimientos como la beca István Lang, el Premio Nacional de la Juventud, la mención de excelencia Jesús Reyes Heróles, el segundo y primer lugar del Concurso de Jóvenes Compositores Felipe Villanueva en 1988 y 1989, el segundo lugar en el Concurso Internacional de Composición para Guitarra Jaures Lamarque-Pons de Montevideo Uruguay. Desde el año 2000 es profesor de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

que escribió para los discos *Denudatio perfecta* (2016), *Pruebas de vida* (2015a), *Bestiario* (2011b), *Arditti Quartet Mexico* (2006b) y *Laberintos* (2006c). Finalmente, la revisión se complementa con las entrevistas que le realizó Alejandro Madrid en 1993 para la revista *Soundboard*, las almacenadas en *youtube* realizadas por parte de OFUNAM en 2016 y 2018, por Débora Hadaza en 2017; y una realizada por el autor de esta tesis para estos mismos fines, el 28 de abril de 2018 en Morelia en el domicilio de Vázquez (de aquí en adelante “Entrevista 2018”).

Este apartado es una aproximación al pensamiento de Vázquez con la consciencia de las limitaciones que esto representa. Por un lado, no necesariamente se corresponderá lo encontrado en sus textos con su música. También se asume el riesgo que supone formular una aproximación sin analizar cabalmente todas sus composiciones. No obstante, lo expuesto aquí no pretende agotar lo complejo de su música, sus técnicas, o procesos, sino observar algunas características de su poética que pueden explicar más adelante las decisiones sobre procesos composicionales que rigieron en particular su *Metamorfosis*.

En una primera revisión del corpus de textos, se puede apreciar una constante preocupación por la experiencia de la escucha. En sus primeros textos, hasta 2004, hay además un interés por la teoría de conjuntos, incluyendo el libro de fundamentos teóricos de 2006, cuya escritura parece haberla iniciado desde 1999 (Carredano, 1999), lo que permite agruparlo con los textos escritos antes de 2005. Apoya lo anterior el que los cuatro artículos anteriores a 2005 se encuentren en su totalidad o parcialmente reescritos para dicho libro. En este primer grupo de textos, el aspecto auditivo está relacionado a las relaciones entre notas e intervalos, pues para los diagramas y notaciones, considera a la audición musical como referencia para elaborarlos (2001, p. 158; 2002, p. 46).

Vázquez abordó la teoría de conjuntos desde sus estudios de doctorado en Estados Unidos, sin embargo ésta no está directamente ligada a la escucha por su base en la matemática. Quizá por esto hay un giro en su pensamiento en 2005 hacia la filosofía de Deleuze, como un modo de aproximarse a la música en términos de procesos. Con este giro viene también una conceptualización del oyente, pues considera que al componer con una “metáfora del oyente” le da a la música una dimensión humana que posibilita un diálogo entre el compositor y el

público (2005, p. 91). Se puede reconocer un último giro, en las entrevistas más actuales se ve a sí mismo como un escucha de la diversidad musical que nos rodea. Este cambio lo lleva a usar alusiones y citas a distintos tipos de músicas como sones tradicionales mexicanos, música de la India, rock y jazz. Considera esta apertura como un estilo posmoderno que se aleja del nacionalismo.

Este capítulo está dividido en dos secciones en las cuales propongo una esquematización de los elementos que me han parecido relevantes para aproximarse a la música de Vázquez, tomando como punto de partida la relación de éstos con los aspectos de lo que llama lo “inteligible auditivamente”, tanto de las alturas e intervalos como de los procesos composicionales. La primera se centrará en los compositores que lo han influido, así como en su postura frente a la vanguardia, al igual que su relación con la guitarra y sus intérpretes. La segunda se enfoca en los procesos y las estrategias composicionales que emplea. El capítulo finaliza observando sus composiciones desde el nivel meta-, para- y aun architextual que plantean desde sus títulos,²⁸ proponiendo una esquematización de éstos de acuerdo con los intereses de este estudio: la relación del compositor con otras artes.

2.1. Influencias y concepciones sobre la composición

Influencias

En los textos de Vázquez puede leerse un rechazo a la música tonal, dado que la considera obsoleta (1998, p. 113). Una posible explicación está en una entrevista que le realizó Naxos con motivo de la grabación de *El árbol de la vida*²⁹ en la que puede apreciarse un rechazo por el concierto clásico-romántico, forma estructural que tiene precisamente sus raíces en la música tonal. El motivo de este rechazo es la diferencia del contexto histórico social en el que se generó dicho formato y que dista del actual. Además, en la entrevista con motivo de

²⁸ Estas tres nociones se toman prestadas de los *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* de Gerard Genette, Madrid, Taurus, 1982, pues permiten referir a las dimensiones en las que dichos títulos representan umbrales de significación que iluminan o guían el sentido del texto, en este caso del texto musical: paratexto como aquello que rodea al texto, como la función del título mismo, o las notas que el autor haga a sus propias partituras; metatexto como lo que suma a nivel de comentario teórico-conceptual y/o crítico a la obra; y architexto entendido en un grado de abstracción mayor, digamos, genérica, cuando el autor incluye en los títulos referencias e géneros tradicionales.

²⁹ Consultada en línea el 10/07/2019 en: <https://naxosenespanol.com/el-arbol-de-la-vida/>

El árbol de la vida por OFUNAM³⁰, considera que al incluir aspectos de la música popular logra ir “contra corriente” del repertorio orquestal, que en su mayoría refiere a la música alemana de los siglos XVIII y XIX.

De acuerdo con Tello (2011) y Madrid (1999), consideran como posmoderna³¹ a la generación a la cual pertenece Vázquez, nombrando como una de sus características el rechazo a las “vanguardias” que representaba la generación inmediatamente anterior de compositores mexicanos, principalmente considerando el estilo de Lavista en los setentas que tenía como características la improvisación libre, la experimentación instrumental y aspectos performáticos en la música. Vázquez mismo acusa que no es posible percibir auditivamente los procesos intelectuales con los que trabajan las vanguardia de los sesentas y setentas (1998, p. 113 y 2001, p. 158), que no es posible distinguir al autor, y que esto ha generado que se pierda al público (Vázquez en Madrid, 1993, pp. 39 – 40). Ya desde estos textos tempranos, se vislumbra el germen de lo que es una constante en sus concepciones: la relación con el público y la escucha.

Esta postura se puede rastrear desde su estadía en Estados Unidos en 1989, pues comenta en la entrevista que le realizó Madrid, que a su llegada a EUA y estudiar con Balada y Foss el camino que seguía era poco claro y lo hizo dejar atrás ciertos recursos vanguardistas que

³⁰ Consultado en línea el 22/07/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=hE7fomqwuYA&t=27s>

³¹ El discurso de Tello (2011) tiende a ver a la generación posmoderna bajo un conjunto de características unificadas como el declinar de las vanguardias, el abandono de la experimentación y la improvisación, el uso de motivos o temas para organizar el discurso, la definición rítmica, melódica y armónica, la búsqueda de nuevos timbres, la combinación de técnicas con libertad, la despreocupación por usar la tonalidad o modalidad, el vínculo con la música popular, y la electrónica. Por otro lado, las influencias que reciben los compositores posmodernos son Ligeti, Lutoslawski, Donatoni, Ferneyhoug y Lachenmann. Además de buscar restaurar “las condiciones que unían al compositor con el público” que había antes de las vanguardias y que las obras sean “asequibles y disfrutables” (pp. 237–239).

En cambio Madrid (1999) reconoce que hay varias tendencias posmodernas, y a Vázquez lo ubica en una tendencia post-estructuralista que asegura comparte particularidades como entender el pensamiento interválico de los compositores seriales y post-seriales, y la consciencia de que el arte demasiado abstracto no debería ser un fin por sí mismo. Considera que esta es una visión constructivista y que es un encuentro de las “estéticas neonacionalistas y post-estructuralistas”. Enumera características como buscar el agrado de sus obras al público, con un marco de formas, ritmos, y melodías que sean familiares por los medio de comunicación y la tradición popular. Así como ver que cada obra es un signo con distintas posibilidades interpretativas (pp. 37–39).

Es interesante observar que si bien hay algunos puntos en los que difieren, como reconocer uno o varios posmodernismos, hay muchas coincidencias entre los dos autores. A lo largo de este capítulo se recuperan estas consideraciones.

aprendió con Lavista y retomar elementos de la tradición, pues a pesar de conocer bien la armonía y el contrapunto no se atrevía a emplearlos (Madrid, 1993, p. 38).

El rechazo que tuvo a la vanguardia puede observarse hasta fechas recientes, en la entrevista realizada por el motivo de la interpretación de *El árbol de la vida* por OFUNAM en 2016, donde comenta que esta obra es de “estética posmoderna” pues explica que es “antagónica de los discursos de la vanguardia, de los años cincuenta.”³². Aunque hay una aparente discrepancia en fechas –pues aquí señala los cincuentas, mientras que Tello habla de los setentas–, es evidente la coincidencia entre lo que señala el musicólogo con el discurso del compositor.

Este pensamiento puede verse desde 2005, donde ve a la vanguardia como una etapa histórica que se ha superado, mas este “superar” no implica un abandono, dado que comenta en su reseña de la música mexicana que hay un “linaje musical” en la composición en México (2015, pp. 9 – 10). En la entrevista realizada para esta investigación (en adelante “Entrevista 2018”) comenta: “No creo en la evolución en música, creo en la transformación. Porque bajo la perspectiva de evolución tendríamos que aceptar que Stravinsky es superior a Bach y Guillaume de Machaut. Y eso sería injusto” (entrevista 2018).

Esta cita revela que al menos para el 2018 hay ya una integración, debida a un proceso de transformaciones, como asegura también en la entrevista realizada por OFUNAM en 2016: “Fue un cambio no tan sencillo, yo hace años componía más en este sentido riguroso occidental, de una música abstracta. Todavía hay pasajes así, que me interesan por el puro color, por el timbre”³³. Esta integración la ve en términos de asumir la diversidad del mundo actual, combinada o acompañada de una expresión del interior. Esto se vuelve evidente en la entrevista que Débora Hadaza le realiza, donde además añade que tiene una apertura por la literatura y el cine. Esto último será de especial interés a esta tesis, pues apunta a que se trata de un compositor atento a lo que sucede a nivel artístico en general³⁴.

³² Consultado en línea el 22/07/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=GDEe2pWiGw8&t=8s>

³³ Consultado en línea el 22/07/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=GDEe2pWiGw8&t=8s>

³⁴ Consultado en línea el 22/07/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=Z5hSX15k6M8>

Por sus primeros referentes, puede intuirse una técnica composicional modernista pero motivada por una forma posmoderna de pensar (Madrid, 1999, p. 41). Esto se puede observar en la entrevista que le realiza Madrid donde nombra como referentes a Penderecki, Lutoslawsky, Xenakis y Stravinsky (Madrid, 1993, p. 39), como también reconoce Tello (2011) como característica de esta generación (pp. 237 – 239). Es interesante observar además que Ligeti se vuelve una figura prominente para Vázquez, pues le destina su primer artículo. El hecho de hacer esta elección nos habla no sólo de su interés por el compositor húngaro, sino también por los procesos analíticos que llaman su atención, como la teoría de conjuntos, las analogías con la teoría del caos proveniente de la matemática, destacando la organización rítmica (Vázquez, 1997). Por otro lado, explica que toma de *Derive* de Boulez para su *Música para dos megainstrumentos* en el manejo de la instrumentación y el empleo rítmico (1998, pp. 106–107).

Puede observarse una influencia muy grande además de Donatoni, pues le dedica artículos y retoma sus principios composicionales. En el texto en coautoría con Víctor Rasgado de 2011, recuerda la influencia que tuvo el italiano en México y sus 4 visitas que realizó entre 1993 y 1996. Aunque Carredano (1999) establece que es en 1994 cuando Vázquez toma el curso con Donatoni (p. 78), es en estos años cuando adopta la técnica de “gesto”³⁵, misma que –como veremos más adelante– desarrolla después en distintas ocasiones (2002, 2005, 2006).

Metamorfosis al datar del 2002, se encuentra a mitad de camino de las influencias de Ligeti (que puede reconocerse en la *Elegía*), de Donatoni por el uso de la expresión *gesto* para describirla en la nota a la partitura y su apertura a la diversidad (como en *El Árbol de la Vida*), además del influjo de Balada y Foss al retomar elementos de la tradición y utilizar técnicas instrumentales segovianas, en lugar de la experimentación tímbrica proveniente de Lavista, a diferencia de lo que hacía en obras anteriores como en *Elegía* o *El Jardín del Pasaje Púrpura*.

³⁵ Este término se aborda más adelante en este capítulo.

Lo auralmente inteligible

Un aspecto interesante que reconocen Tello (2011, p. 237) y Madrid (1999, pp. 37 – 39) como característico de la generación que llaman posmoderna, es el interés por que las obras sean asequibles y de agrado del público; además, Carredano (1999) y Luna (2015) consideran que la música de Vázquez requiere de una “escucha activa” y que “embaraza” al oyente. Una aproximación a este interés se encuentra en su tesis doctoral, donde considera que la música debe ser “auralmente inteligible”, expresando que esto se logra mediante procesos definidos, contrastes, gestos musicales y las alturas restringidas (1998, p.113).

De este modo, puede verse que para 1999 su postura está íntimamente relacionada a los recursos con alturas e intervalos para conseguir lo “auralmente inteligible”. Los artículos que escribe en este lapso de tiempo están dirigidos principalmente al análisis, mismo que puede considerarse como parte de este interés. Para conseguir esto emplea estrategias que están presentes desde sus primeros textos y que irá desarrollando en los posteriores, como “personalidad sonora” (1997, 2005, 2006, 2009), que asocia al contenido interválico; “gesto musical” (1998, 2002, 2005, 2006), que refiere al empleo de contrastes; y “megainstrumento” (1998) y “orquestración virtual” (2009), que responden a la instrumentación y al espacio (físico).

La manera en que Vázquez liga el análisis a la escucha es, por un lado por medio de su representación gráfica como las redes de transformaciones y relaciones (2002), la nomenclatura del espacio-a (2001), y la organización en niveles de registro (2009). Por otro lado, reconoce que hay una “fuerte incidencia de las herramientas de trabajo en la percepción del objeto de estudio” (2009a p. 16). Es decir hay un ir y venir de la escucha, ya que mientras se esfuerza en generar maneras para que el análisis refleje la escucha, también la escucha puede ser condicionada por el análisis.

En los artículos de 2001, 2002 y 2004, se enfoca en desarrollar aspectos del análisis que pueden “aumentar su potencial analítico al acercarlo a la intuición musical...” (2004, p. 73) (en el artículo de 2001, le llama “sentido común musical”). Estos artículos se centran en la premisa

de que la nomenclatura tradicional en la teoría de conjuntos del “espacio-a”³⁶ no tiene relación con la escucha musical partiendo de la octava como referencia (2001, p. 158). Así hay una dialogicidad entre el análisis y la escucha, que a su vez se da entre lo racional y la intuición. Esta relación entre composición y notación se advierte hasta 2018 en la “Entrevista 2018” al comentar que la ideología de los compositores se refleja en la composición en la escritura cuando se parametrizan aspectos como alturas, dinámicas y demás, como en el serialismo integral.

En el texto de 2002 atiende el “gesto musical” y la red de transformaciones, y establece que funcionan como referencia para la estructuración y percepción. El “gesto” lo define como la interacción de texturas adyacentes contrastantes. La red de transformaciones la entiende como una herramienta para dar una “perspectiva panorámica” de procesos que producen “objetos musicales” y enlaces entre éstos. En ambos casos lo “auralmente inteligible” está ligado a configuraciones de alturas, pues “objeto musical” y “textura” las emplea de esta manera.

A lo que se refiere Vázquez con sentido común musical o intuición musical tiene su resonancia en 2005 con lo que denomina como procesos “más simples y lógicos”. La diferencia radica en que la primera la relaciona a procesos compositivos, mientras que la segunda a un orden más de tipo cognitivo, empleando estrategias apoyadas de la filosofía y la semiótica (2005, 2008 y 2009a). Aunque se trata de cuestiones distintas –por un lado alturas e intervalos y por otro procesos mentales–, la idea que está detrás en ambos es la misma, que el oyente pueda establecer relaciones a partir de la memoria. En estos textos posteriores a 2005, desarrolla más sus ideas con respecto a la composición, principalmente en el artículo “Rizoma y Gestualidad” (2005), al igual que en el libro *Cuaderno de Viaje* (2009a).

Compone *Metamorfosis* en esta época donde busca lo “auralmente inteligible” y la “intuición musical”, que plantea se logra mediante contrastes y procesos claros, los cuales, como se ve

³⁶ Las nociones de espacio-a, espacio-ca y espacio-c se abordan más adelante en este capítulo. Estas refieren a formas de entender las alturas en la teoría de conjuntos, el espacio-a es el espacio de la alturas y considera su registro, por lo que es un conjunto potencialmente infinito, el espacio-ca es el de clases de alturas y sólo considera alturas sin tomar en cuenta su registro y lo relativiza, por lo que es finito y contiene sólo a las doce notas, el espacio-c es el de contorno y sólo toma en cuenta si una altura es más aguda o grave con relación a su anterior.

en el capítulo 3, éstos están íntimamente ligados a las alturas e intervalos limitados. Algo que resulta de especial interés para este trabajo es que en el libro de 2006, en el último análisis que incluye, que es del estudio uno para piano de Ligeti (una elaboración del artículo de 1997), habla de ciclos, megaciclos y ciclos de transformación. Si bien los trata como grupos de notas, cabe señalar que este interés es semejante en Escher. De hecho, resulta de suma importancia que al hablar de “megaciclos” encuentra una semejanza con los fractales y los “bucles extraños” (2006, p. 422) ideas tomadas del físico Douglas Hofstadter en su libro *Gödel, Escher, Bach*. Más aun, incluye una cita de este libro, donde además sugiere “al lector interesado en el tema de los bucles extraños acercarse a la maravillosa obra del artista gráfico holandés M. C. Escher, que es pródiga en su empleo” (p. 496) y ejemplifica con las litografías *Cascada y Escaleras arriba y escaleras abajo*. Aunque en el artículo de 1997 no aparece esta mención tan explícita, y el libro es publicado nueve años después de éste³⁷ y cuatro después de componer *Metamorfosis*, es en estos tres momentos que puede trazarse un hilo conductor, o un conjunto de temas: Ligeti, los ciclos, la transformación y Escher.

El “Diálogo con el oyente”

Al haber recibido una formación en EUA y Canadá en teoría y análisis, Vázquez pareciera estar desencantado con los sistemas schenkerianos y la teoría de conjuntos, pues los encuentra “reduccionistas-simplificantes” ya que “descontextualiza el objeto de estudio al tratar de manera aislada sus aspectos específicos” (2009a, p. 16). Los acusa de estar “rezagadas” pues siguen la lógica “dicotómica” (2005, p. 69). Estas son sus razones para mirar a la filosofía y tomar en cuenta al oyente utilizando los conceptos de Deleuze (2005 y 2009a).

En el artículo de 2005, parte de un texto de Alessandro Baricco, tomando dos argumentos y criticándolos: considera, por ejemplo, que la música atonal ha roto con el público y que toda la música atonal es “una entidad monolítica” (pp. 90 – 91). Su crítica consiste en apelar a la escucha de manera “intuitiva” al considerar que un “oyente despierto” podría distinguir entre

³⁷ Cabe recordar que el libro comienza a escribirlo desde 1999, por lo que es difícil ubicar cuándo es que conoce el libro de Hofstadter y si a raíz de conocerlo le vino la idea de componer *Metamorfosis*, o si después de acercarse a la obra de Escher se acerca al libro. Lo que sí se puede asegurar es que estas ideas están presentes en los textos y las obras de estos años

propuestas tan distintas como las de Ligeti o Boulez (p. 91). En cuanto a la “ruptura con el público” sostiene que hay compositores, como él, que “se han preocupado [...] porque sus obras establezcan un diálogo [...] con el oyente”, esto logrado mediante “sistemas gestuales” que permiten un contacto “entre la obra atonal y su público” debido a “la contundente inmediatez de su trazo, al margen del sistema teórico que la sustente” (p. 91).

Identifica dos tipos de estrategias de percepción: las del compositor, y las del oyente. Reconoce que no necesariamente se corresponderán (2005, p. 91). A éstas se puede agregar una tercera, la del analista, tanto quien realiza el análisis, como quien lo lee. Puesto que muchos de sus esfuerzos al escribir un análisis están puestos a partir de su percepción como analista, o bien para enfatizar elementos para la escucha de la obra que propone al lector³⁸.

Las estrategias del compositor consisten en la “posible confirmación o frustración” de una expectativa que opera mediante una “metáfora del oyente”, puesto que al componer el público no está presente. Este diálogo le parece relevante pues provee a la música de una “dimensión humana” y puede generar una “una escucha activa” (2005, p. 91). Aquí su postura lo acercan hacia los estudios cognitivos, dado que la *confirmación* o *frustración* están más ligados a una cuestión emocional o del deseo del sujeto, y no como operaciones numéricas.

Explica que un oyente “es proclive a esperarse los desarrollos más elementales y lógicos” (2005, p. 92). La expectativa puede ser que el sistema gestual sea “continuado, transformado, desarrollado o aniquilado”, sin tener que “descifrar las relaciones [...] de los elementos individuales” (p. 96). Cuando no hay puntos de referencia hay una “incertidumbre auditiva”, que equipara con el “espacio liso” de Deleuze (p. 94), y esta es siempre incorporada en los “modelos musicales complejos” (p. 96)³⁹. Puede verse también presente una noción cognitiva subyacente, pues las estrategias del oyente se centran en una reacción consciente o inconsciente, y la expectativa “elemental y lógica” son procesos mentales finalmente.

³⁸ Este aspecto de la lectura de la partitura cobra particular relevancia para el intérprete, como se verá en el capítulo 3, en el subapartado correspondiente al contraste.

³⁹ Aunque este artículo es posterior a la *Metamorfosis*, estas ideas pueden encontrarse en esta pieza, como se ve en el capítulo 3, en el subapartado del contraste.

Aunque *Metamorfosis* es una obra escrita previamente a estas ideas, resulta interesante ver que hay conexión entre lo “auralmente inteligible” y el “diálogo con el oyente”, y si bien ya no son desarrolladas estas ideas de acuerdo a alturas e intervalos, lo son en términos de procesos. Esto último cobra particular importancia en el capítulo 3 para entender la *Metamorfosis* en relación con Escher, como una transposición de carácter efrástico generada a partir de procesos y no de elementos individuales.

El compositor como escucha y la diversidad

Después de este “diálogo” en el que la relación entre el compositor con el oyente es por medio de una “metáfora”, puede notarse un giro más en Vázquez: la “narrativa” que establece el público con la música. Reconoce que el oyente adopta “la narrativa que más le plazca” y que es “un hecho excepcional” que entre dos personas coincida el sentido que se le otorgue a una obra (2009b, pp. 82 – 83). Esta forma de entender la escucha sigue presente hasta el 2018 en la entrevista que le realiza OFUNAM con motivo de su *Ofrenda*

Cada quien llega con su propia historia a escuchar un concierto.[...] cuando la gente viene a platicarme lo que ha sentido o qué referencias le sugiere mi música, tiene historias totalmente diversas para la misma música. La música es como un receptáculo, como un espejo en el cual uno refleja su propia historia de vida. Sin querer imponer nada al público joven, me parece que la diversidad, el eclecticismo en mi música, puede resultar interesante⁴⁰.

Llama la atención la aclaración que hace de no querer imponer nada a la escucha, para que cada quien establezca su propia “narrativa”. Así, puede notarse una postura distinta a lo que era la “escucha activa” con herramientas teórico-analíticas, así como el “diálogo con el oyente” para provocar expectativas, sino que ahora es con la familiaridad del oyente mismo, con un eclecticismo y un “espejo” para generar sentidos no unívocos.

Resulta interesante observar además que ya no hace una diferenciación como tal entre compositor y público, sino que hay integración de estos a través de la escucha. Así, el diálogo con el oyente responde a una poliestilística, sin negar su propio lenguaje y considerarse a sí mismo como escucha y observar su entorno como igual al del público, aspecto reconocido

⁴⁰ Consultado en línea el 22/07/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=rrySKKHfU3w>

por Tello (2011) y Madrid (1999) como la preocupación por el público. Esta nueva perspectiva puede observarse en una afirmación que hace en diálogo con Débora Hadaza (2018), donde expresa que “Antes de ser compositores, teóricos, intérpretes, somos oyentes”⁴¹, la cual se complementa con la entrevista que le realiza OFUNAM en 2016, donde sostiene:

Yo me posiciono como oyente en el acto compositivo. Y como oyente soy muy diverso, oigo rock, jazz, música latinoamericana, música asiática japonesa, china, de la India [...] quiero que esa diversidad entre en mi obra. [...] No es una obligación, es un acto de sinceridad creativa [...] Para mí lo importante es que no suene como una especie de collage sin sentido, es el gran reto. [...] que todas estas diversas influencias tengan una razón de ser en el discurso musical, y es a lo que aspiro en *El árbol de la vida*, que sea una obra que tiene una continuidad, digamos natural, para el oyente y que sin embargo esté basada en la diversidad. La unión de la diversidad anclada con mi propio lenguaje.⁴²

En esta misma entrevista lleva la idea del público más allá, a la importancia histórica. Es en este aspecto donde se puede ver también el interés que Vázquez tiene en el público, independientemente de las estrategias compositivas:

El hecho que sea una obra para guitarra y orquesta no la hace significativa per sé, lo que la hace significativa es el público, la música en sí misma no tiene un valor propio. Es de las grandes narrativas que heredamos del siglo XIX, que ya hemos dejado atrás. Lo que le da el sentido a Beethoven, a Mozart, o a Revueltas, es la recepción, el público, la gente. Se lo da o se lo quita, cuando no se oiga Beethoven ese día perdió su significado.

Resulta interesante señalar que detrás de estas ideas se encuentra la discusión de la nueva musicología. Es de notar que el compositor estaba al tanto de éstas al menos desde 2009, pues en su libro *Cuaderno de viaje* comenta que en ese texto trata de evitar “el modelo analítico reduccionista-simplificante que descontextualiza el objeto de estudio” y cita que esta es la postura de la nueva musicología y ejemplifica como textos paradigmáticos los de Susan McClary (Vázquez, 2009, p. 16).

⁴¹ Consultado en línea el 22/07/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=Z5hSX15k6M8&t=10s>.

⁴² Consultado en línea el 22/07/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=GDEe2pWiGw8&t=8s>

Si bien esta concepción queda manifiesta en sus escritos a partir de 2009, es interesante observar que dichos planteamientos ya se encontraban desde *Metamorfosis* y *Espacios Transitorios*, obras en las que emplea una gran cantidad de técnicas, aunque propiamente no se trate de un eclecticismo. Resulta además notable observar que la forma en que se considera a sí mismo como oyente puede ser útil para observar que en *Metamorfosis* puede haber también una especie de integración, pero en este caso entre composición e interpretación.

Se puede reconocer que la preocupación por la escucha en Vázquez al principio fue cuidando alturas y técnicas compositivas, después pasó a procesos cognitivos, para finalmente buscar un eclecticismo. Resulta sugerente en este punto hacer una comparación con Escher, quien de la misma manera buscaba una familiaridad del espectador empleando figuras animales: el caso de Vázquez es semejante, apelando a algún aspecto familiar para la escucha, ya bien sea por la construcción de la obra, la intuición del oyente o con referencias a otras músicas, es decir, a una intertextualidad posmoderna.

Ya se ha dicho anteriormente que una influencia muy importante en Vázquez es la guitarra. Ésta se puede ver tanto en sus procesos compositivos, derivados en parte de su formación de guitarrista, como del repertorio guitarrístico con el que tuvo contacto. Aunado a esto, los intérpretes con los que ha trabajado también le fueron influyendo. Este aspecto, a pesar de prácticamente no aparecer en sus textos escritos, la guitarra fue un elemento relevante durante la entrevista realizada para esta investigación. El apartado siguiente constituye una posible sistematización de la misma.

La guitarra y los intérpretes

Este apartado está constituido principalmente por los comentarios de Vázquez sobre la interpretación musical y la guitarra realizados durante la entrevista para esta investigación (Entrevista 2018), así como aquéllas realizadas por OFUNAM en 2016 y 2018, por Débora Hadaza en 2017 y por Alejandro Madrid en 1993.

Resulta necesario aclarar que la finalidad de la entrevista para esta investigación era hablar con Vázquez sobre la *Metamorfosis*, por lo que ya estaba dirigida la charla, haciendo que sus comentarios se centraran en la guitarra. Sin embargo, resulta claro que este tema ha tenido un lugar preponderante en su formación, e incluso ha orientado sus influencias. Además, es prácticamente inexistente en los textos consultados para esta investigación, por lo que resulta un aporte para el conocimiento de su creación musical.

En la entrevista que le realiza Madrid en 1993, asegura que una de las razones por las que escribe para guitarra es que estudió el instrumento por nueve años en el Conservatorio, dando recitales, y eso lo llevó a familiarizarse con el instrumento. Al comenzar a concentrarse en la composición, pudo dedicar menos tiempo a la interpretación del instrumento, aunque su trabajo con Gonzalo Salazar lo mantiene fresco (Madrid, 1993, p. 39). Desde esta época relativamente temprana ya se advierte, además, una importancia de la colaboración con intérpretes.

El compositor asegura que la guitarra en un primer momento tuvo una influencia en su manera de componer por sus características en su conformación de alturas en la afinación y ésta se podía presentar en su obra de manera inconsciente:

La guitarra está muy centrada en el Mi de la primera cuerda y la sexta, tiende a gravitar sobre el Sol, el Si, de las cuerdas tres y dos al aire. Esa gravitación hacia el Mi, tenía una resonancia como centro tridimensional sonoro en mi aproximación a otros instrumentos. [eventualmente] al aproximarme a los demás, empecé a hacerlo con la misma intención de organicidad con la que entro de manera natural a la guitarra. (entrevista 2018).

Así, la guitarra como medio para la creación musical condicionaba el acercamiento a otros instrumentos. Incluso el salir de esta mediación es también desde la guitarra, pues comprendiendo cómo se acerca a ésta, le ha permitido en parte abordar los demás instrumentos. Algunos aspectos decisivos para sus planteamientos compositivos están de igual forma relacionados con la guitarra; tal es el caso de la “gravitación al Mi”, que se reconoce en su pieza *Monofonía*. Esta obra era “más conceptual” pues empleaba una idea de un contrapunto tímbrico sobre esta nota. (Madrid, 1993, p. 39–40).

La influencia que tuvo la guitarra durante su formación queda manifiesta asimismo en el peso de la tradición del repertorio guitarrístico. Sobre la época en que estuvo en el Conservatorio, nos dice, por ejemplo:

Yo estudié con Marco Antonio Anguiano, él tenía muy buen gusto para tocar. Cuando llegó, Gonzalo Salazar –que éramos y seguimos siendo amigos–, me dijo “deja a Rene Viruega”, que era mi maestro en ese entonces, “tienes que conocer a Marco”. Marco acababa de llegar de Europa y traía un repertorio como el *Royal Winter Music*, que era inédito. (entrevista 2018).

Así, su formación tuvo una influencia en un principio orientada por un repertorio tradicional con René Viruega, y posteriormente con Marco Anguiano, quien le mostró otro tipo de obras, distintas a las que se conocen como segovianas⁴³ y agrega:

Cuando me formé como guitarrista, el repertorio me encasilló con una visión en las pocas piezas que se tocan. Por ejemplo, ahora que vi el video de Pablo [Garibay], de mi *Sonata 1* que escribí unos 2 años después de la *Elegía*, me di cuenta que estaba la sombra de Leo Brouwer. Mi contacto con hacer música fuera del instrumento hace que evite clichés. Ahora me siento más liberado y puede ser que la guitarra no se exprese tanto en mi música instrumental no guitarrística, pero a la inversa sí (entrevista 2018).

Puede notarse la guitarra como referente en tanto instrumento, la “gravitación al Mi”, su repertorio, imitándolo y luego por su rechazo. Este distanciamiento ya le venía desde 1993, pues comenta que cuando compone para guitarra piensa en abstracto, que sus influencias son de los compositores que le gustan y que muchos de ellos no escribieron para la guitarra. Agrega que conocer el instrumento le permite alejarse del repertorio tradicional y que no se ve a sí mismo como una continuación de la tradición guitarrística (Madrid, 1993, p. 39).

Otra influencia le viene del repertorio orquestal, pues asegura que tener contacto con obras como la *Consagración de la primavera* de Stravinsky en las interpretaciones en vivo fue

⁴³ En el círculo de guitarristas se le llama repertorio segoviano al conjunto de obras que particularmente tocó el español Andrés Segovia, pero en ocasiones se usa también para designar aquellas obras que por sus características son similares a este tipo de repertorio, de corte nacionalista, tonal, e imbricado en el siglo XIX. Además consta de transcripciones de música barroca, principalmente Bach, y de guitarristas del XIX como Sor y Giuliani principalmente. Es decir, quedan excluidas las obras de lenguajes no convencionales o compositores menos conocidos, incluso obras que no tuvieron fama de los compositores como Sor, de quien sólo se toca en recitales un puñado de obras que se volvieron conocidas por Segovia.

decisivo⁴⁴. O bien, que debido al encargo de Massimo Quarta para su *Ofrenda* –quien quería dirigir tocando–, buscó tener un control de las texturas orquestales y hacerlas “diáfanos” para no dificultar esta función doble⁴⁵. Puede observarse aquí incluso cómo la interpretación incide en sus decisiones creativas. Además, Vázquez considera que para un compositor una formación como instrumentista, aunque no sea para ser concertista, resulta necesaria⁴⁶.

La influencia de la guitarra cobra importancia en otros aspectos, ya que también los guitarristas con los que ha colaborado han tenido distintas repercusiones en su forma de escribir. Un primer ejemplo es la *Elegía*, que surge por su trabajo con Gonzalo Salazar:

La Elegía es una de mis primeras piezas; la compuse a los 24. Fue el producto de un trabajo con Gonzalo Salazar. Los dos estudiábamos en el Conservatorio y me dijo “Mira este recurso” y comenzó a tocar *dedillos*⁴⁷. Yo dije *wow*, muy nutrido. En esa época, una pieza que me había encantado es el *Continuum* para clavecín de Ligeti. No tenía la partitura, pero me impresionaba cómo logra una continuidad sonora en un instrumento seco. Quería hacer una pieza que logre lo mismo en la guitarra, que fuera un flujo sonoro, una densidad armónica pero como voces independientes, que tenga un tremolado, esta idea del rasgueo de Gonzalo. (entrevista 2018).

En este comentario se observan la influencia de Ligeti como referente compositivo, la de Gonzalo Salazar como referente en la ejecución, y su acercamiento a los instrumentos desde sus características físicas y su técnica. Se puede advertir además una aproximación corporal de Vázquez a la composición, pues esta fascinación por el rasgueo puede deberse a que no es segoviano y por trabajar con las posibilidades de los intérpretes. Logra entonces imitar a sus referentes compositivos y alejarse de la guitarra ejecutada de manera tradicional.

Vale la pena observar a continuación cómo se ha hablado de la *Elegía* en los textos sobre Vázquez. Carredano (1999) destaca tres obras: a) las *Tres Piezas*, cuyo valor pareciera ser sólo anecdótico al comentar que son tocadas en 1988 para guitarra en el Foro Internacional de Música Nueva, pero no figuran en su catálogo; b) la obra sinfónica *Imágenes del laberinto*,

⁴⁴ Consultado el 22/07/2016 en https://www.youtube.com/watch?v=vxucoMnZC_g&t=5s.

⁴⁵ Consultado el 22/07/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=rrySKKHfU3w>.

⁴⁶ Consultado el 22/07/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=Z5hSXI5k6M8&t=10s>.

⁴⁷ El dedillo es una técnica de guitarra que consiste en el rasgueo de un solo dedo de la mano derecha, muy rápido. El efecto producido es semejante al trémolo de los violines o de un piano.

de 1989, por ser ganadora del primer lugar del Concurso Nacional de Composición; y c) la *Elegía* que tiene menciones de conciertos internacionales.

Risco (1990), por su parte, comenta que la técnica que domina la *Elegía* es ideada por el compositor, y la considera muy distinta al trémolo tradicional. Además, califica la creatividad de Vázquez como “espontánea” e “intuitiva” (p. 95). Puede notarse que este autor busca destacar la individualidad del compositor, quizá para desvincularlo de tendencias como la escuela de Darmstadt y de los nacionalismos. Por otro lado, Lazo (2008) en su tesis resalta el papel de los intérpretes y el trabajo con los compositores como Vázquez, pues asegura que “de esta forma se exploran posibilidades técnicas y hace la música contemporánea accesible a audiencias más amplias” (p. 11).

Semejante a Risco, Kachersky (2017) considera que el conocimiento de Vázquez de la guitarra le permite componer idiomáticamente, al tiempo que innova la técnica. Destaca de la *Elegía* también aspectos técnicos como el uso del *tapping* en tanto elemento percusivo, que como recurso permite generar un “paisaje tímbrico único” (p. 30). Esta consideración del *tapping* como percusión tendrá relevancia, como veremos más adelante, en el capítulo 3 de este estudio.

Sobre el *Bestiario* Luna (2015) encuentra que hay un vínculo tímbrico en este ciclo con el clarinete. Sobre el movimiento *El sueño del Kraken* menciona que “Las texturas y timbres utilizados nos conducen por el poema de Tennyson” (p. 36). Estos comentarios dejan ver que el timbre y las técnicas instrumentales son para Luna elementos importantes en la obra de Vázquez.

Estos textos reflejan la herencia dejada por Lavista en la experimentación instrumental, ya que los tres compositores, Risco, Luna y Vázquez fueron alumnos suyos. Si bien, la técnica a la que refiere Risco puede ser o no ideada por Vázquez, así como los timbres en el *Bestiario* pueden no ser relevantes, o el *tapping* puede no generar un “paisaje tímbrico único”, el hecho de ser para estos autores recursos significativos, indica que su escucha de las piezas resaltó estos aspectos.

Este interés por lo tímbrico Madrid (1999) la ve como un paso de la influencia de la “estética modernista” de Lavista –que tuvo su cúspide con *Monofonía* y comenta que le estaba pidiendo mucho a su audiencia, razón por la que la considera un fracaso–, a una postura que retoma la tradición del siglo XX luego de su contacto con Foss y Balada, actitud que Madrid asegura va “más acorde con su generación” (pp. 40 – 41). Es interesante cómo *Monofonía* no es incluida en ningún catálogo⁴⁸, reafirmando este rechazo por la composición basada en el timbre que tuvo su origen en la *Elegía*.

Otro aspecto importante que va más allá de recursos técnicos, es en relación a su propia obra, pues la retroalimentación que recibe de intérpretes puede tener un impacto importante hasta el grado de replantearse su acercamiento a la guitarra:

Otro amigo de la época del Conservatorio, Francisco Gil, me dijo: “Estás muy clavado con la guitarra como la usabas antes, ¿por qué no buscas renovarte?”. Le estuve mostrando algunos avances de una pieza, y me dijo: “Es como tipo la *Elegía*”. Tenía razón y busqué regresar a la guitarra con una perspectiva diferente. Después de la *Elegía*, el rasgueo me quedó alrededor de la mente y yo creo que la *Metamorfosis* es una pieza en la que salgo de eso. (entrevista 2018).

Sobre la diferencia entre las obras *Elegía* de 1988, la *Metamorfosis* de 2002, ambas para guitarra sola, y *El árbol de la vida* de 2015 para guitarra y orquesta, comenta:

Representan como tres etapas diferentes de mi producción. La música que estoy haciendo tenga o no guitarra va a estar impregnada de ese imaginario que va variando y al mismo tiempo siempre me reencuentro, siempre hay algo de la *Elegía* en mi música, algo de la *Metamorfosis*, porque son formas escuchar. No son cosas que te propones hacer por voluntad, son cuestiones que están dentro de ti todo el tiempo. La *Elegía* es un esfuerzo por dejar el mundo de Stravinsky, que me habitó mucho en el Conservatorio. Me costó mucho encontrar un discurso que me dejara convencido. Me iba guiando por los impulsos de la *Elegía* misma, no tenía un aparato teórico que me ayudara a recorrer ese camino, fue un logro para mi trabajo personal, porque logré una pieza abstracta autocontenida, ya no me refería a otras cosas de manera muy evidente como a Ligeti. (entrevista 2018).

⁴⁸ Se consideran en particular los catálogos de Carredano 1999, Soto Millán 1998, Pareyón 2007, y el facilitado por el compositor para esta investigación. Las obras *Variantes Nocturnas* para guitarra y orquesta, y *Elegía* para guitarra, son con las que comienzan a enlistar la producción de Vázquez. Esta decisión de catalogación revela que para el momento de elaborarlos ya se consideraba que las *Variantes* y la *Elegía* eran las obras con las que se inauguraba el fin de Vázquez como un estudiante y ya como compositor poseedor de “su propio lenguaje”.

Se puede apreciar tanto la intuición en *Elegía*, como la relevancia que le da en la actualidad a tener un “aparato teórico”. Además, también resalta el interés de no dejar que sus influencias sean obvias, así como dejar atrás otras posibles influencias. Es notable además cómo refiere a estas obras como “formas de escuchar”, más que como estilos o periodos, posiblemente por esta concepción actual de verse también como un escucha. Sobre el otro momento compositivo en la guitarra, dice lo siguiente:

La *Metamorfosis* es una voluntad por abrir, por reencontrar la guitarra. Es un instrumento que debe tener una aproximación *sui generis*, no se puede tocar de cualquier forma. Hay aproximaciones compositivas bajo las que suena, otras que no, por eso hay compositores que nunca la tocaron y me han dicho que les cuesta trabajo. Me cuesta mucho explicarles cómo, la cosa es que las cuerdas siempre están resonando. Uno se aproxima de manera, digamos natural, no quiero decir improvisada, pero **yo compongo en la guitarra**⁴⁹. Este descubrimiento de la percusión y la rítmica –que la *Elegía* no tiene para nada– es un discurso que siempre me ha interesado. Por supuesto que hay elementos de discurso continuo en mis obras, en *El árbol de la vida* esa aproximación que logré con la *Elegía* permanece. Lo que he hecho ha sido enriquecer y diversificarla. Eso es para mí la *Metamorfosis*. (entrevista 2018).

Pueden observarse aquí elementos como la importancia de aproximarse a la guitarra tocando, que a pesar de llamarle “natural” no es improvisada, lo cual hace suponer entonces que es planificada. La ventaja que encuentra es la de que le permite descubrir aspectos como la resonancia de las cuerdas, la percusión y la rítmica. Esto representa una aproximación que se separa de la *Elegía*, de su propia producción. Lo *sui generis* puede deberse a este empleo del eclecticismo que ya estaba en *Metamorfosis*, pero que se vuelve más explícita en *El árbol de la vida*:

El árbol de la vida representa lo que he compuesto en los últimos 10 años. Es una voluntad de acercamiento a la pluralidad, lo que escuchamos en nuestra cotidianidad. Para mí eso es muy importante, porque yo era un compositor con muchos prejuicios hacia lo popular. Siempre me gustó, pero no dejaba que entrara a mi lenguaje. Eso no significa que va a haber un son en cada obra, a veces suena a cierta música popular que yo creé, en otras una cita. Pero tengo que intervenirla, me gusta hacer algo a través de mí con ese vehículo. (entrevista 2018).

⁴⁹ El resaltado es propio

Esta diversidad estilística puede verse nuevamente como una manera de alejarse del repertorio segoviano. Pues aclara que ésta no es solamente con el son “*El cascabel*”, también tiene “música andina, unos pizzicatos a la Bartók que es medio rockerón”⁵⁰. Sobre esta aproximación *sui generis* comenta que los recursos de la guitarra así como su “capacidad de convertirse espontáneamente en un instrumento de percusión” le invita a la exploración y a asumir una diversidad estilística (2015a).

Puede observarse cómo también está el elemento de la percusión, presente desde la *Metamorfosis*. Estos tres momentos, representados por la *Elegía*, la *Metamorfosis* y *El Árbol de la Vida*, más allá de considerarse como periodos o estilos, revelan la importancia de la guitarra, ya que a través de estos es como estableció aspectos representativos de su forma de componer. “Yo creo que nos pasa a todos los creadores, me doy cuenta que hay elementos que permanecen dentro de toda la transformación que uno sufre a lo largo del tiempo”. (entrevista 2018).

Otro aspecto relevante es su postura frente a la interpretación de sus obras. Resulta esclarecedor que las diversas interpretaciones y los distintos intérpretes pueden influir en él de múltiples maneras, incluso una vez que las obras están ya terminadas.

Uno termina una obra y ésta comienza su propia vida. Uno ha dejado una serie de coordenadas en un espacio cartesiano, claro muy emotivas, es apasionante componer, pero para mí concluye en la última nota. Me gusta dejarlo en manos de los intérpretes, que lo tomen como punto de partida, y que hagan su propia versión del mundo. Claro, hay un límite si cambian el ritmo o algunas notas. Estas vicisitudes escapa a nuestras propias ideas y deseos. Puede ser enfadoso que todo está escrito porque te coarta. Además cómo quieres controlar todo si no vas a estar ahí siempre, va en contra del alejamiento del ego y del sentido de yo mismo, los flujos de intensidades, para usar un término de Deleuze. (Entrevista 2018).

Un tema importante, que se abordó previo a la entrevista, fue su acercamiento al budismo zen, de ahí su comentario del “alejamiento del yo”. Resulta interesante cómo integra estas ideas en la composición, no en la creación misma (como John Cage), sino en dejar las obras para los intérpretes y despegarse de ellas. Vale la pena resaltar de igual forma la mención a

⁵⁰ Consultado en línea el 22/07/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=GDEe2pWiGw8&t=8s>.

Deleuze, dejando ver que para 2018, siguen presentes en su pensamiento las ideas de este filósofo.

Con respecto a la escritura musical comenta lo siguiente:

Tenemos un respeto a la partitura como medio de expresión de las ideas del compositor, es un poco absurdo. Pienso que hay innumerables formas de resolver una obra. La música también es producto del inconsciente, con mayor razón uno no puede pretender dictarle a los demás lo que debe ser hecho. Entiendo que en épocas como en el serialismo integral se quisiera ejercer un control absoluto porque la música busca serlo, me parece asfixiante. A diferencia del performance y obras en donde hay factores abiertos, en general **en mi partitura está bastante claro todo**, dejando lugar a la creatividad del intérprete. (entrevista 2018).

En este comentario se ve su distanciamiento con el serialismo integral y cómo se pueden reflejar estas corrientes en la escritura. También es esclarecedor con respecto a el performance y partituras con elementos abiertos al comentar que en su “partitura está bastante claro todo”. Puede observarse que se posiciona en un punto medio entre el control y lo abierto, nuevamente la relación entre compositor y escucha, y la importancia de la interpretación⁵¹. Sobre ese espacio de creatividad de los intérpretes comenta:

Aunque siempre va a haber algo mío en las interpretaciones de mi obra, en los intérpretes me he sorprendido y he descubierto cosas que no conocía, en aspectos positivos. El intérprete en realidad es un creador. Destacan cuestiones que yo preferiría no anotar. La música es una de las artes escénicas y el trabajo de los intérpretes es la expresión final, les tengo un enorme respeto, me parece que descubrir las aptitudes interpretativas, en todos los ejecutantes y disfrutarlas es verdaderamente de dónde viene el placer por la música. (entrevista 2018).

Aunque no integra en sus obras elementos performáticos, considera importante el performance de la música en la dimensión de los intérpretes por la calidad escénica de la música. Este aspecto tiene relevancia para el análisis de *Metamorfosis* en el presente al

⁵¹ Problematizar las diferencias entre improvisación, interpretación, composición y performance, así como categorías como “elementos abiertos” exceden los alcances de esta tesis. Queda para efectos de este texto considerarlas como actividades convencionalmente más o menos diferenciables y distintas. En este sentido, podría considerarse a Hebert Vázquez como un compositor tradicional en el sentido de escribir partituras con alturas y ritmos definidos y sin elementos performáticos más allá de tocar los instrumentos como en un recital convencional.

observar el aspecto visual de la ejecución instrumental. Comenta sobre los guitarristas con los que ha trabajado:

Bueno a mí me lleva a los relevos generacionales en mis colaboraciones. Ahora estoy trabajando con Pablo [Garibay] después de haber trabajado con gente de mi generación, Gonzalo [Salazar] y Juan Carlos [Laguna] y un poco una generación intermedia con Pablo Gómez. Me siento muy contento trabajando con gente nueva, eso me alimenta mucho, para mí es una forma de renovación (entrevista 2018).

Asimismo ha trabajado con Norio Sato desde 2006, pues se puede encontrar en la nota al CD *Pruebas de vida* un testimonio sobre su colaboración (Notas al CD *Pruebas de vida*, Vázquez, 2015a). Esto también ha detonado cambios en aspectos de cómo escribir para el Koto, hasta en cuanto a los elementos extramusicales que considera.

Así, la interpretación y la guitarra atraviesan numerosos aspectos de la composición en Vázquez, desde la elección de alturas, el trabajo con los intérpretes, hasta el disfrute de cómo hacen su versión personal. Al preferir no escribir muchos aspectos de la interpretación, indica que la escritura también está relacionada con la escucha, pues hace patente el vínculo entre compositor-partitura-intérprete-público. Además, como se verá en el capítulo 3, la escritura también tiene un aspecto visual directamente relacionado con el intérprete.

Como se ha discutido hasta este punto, Vázquez se ha preocupado por establecer puentes de comunicación haciendo un esfuerzo por imaginar o anticipar cómo responderán sus interlocutores, sus escuchas, sus intérpretes o lectores de sus análisis, apelando siempre a su “intuición”, a “procesos lógicos”, a “expectativas”, o a la familiaridad con el eclecticismo. Así como hablaba de “estrategias del compositor” y “estrategias del escucha”, se proponen aquí las “estrategias del intérprete”, aquellas características de la partitura en que se puede conjeturar que el compositor está pensando en cómo será la respuesta del instrumentista al leerla.

Aunque esta es una revisión sucinta, queda claro que para Vázquez se trata de una constante búsqueda de distintos tipos de escuchas, que van desde el compositor consigo mismo,

pasando por el público, el analista, los y las intérpretes. Así, se puede observar un tránsito de considerar los recursos compositivos como capaces de despertar una escucha activa, para luego considerar las estrategias que toman en cuenta procesos cognitivos, como la expectativa y la frustración, y más recientemente para mirarse a sí mismo como un escucha de una gran variedad de músicas, asumiendo una poli-estilística. Sobre este tránsito es revelador el siguiente comentario en la entrevista realizada por Débora Hadaza en 2018:

He tenido luchas cuando estoy moviéndome de una aproximación a la creación a otra, hace mucho que no me pasa. Aun en esta última etapa en la que me he abierto a la diversidad, partiendo de que soy un oyente antes que un compositor u otra cosa, a pesar de esas transformaciones no he parado de componer, algunas obras son como de transición. Siendo joven esas transiciones implicaban una especie de forcejeo, el material se me revelaba y me creaba una resistencia, pero nunca al punto de bloquearme.

2.2. Recursos compositivos

Para ver en cómo han sido esas búsquedas de Vázquez en el plano compositivo, se revisan a continuación algunos recursos composicionales. Se toman nociones que aparecen en sus textos y emplea para referirse a la música que analiza, como “discurso” y “código” que son formas de organizar la música. Lo que atañe a procesos con alturas, la “personalidad sonora” y el “gesto musical”. Las estrategias en la instrumentación: “megainstrumento” y la “orquestración virtual”. Se observan los recursos analíticos en la plasmación gráfica de las redes de transformación y relaciones, y lo concerniente a la teoría de conjuntos a través de los espacios de alturas (espacio-a, espacio-ca y espacio-c). Finalmente, se hace una revisión de los títulos para tomar algunas consideraciones sobre cómo éstos pueden guiar a distintas facetas de su producción y, para los intereses de este trabajo, con respecto a otras artes o medios. Esta sección plantea un acercamiento a distintas estrategias compositivas, siendo consciente de las limitaciones que supone esta propuesta a partir de los textos y no del análisis de obras. Los apartados son el resultado de una lectura sobre aquellos elementos que, debido a su aparición repetida, cobran relevancia para tratar de entender algunos aspectos de su forma de acercarse a la música y son un punto de partida para aproximarse a *Metamorfosis*.

Discurso

El término “discurso musical” aparece en los textos de Vázquez para explicar cómo se realizan distintos procesos en la música. En 2002, 2005 y 2006, siempre es asociado a que la música tenga unidad. En los artículos de 2002 y 2005, está vinculado al “gesto musical”, expresando que un gesto puede dotar al discurso de coherencia. En el libro de 2006 éste puede ser conformado por una serie de elementos como el agregado⁵² (p. 59), arpegios (p. 70), conformación interválica (p. 216), o punto culminante (p. 219). Puede observarse que los elementos que componen un discurso pueden ser desde parámetros musicales, hasta cuestiones estructurales, con lo cual se le dota de unidad al discurso. Una conclusión de lo anterior es que un discurso musical es el resultado de la suma de los elementos con los cuales trabaja el compositor.

En textos posteriores cambia un poco el contexto en el que emplea la palabra “discurso”: en la reseña del disco *Límites Itinerantes* (2009b), por ejemplo, expresa que se le puede dar un “sentido” al discurso. En el artículo sobre Donatoni (2011) declara que el discurso puede tener un “carácter austero” (p. 82). En estos casos el discurso tiene una connotación interpretativa, lo cual se correlaciona con el cambio de lo auralmente inteligible al diálogo con el oyente, es decir, un cambio de estar enfocado en las relaciones entre alturas a procesos cognitivos. Así, puede abordarse desde distintas perspectivas según los procesos que se empleen. El discurso es, pues, creado desde los recursos y no al revés.

Código

La noción de “código” está presente en los textos de Vázquez desde el principio. Es probable que haya comenzado a trabajar con este concepto debido a su contacto con Donatoni. En casi todos los casos está relacionado al control, pues siempre va acompañado de expresiones de tipo “el código impone, controla” (1998, p. 110; 2005, p. 89; 2006, p. 137) e incluso llega a comentar que la “naturaleza” de un código es “programada” (2011, p. 81) y cuando no llega a encontrar un uso estricto de éste, escribe la expresión “infracción” (2006, p. 348), reforzando la idea de ser una autoridad que regula la música. La forma en que expresa esta

⁵² De acuerdo a Vázquez (2006) El agregado es un conjunto con la totalidad de los doce sonidos de la escala cromática en el espacio-ca (p. 57).

noción pareciera que cobra independencia del compositor que lo formula. Sin embargo, es él quien decide sobre el código, por lo que hay una especie de negociación entre aquello que impone y lo que no.

La única excepción es en el artículo de 2002, donde lo usa como la referencia mental que establece relaciones entre obras de un mismo compositor o época, y sólo si el oyente ha tenido la experiencia previa de otras obras (p. 64). Es interesante que, en los casos mencionados, el código esté ligado al compositor, pero en este a la escucha, este sentido es muy cercano a la noción de estilo, pues expresan una agrupación de obras por elementos comunes.

Los elementos de un código pueden ser muy variados. En su tesis de (1998, p. 113) y en el artículo de “Rizoma y gestualidad” (2005, p. 88 – 89), refiere que las alturas tienen un “rango de acción estrictamente codificado” (1998, p. 109-110), en una instrumentación específica, y considera que restringiéndolas su “presencia y manipulación son claramente percibidas”. En el libro de *Fundamentos* (2006) hay también una consecuencia rítmica (p. 85 – 86). Es hasta el artículo de 2011 sobre la “Técnica de Reelectura de Donatoni”, que emplea más profusamente el término y agrega la dinámica, el registro y el tempo; y es el elemento para generar una nueva obra a partir del *código* de una anterior.

En el artículo de “Rizoma” (2005) cuando observa que un código en una pieza que está analizando al no “regular” la rítmica, el registro y la instrumentación, deja un “amplio margen de libertad compositiva” (2005, p. 108). Esta idea es semejante en el artículo sobre Donatoni, donde dice que el balance entre lo programado del código y la intuición del compositor, integran la creatividad musical (2011, p. 81).

Es interesante notar que en este plano de control hay una concordancia en la forma de pensar la creación entre Vázquez y Escher. Pues, ambos aprecian la planeación y lo rígido, pero sin descuidar lo familiar e intuitivo que pudiera tener el espectador u oyente. Es quizá esta coincidencia la que haya provocado en Vázquez un sentimiento de cercanía o afinidad con el artista plástico y esto le llevara a componer un homenaje, *Metamorfosis*.

Personalidad/Identidad Sonora

Vázquez emplea “personalidad sonora” principalmente de dos formas: una relacionada a las alturas y la otra a lo instrumental. Ambos usos están desde el principio íntimamente relacionados. Cabe mencionar que intercambia “personalidad” por “identidad sonora” en el libro de *Fundamentos* (2006), ya que la manera en la que lo emplea es similar; además, personalidad es un término que está casi ausente en el libro. En relación a las alturas en conjunción a lo instrumental, lo emplea en sus primeros textos (1997, p. 80; 1998, p. ii), y en sus dos libros son las clases de intervalos los que definen la personalidad (2006, p. 210; 2009a, p. 35). La importancia de esta estrategia radica en que considera que ésta asegura una “asimilación por parte del oyente” (2006, p. 343). Es decir, se vuelve un recurso compositivo que le permite al público entender la música. En estos planteamientos hay un interés por establecer referencias auditivas que puedan servir al oyente y que la música sea “auralmente inteligible”, al darle una caracterización al material con el que se trabaja.

Esta estrategia es de particular interés en el análisis de *Metamorfosis*, pues un aspecto relevante es la relación entre el contenido interválico y la técnica guitarrística con la que se toca, es decir el timbre, que visto desde esta perspectiva se trataría de elementos con una personalidad sonora fuerte. Es con la combinación, repetición y contraste de éstos con los que se desarrolla la obra.

Gesto musical

La primera mención al “gesto musical” aparece en su tesis doctoral (1998), donde comenta que emplea esta estrategia desde 1993, probablemente a raíz de la visita de Donatoni a México, a quien le atribuye haber aprendido la estrategia (p. 107). Posteriormente, en su artículo de 2002 y que repite en el libro de 2006, define gesto musical de la siguiente manera:

[...] resulta de la interacción de dos o más texturas adyacentes que, para garantizar un potencial de proyección discursiva, suelen presentarse contrastadas [...] El gesto musical es una textura compleja, que se expresa a través de la contraposición integradora de sus elementos, representados por texturas simples. La recurrencia de la unidad gestual provee de un punto de referencia auditiva al discurso musical atonal, confiriéndole coherencia y continuidad. (2002, p. 46)

Asimismo llama “síntesis gestual” al momento en el que figuran dos texturas al mismo tiempo y en una se integra algo de la otra (2002, p. 50). Esta definición permanece prácticamente intacta en los artículos posteriores. En este artículo está presente la idea de la expectativa, pues considera que ésta se da si se han asociado dos “eventos” en un mismo gesto (p. 64). Es decir, hay una acción mental en el oyente que involucra a la memoria.

En el artículo “Rizoma y gestualidad” de 2005 vincula la noción de gesto musical a las ideas de Deleuze. Considera que esta definición es insuficiente por la noción de “textura”, ya que los elementos del *gesto musical* pueden ser incluso “sistemas dinámicos”. Por ello define el gesto musical como “Sistema: unidad global organizada de interrelaciones” (p. 73). De tal manera que un sistema gestual puede relacionarse con cuestiones como trazo, dinamismo y contorno (p. 96).

La relación que ve en el sistema gestual musical con las ideas de Deleuze se halla en que “cumple una función de territorialización o reterritorialización al actuar como memoria que organiza” (2005, p. 74). Esto lo argumenta a un nivel de percepción, reconoce que no escuchamos intervalos sino la interrelación de elementos. Subordina así los sistemas teóricos a la percepción auditiva. Considera que la relevancia de los sistemas gestuales se encuentra en la confirmación o frustración de expectativas auditivas (p. 91). Empleando estas dos expresiones, y en particular “frustración”, supone que la acción mental o “escucha activa” es más una conexión emocional con la música. Concluye que el sistema gestual es un “sistema dentro de sistemas dentro de sistemas”, ya que le parece que un modelo musical complejo incluye tanto el orden, como el desorden y la incertidumbre, esta última asociada cuando no hay gestos que funcionen como referencia, de tal manera que la ausencia de un gesto es también una estrategia de trabajo (pp. 96 – 97).

En el libro que dedica a Mario Lavista refiere al artículo de “Rizoma” para ver cómo lo emplea. Con esta referencia y evitar referir al libro de *Fundamentos* (pese su carácter de consulta), deja notar su preferencia por entenderlo mediante la filosofía de Deleuze.

En el artículo que escribe sobre Donatoni, no se detiene mucho en explicar o usar el gesto, pues la finalidad del artículo es otra. Sin embargo, comenta que la técnica de la “relectura” consiste en generar una obra tomando parámetros de una pieza anterior e integrarlos al gesto de la nueva (2011, p. 118). Así, el gesto es también referencia para el proceso creativo.

Es posible observar el papel fundamental que el gesto ha jugado en los recursos compositivos de Vázquez, funcionando como enlace entre el compositor y el escucha, y como estrategia para el desarrollo de una obra, dadas sus características de recurrir a procesos y relaciones. Es así que constituye un componente para lo auralmente inteligible, y para entablar un diálogo con el oyente, e incluso su ausencia es un elemento para la expectativa.

La importancia de esta noción de gesto como texturas contrastantes es de especial interés para el análisis de *Metamorfosis*, pues una unidad de análisis es justamente el contraste. Esto no significa que se equipare contraste con gesto, pues como se verá en el capítulo 3, el contraste abarca tanto las texturas, como aspectos o parámetros musicales individuales, las técnicas instrumentales, hasta secciones estructurales de la obra.

Lo gráfico de la escucha y la teoría de conjuntos: Redes de transformación y los Espacios de alturas

En este apartado se revisan algunas consideraciones al análisis y los gráficos a los que ha recurrido Vázquez para que lo representado tenga alguna relación con la escucha, o bien para que su representación tenga repercusión en ésta. Esto resulta relevante pues su esfuerzo de hacer una transposición de lo sonoro a lo gráfico constituye un elemento importante para comprender su faceta teórica.

Redes de transformación

Emplea las redes de transformaciones desde sus primeros textos. Estas consisten en un recurso gráfico acomodando las alturas de acuerdo a los aspectos que desea resaltar con la finalidad de guiar la escucha. Un ejemplo es el acomodo del cuarteto de Ligeti (2006, p. 318) en un solo pentagrama, o *Simurg* de Lavista reacomodado en tres niveles de registro: agudo, medio y bajo (2009 p. 25).

En su artículo sobre el *Estudio 1* de Ligeti, El uso que le da a la red de transformación es para predecir el comportamiento de los procesos composicionales (p. 92). Es decir, su función es revelar la expectativa que se genera ante los procesos constantes y repetitivos.

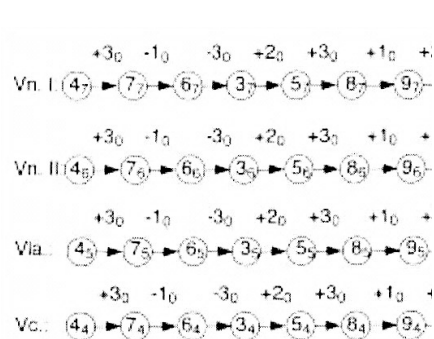


Figura 16. Ejemplo de red de transformación que Vázquez elabora para el segundo cuarteto de Ligeti en su libro de *Fundamentos* (p. 298)

En el artículo de 2001 las redes que emplea describen relaciones entre alturas e intervalos para ejemplificar la notación que propone. En este texto son la herramienta para enfatizar lo que considera el mayor aporte de su propuesta, relacionar la escritura con la audición (pp. 167, 170, 172).

En el artículo de 2002, “gestualidad y desarrollo discursivo”, las redes toman relevancia pues es uno de los dos recursos que desarrolla en el texto. Aunque no aparece *red* en el título del artículo, junto a gestualidad está la expresión “desarrollo discursivo”, de modo que se puede asociar con esta noción. El artículo explora la utilidad de las redes para describir procesos “panorámicos” más allá de alturas individuales (p. 45). La “percepción” es parte de la relevancia de las redes como elemento para su empleo en el análisis (p. 57), así, se puede observar una relación con lo auralmente inteligible.

En el libro de *Fundamentos teóricos* (2006) las redes de transformación ocupan el último capítulo teórico, donde se asegura que pueden emplearse para analizar obras que no es posible explicar con los contenidos del resto del texto. Con esta observación permite ver sus intereses de encontrar herramientas al margen de la teoría de conjuntos.

Espacio-a, espacio-ca y espacio-c

Un aspecto al que Vázquez le ha dedicado mucha reflexión es el de los espacios de alturas. El espacio-a es el de alturas en su totalidad, el registro de los instrumentos y voces. El espacio-ca es el de clases de alturas, la colección de los doce sonidos sin considerar el registro. El espacio-c es el de contorno, el movimiento de las alturas arriba o abajo.

En su artículo del 2001, “Hacia una redefinición del espacio-a”, comenta que la forma tradicional de escribir este espacio no tiene relación con la manera de escuchar de un músico basado en la octava y, como consecuencia, es difícil utilizarlo en el análisis (p. 158). La notación que propone es a partir de los intervalos simples y en subíndice la cantidad de octavas que se suman. De esta manera, pretende que la notación sea “más sensible a la percepción auditiva, a la intuición musical, y facilitar su aplicación analítica” (p. 159). Así puede observarse que en este caso la audición sigue siendo el referente para elaborar un recurso gráfico. En 2004 retoma su notación del espacio-a para explicar cómo puede usarse en las operaciones de la teoría de conjuntos. Este texto sigue en el espíritu del anterior, y hace explícito su interés en que convivan lo intuitivo y lo racional.

Encuentra insuficientes los espacios espacio-a y espacio-ca en su artículo de 2005, razón por lo que formula el espacio-c, el espacio de contorno, que define como el más básico e inmediato, ya que expresa sólo si una altura es más alta, baja o la misma (p. 79). Comenta que conservar el contorno, junto a la repetición y la transportación, es la manera más importante de darle cohesión al discurso (p. 82). Entonces, emplear el espacio-c sirve para mostrar estas relaciones y cómo el oyente puede encontrar en la música algo auralmente inteligible.

Llama la atención cómo al describir el contorno, pone junto a éste la repetición y la transportación, siendo que estos conceptos recuerdan cuando habla de que el gesto musical da coherencia al discurso atonal, por lo que podría resumirse que estos aspectos es lo que más ha desarrollado porque establecen relaciones en la escucha. El espacio-c coincide con el gesto en que lo describe como “inmediato”. Quizá esto le interesa debido a que una vez que

algo suena no es posible volver a escucharlo en una interpretación en vivo. Por ello queda a la memoria establecer relaciones con el resto de lo que escucha.

Es interesante observar los aspectos visuales de cada espacio de alturas, tanto la notación, como las gráficas que emplea para su comprensión. El espacio-ca lo representa con un círculo o “reloj” y cada “hora” es una altura. Esta es empleada debido a que en el espacio-ca no importa el registro. Estos denota aspectos del compositor: por un lado la abstracción numérica, y por otro la intuición.

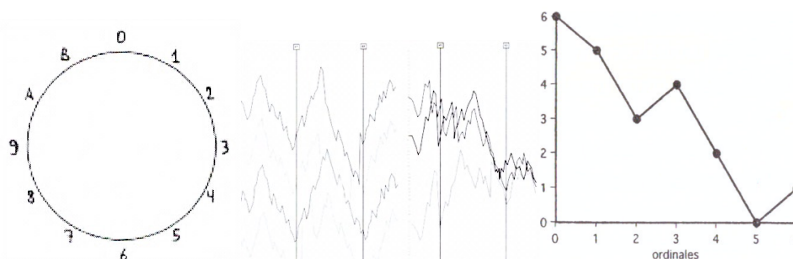


Figura 17, 18 y 19. Representación gráfica del espacio-ca, en Vázquez (2006, p. 25). Ejemplo de gráfica del segundo cuarteto de Ligeti en el espacio-a, en Vázquez (2006, p. 297). Ejemplo de espacio-c en Vázquez (2005, p. 81).

El espacio-a, lo representa gráficamente mediante planos cartesianos, en este sí importa la diferencia de octava (ver figura 18). El espacio-c también lo grafica mediante planos cartesianos, aunque más simples utilizando en ambos ejes la cantidad de elementos que se están analizando (ver figura 19).

En estos tres espacios se puede observar la preocupación del compositor por la percepción, pero al mismo tiempo por la rigurosidad lógica, en los esquemas cartesianos que vienen de la matemática, preocupándose simultáneamente en observar procesos globales que son a los que podría responder un escucha. Es interesante reconocer aquí una posible semejanza con Escher: la de establecer familiaridad con el observador, al tiempo que hay un interés por seguir planteamientos matemáticos.

De este modo, se presta a conjeturar si se puede encontrar algún aspecto similar en la forma en que escribe sus partituras (es necesario recordar que él mismo las elabora en un software),

buscando anticipar cómo será la respuesta del intérprete que la verá en tanto su dimensión visual, tratando de atender a su intuición. Este aspecto se considera en el capítulo 3, pues esta visualidad de la partitura se toma en cuenta como un aspecto intermedial en relación al grabado.

Megainstrumento y orquestación virtual

Aunque en los artículos y libros no se puede encontrar un extenso desarrollo o explicación sobre técnicas de instrumentación, sobresalen dos que tienen características particulares, el “megainstrumento” y la “orquestación virtual”. Ambas técnicas tienen una fuerte relación con el espacio físico, interrelacionado con las alturas y ritmos.

En su tesis doctoral (1998), propone la técnica de megainstrumento tópico principal de la obra de cámara que compone e integra la tesis. La define como la interacción entre dos instrumentos iguales, que expande las posibilidades técnicas, crea nuevas y mantiene la personalidad de cada instrumento (p. ii). Un aspecto que despierta interés de esta estrategia es que, aunque no lo enlista como una de sus características, para destacar cuando la emplea pide a los instrumentistas tocar de pie (p. v). Esto muestra la importancia del espacio pues esta solicitud tiene la finalidad de enfatizar la técnica a través de un recurso visual. Referencias al megainstrumento están prácticamente ausentes en todos sus textos posteriores a la tesis. Salvo en la nota que escribe para su primer cuarteto (Vázquez, 2006b), en una reseña de 2009 y en la nota al programa del Foro de Música Nueva en su edición XXXVII de 2015. Así, puede verse que por lo menos hasta 2015 sigue estando presente en su música.

La *orquestación virtual* no es una estrategia compositiva propiamente, aparece como un recurso analítico en el libro *Cuaderno de Viaje* de 2009, para explicar un tipo de organización de las alturas en un pasaje de *Ficciones* de Mario Lavista. La define como un tipo de interacción entre dos instrumentos iguales, es “virtual” debido a que considera no será escuchada por el público (2009a, p. 128). El recurso funciona asignando en pasajes repetitivos en instrumentos iguales una distribución distinta en cada repetición. Explica que son líneas melódicas percibidas armónicamente. Comenta que este recurso es para mantener el interés de los intérpretes en fragmentos monótonos, facilitando el conteo de compases (p.

130). Ejemplifica con la *Eroica* de Beethoven, se pregunta si será prudente buscar el recurso en esta música, ya que en esa época estaban separados los violines primeros de los segundos obteniendo un carácter antifonal (2009a, pp. 133 – 134). Con esta aclaración, queda de manifiesto que la técnica funciona cuando los instrumentos están juntos en el espacio.

Observando las dos estrategias de megainstrumento y la orquestación virtual, queda claro que en ambas el espacio físico tiene un papel fundamental. Aplicando la consideración espacial que hace para la orquestación virtual, el megainstrumento perdería su fuerza si los intérpretes se encontraran separados. De manera análoga, si observamos que una característica del megainstrumento es el rango controlado para evitar que se perciba como un diálogo, en la orquestación virtual, el aspecto del rango de alturas podría facilitarle al oyente percibir las melodías distintas si se encontraran en registros extremos.

Siguiendo lo que comenta en su tesis de 1998, que su interés de resaltar aspectos ajenos a la altura se remonta a 1988, podemos conjeturar que desde entonces ya estaba el germen de estas propuestas. De esta manera se puede observar una preocupación por el espacio y la ejecución instrumental. Estos aspectos cobran particular relevancia en el análisis de *Metamorfosis*, pues el timbre y el registro juegan un papel importante para cómo se estudia el posible proceso ecfrástico en el presente estudio.

Obras y paratextos

Después de esta aproximación a aspectos compositivos de Vázquez, vale la pena observar sus obras a través de sus títulos. Hago hincapié en la limitante que esto representa al no realizar un análisis a detalle y revisar sólo los títulos. Sin embargo, esta revisión puede servir para reflexionar cómo mediante estos se establece algún aspecto de la misma a resaltar, y que sea buscado en la escucha. Es decir, los títulos como paratextos guían o condicionan las expectativas de escucha y son por ende un aspecto para el diálogo con el oyente.

Es revelador un comentario durante la entrevista para esta investigación: “Ahora estoy haciendo una obra bastante ambiciosa en 3 movimientos. No tiene título, siempre es lo que me llega al final y me cuesta mucho.” (Entrevista 2018). Este comentario hay que tomarlo

con cautela, pues aplicarlo desde el presente al pasado no será atinado. Además, puede suponer distintas cosas, si le llega al final, podría significar que éste es el que mejor se adapta a la obra una vez acabada. Por otro lado, podría significar que al llegarle al final está desconectado de la pieza al no haber condicionado algún aspecto desde el principio, siendo hasta cierto punto independiente. De igual forma muestra una importancia al comentar el peso que le supone poner título a sus obras.

Observando el catálogo de obras del compositor (ver apéndice), se pueden notar tres tendencias en los títulos: títulos genéricos, títulos evocativos y, lo que voy a llamar títulos intermediales. Los títulos genéricos son aquellos que vienen de algún género o estructura musical, como Sonata, Elegía, Cuarteto. Los títulos evocativos son aquellos que si bien no refieren a cuestiones genéricas musicales, tampoco refieren a algo específico extramusical y tienen un cierto grado de vaguedad, como *El jardín del pasaje púrpura*, *Restless*, *Imágenes del Laberinto*. Finalmente, los títulos intermediales son aquellos que refieren a otro medio específico, *Jabberwok*, que es un personaje de la literatura, *El demonio de Maxwell* que es un planteamiento teórico de la física, *Metamorfosis homenaje a M. C. Escher*, que refiere a un artista plástico y a un grabado específico de éste.

En el apéndice⁵³ se hace una división de las obras de acuerdo con sus títulos bajo las tres categorías sugeridas en el presente trabajo. Esta división por supuesto tiene sus límites, pues hay títulos que del todo no se puedan acomodar a alguna de las tres categorías, como *El jardín del pasaje púrpura*, que si bien puede ser evocativo, alude también a una experiencia del compositor en Japón y un pasaje cubierto por flores. O bien, hay títulos que pueden caer en dos categorías o más, como *Requiem marítimo*, que es tanto genérico por ser un *requiem*, evocativo por la parte del título “Marítimo”, e intermedial por ser homenaje a Huidobro.

Es interesante observar cómo en sus obras tempranas, a pesar de que considera obsoleta la música tonal y no toma estructuras como el concierto, sí emplea títulos que aluden a estas formas como *Sonata* o *Cuarteto de cuerdas*⁵⁴. Además, también se puede ver la influencia

⁵³ Cabe mencionar que el catálogo fue proporcionado por el compositor mismo y fue comparado con el contenido en el diccionario de Pareyón (2007).

⁵⁴ Esta situación podría reflejar una apropiación y reformulación de dichas formas o bien como una mirada al pasado distante, sin embargo no es propósito de este estudio indagar en este aspecto, pues excede sus límites.

de la teoría de conjuntos al nombrar como las clases de conjunto o *Set Class*, abreviado como SC, a sus *Capriccio sopra SC(014)*. Con el tiempo van aumentando los títulos intermediales. Estos cambios en la forma de poner título pueden correlacionarse con las transformaciones en las concepciones compositivas de Vázquez. De este modo, a medida que ha ido transcurriendo el tiempo, pareciera tener una preocupación por también comunicar una forma de escuchar su música en el título.

Aunque esta revisión sea muy sucinta, muestra que la *Metamorfosis* no es un caso aislado, sino que hay una tendencia en el compositor de referir a otras artes con el título de sus obras. Para acercarnos a este respecto, se observan algunos comentarios del compositor.

Otras artes

Durante la entrevista realizada para esta investigación, al preguntarle a Vázquez sobre cómo es su relación con otras artes, su respuesta fue: “Si bien soy amante de la lectura, de la literatura poética y de las artes plásticas, no hay tantos puntos de contacto en mi música”.

Es interesante observar cómo el compositor mismo niega que haya vínculos entre su música y otras artes, ya que con la revisión de los títulos se puede dar cuenta que hay bastantes. Esta negación se podría tomar como el esfuerzo de ocultar sus referentes y evitar ser comparado con la música programática. O bien, se deba a que el compositor busca establecer un “diálogo con el oyente” y dejar que el escucha establezca su propia “narrativa” con la música, así como dar libertad a los intérpretes para entender la música desde su punto de vista. Es posible que esta negación sea justo para conseguir todas estas cuestiones y dejar la interpretación musical y del oyente no sean condicionadas por sus comentarios. Sea cual fuere la razón es revelador por la importancia cuando sí hay contacto con las otras artes.

Un ejemplo puede observarse en la nota del disco *Pruebas de vida*, donde da cuenta de distintas expresiones artísticas inspiraron esta obra (Vázquez, 2015a). En la entrevista 2018, agrega que esta obra surge luego del impacto que le ocasionó una exposición de un escultor japonés, de quien comenta que “algunos de los nombres de los movimientos de esa obra son sugeridos por sus esculturas” (entrevista 2018).

Puede observarse entonces que un lugar donde se puede reconocer esta interacción con la escultura es a través del título. Al respecto, en la nota al disco *Pruebas de vida* también contiene un comentario sobre dos obras, *Vanitas* y *Una lluvia repentina en Shono*. Sobre la primera escribe que remite a una pintura, la cual refiere “a la fragilidad de la vida”, y aclara que los títulos del primer y tercer movimiento de esta obra vienen de cuadros del pintor Juan de Valdés, mientras que el segundo lo toma del antiguo testamento. Puede notarse que en todos estos casos se trata de títulos intermediales al referir a otro medio de manera específica. Sobre la pieza *Una lluvia repentina en Shono*, aclara que viene de un tipo de grabado japonés llamado ukiyo-e, específicamente de una obra homónima del artista Utagawa Hiroshige, y explica que la obra representa la agitación de se observa (Vázquez, 2015a).

En *Una lluvia repentina* comenta más específicamente la presencia del grabado japonés en su música por la forma en que representa cuestiones más emocionales y situacionales. Un ejemplo reciente está en la nota aclaratoria en el programa de mano para el estreno de *El árbol de la vida*, donde incluyó una cita de Elisabeth Haich⁵⁵ donde no detalla si hay algún elemento de la literatura que tenga un correspondiente en la música. Sin embargo, su inclusión dirige la atención del público y el sentido que construyan en torno a la obra. Con esto se da una yuxtaposición de dos medios: literatura y música, que invita a un sentido más específico más allá de lo que el título pudiera sugerir.

En las notas que escribe para el disco *Bestiario* (2011b) explica de manera somera los recursos que usa para relacionar la música con sus referentes extramusicales. Aclara que el clarinete “encarna por sí solo a dos seres particulares: El Trauco (clarinete) y el Gólem (dúo de clarinetes bajos)”. Para *El Trauco* expresa que los registros del instrumento representan distintos personajes. Para el *Jabberwock* trata de recrear musicalmente la sonoridad del texto de Carroll, por medio de contrastes tímbricos y de textura, semejantes a los que emplea en *Metamorfosis*. Para *El demonio de Maxwell* retoma un relato imaginado para un demonio que viola las leyes de la física. En este último ejemplo establece una relación directa al aclarar que hay un “correlato” entre una descripción de un fenómeno y la manera en que busca

⁵⁵ Consultado en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=XzoB0guOhBo>.

recrearlo en música. El caso de *El Gólem* es interesante pues explica el mito, pero además comenta una serie de representaciones de este ser en la literatura y en el cine. Con todos estos ejemplos, destaca el carácter intermedial en sus obras, además de ser significativo que termina su nota comentando que el ciclo es “ante todo, un libro de cuentos”, que dedica a sus hijas.

En cambio, para la nota que escribe sobre *Cuerpos translúcidos* da una explicación más detallada de cómo hace las asociaciones con respecto a la obra visual de Sandra Pani por medio de recursos en alturas y ritmos “transparentes” para representar las telas de la exposición. Aclara que la música estaba pensada para ser escuchada junto con la plástica de Pani y por esto buscó un punto de contacto con su pieza (Vázquez, 2016b)

Pueden vislumbrarse dos procesos que si bien son distintos, conviven simultáneamente. Uno es la transposición que hace el compositor mediante la asociación entre la tela translúcida con el intervalo de octava y unísono. El otro proceso es la yuxtaposición de los dos medios, ya que la obra musical está pensada para acompañar la exposición de Pani, si bien ambas obras son separables e independientes, al ponerse una al lado de otra pueden ganar un sentido adicional. Este proceso es semejante a lo que explica le gustaría hacer una vez que termine el ciclo al cual pertenece *Una lluvia repentina en Shono* en el que comenta que quisiera incluir en el disco cada grabado que dio origen y título a cada pieza (entrevista 2018).

Mientras en *Cuerpos translúcidos* confía en que el oyente “dote de sentido a través de sus propios recursos”, en *Una lluvia* considera incluir las imágenes de las obras para que el oyente establezca una relación con la música. Estas dos posturas, aunque diferentes, no son necesariamente contradictorias, pues sigue presente el Diálogo con el oyente, dando al escucha recursos, como títulos e imágenes, para establecer relaciones con la música.

Puede apreciarse que cuando sí hay contacto con otras artes, este no es arbitrario, aunque el compositor no declare específicamente cómo o qué elementos provienen de su referente, observando cuando sí lo hace, induce a pensar que puede haber una relación más estrecha que la aparente. Después de esta revisión se puede dar cuenta que hay una buena cantidad de obras que son de carácter intermedial. Más allá de pretender descubrir los elementos y la

forma tal como lo pensó Vázquez para representar el grabado de Escher en *Metamorfosis*, es claro que la interpretación que se ofrece en el capítulo 3 tiene su relevancia considerando que el compositor busca a través de procesos distintos generar en el oyente alguna interpretación, un diálogo, del cual el título es una guía intuitiva, para establecer un “correlato” con el grabado.

2.3. Conclusiones del capítulo

Todas estas estrategias y formulaciones que va desarrollando Vázquez en sus textos, ya bien de manera definida o de manera dispersa, dejan entrever una preocupación constante que es la importancia de la escucha: ya sea subordinando la teoría, estableciendo técnicas composicionales, u ofreciendo títulos sugerentes que se vinculan con otras artes. A pesar de ser la teoría de conjuntos una de sus principales preocupaciones, ésta cobra relevancia sólo cuando los procesos tienen una posibilidad de ser escuchados, de despertar una escucha activa, de suscitar un diálogo entre oyente y compositor. Asimismo, la relación de Vázquez con la interpretación es va desde no dejar elementos abiertos para la improvisación, hasta técnicas de instrumentación como megainstrumento y la orquestación virtual.

De igual forma puede notarse que las técnicas composicionales como gesto, personalidad sonora, la instrumentación y las nociones como discurso, código y relectura, están concebidas para operar al margen de la teoría de conjuntos. Es de señalarse que estas técnicas no guardan relación con las originadas en la música tonal como desarrollos y variaciones temáticas o de contrapunto como retrogradaciones, aumentaciones, disminuciones o inversiones, quizá porque el compositor considera obsoleta a esta música y porque no tiene relación con el contexto actual.

Aunque lo contenido en este apartado no agote las técnicas y estrategias compositivas de Vázquez, debido a la evidente limitante de emplear los textos y no hacer análisis exhaustivo de obras, es un buen punto de partida para acercarse a su pensamiento y con esto elaborar una interpretación sobre las posibles ideas subyacentes en *Metamorfosis* y cómo se pueden asociar al grabado de Escher, tal como se mostrara en el análisis que se presenta en el siguiente capítulo.

3. *Metamorfosis* para guitarra de Hebert Vázquez

3.1. *Metamorfosis*, aspectos de carácter efrástico y la musicología encarnada

“Un amasijo hecho de cuerdas y tendones

Un revoltijo de carne con madera”

Silvio Rodríguez

Metamorfosis fue compuesta en 2002, se ubica en una época en que Vázquez estaba escribiendo su libro *Fundamentos teóricos de la música atonal*, así como artículos en los que trata temas teóricos. También compone distintas obras que por medio de sus títulos se puede intuir una búsqueda personal, pues evita los títulos genéricos más característicos de sus obras tempranas, obras como *Out of the Blue*, *Espacios transitorios*, de 2001; *Livre pour quatre marimbas* de 2002, mismo año que *Metamorfosis*. Posteriormente *Las nostálgicas mutaciones del núcleo* y el *Jabberwock*, de 2003. Puede notarse que los títulos son predominantemente evocativos. *Metamorfosis* es la primera que escribe con una referencia explícita en el título a otra obra de arte y además a una plástica específica.

Metamorfosis llama la atención pues sus obras anteriores para guitarra habían tenido títulos genéricos, dos *Elegías*, *Sonata*. Es quizá por esto que en la Entrevista 2018, se refirió a ella como un “reencuentro con la guitarra” con un acercamiento distinto a la *Elegía*, buscando una “aproximación *sui generis*”. Más allá de que así fuera al momento de componerla, al momento de la entrevista se puede observar que ya estaban latentes sus ideas posteriores del “diálogo con el oyente” y de asumir “la diversidad como oyente en la composición”.

Se puede notar que aunque está referenciada en el título, *Metamorfosis* no está escrita para ser escuchada con el grabado de Escher presente. Para identificar y ordenar qué elementos además de esto pueden venir de *Metamorphosis II*, se utilizan algunos planteamientos de Siglind Bruhn, pues ofrecen herramientas para comprender las referencias a la gráfica en términos de procesos y técnicas compositivas. De esta forma, la pieza de Vázquez se puede

ver como una transformación siguiendo las categorías de Bruhn⁵⁶ (2001, p. 565). Al tratarse de dos obras separables e independientes se puede considerar como una transposición medial (Clüver, 2007, p. 27). Como se ve en la introducción, esta relación entre dos artes se pueden pensar como intermedialidad, retomando a Robillard (2011), la intermedialidad conlleva que temas, motivos, o escenas de un pre-texto “adquieren forma en un medio distinto” (p. 32).

Para observar si *Metamorfosis* de Vázquez se trata de una écfrasis son de utilidad las distintas formas de transposición que identifica Robillard⁵⁷ (2011, pp. 29 - 31), y con la diferencia que establece Bruhn (2000) se nota que no se trata de música programática, ya que en la écfrasis lo que se representa es creado por un artista diferente, además la atención está dirigida mediante el título a una obra específica (pp. 28 – 29). Como se ve en la introducción, Bruhn (2001) esquematiza una écfrasis en una estructura tripartita: un “texto” que funciona como fuente, una obra visual que representa ese “texto”, y una pieza musical surgida a partir de esa primera obra visual (p. 560), *Metamorfosis* cumple esta condición básica.

Para Robillard (2011), al estudiar una écfrasis hay que considerar tanto al texto y su producción, como a los lectores y sus posibles reacciones (p. 37). En el presente trabajo se considera además al intérprete musical o al ejecutante del instrumento, es decir un guitarrista

⁵⁶ Bruhn (2001) identifica que un compositor puede adoptar alguna postura entre combinación, integración y transformación. Define la combinación cuando hay coexistencia, las artes se comentan entre ellas. En la música se puede dividir en colaboración y en puesta escena. Las colaboraciones son entre varios artistas, los aspectos comunicacionales son compartidos y no es posible reconocer cual sistema de signos fue el primario. La puesta en escena es híbrida, el texto original se mantiene intacto, y el acompañamiento instrumental puede ser sirviente, compañero o competidor, pero no es convencionalmente considerado para hacer una transformación auto contenida del modelo poético. Por esto la combinación no puede ser considerado como écfrasis.

La integración es cuando un elemento pictórico de una obra literaria no puede ser removida sin destruir la estructura verbal. Las instrucciones para el performance y la notación musical satisfacen esta condición, puesto que la notación siempre es gráfica. En las partituras gráficas por su parte no se puede hablar de una “pieza de arte visual”, por lo que resulta difícil de considerar como integración. Casos como en las partituras de Bussotti, el aspecto visual de la forma escrita transmite un mensaje por sí mismo. Otro es el empleo de la nomenclatura para evocar nombres como el motivo BACH. Un único caso es en el que las notas musicales están adaptadas para parecer letras hebreas. Finalmente en la ópera cuando se presentan separados música y literatura, parecieran faltarles un complemento. En ninguno de estos cuatro casos puede aparecer el componente lingüístico-visual de manera independiente, por lo que no pueden ser una écfrasis.

En la transformación, aquello que refiere el texto no está presente ante los ojos del lector, la información sobre la imagen llega exclusivamente por lenguaje verbal, o bien en la música, exclusivamente de manera instrumental. Estamos ya en el caso de la écfrasis. (p. 565 – 572).

La combinación y la integración no son relevantes para este trabajo, pues en el caso de la *Metamorfosis* de Vázquez no es posible hablar de combinación ya que se puede reconocer el sistema de signos primario. Tampoco se trata de una integración, pues la pieza musical se puede separar de la pictórica.

⁵⁷ La transposición según Robillard va desde la representación de la estructura, las ideas detrás de las pinturas, representar el estilo pictórico, si retoman obras específicas, si enuncian su fuente o la encubren.

clásico, pues es este un tipo de “lector”, y a través de él o ella es como llega la música a los escuchas. Retomando a Cuevas Cid (2011) en una écfrasis el proceso del compositor es rastrear las zonas intensivas de la obra, la relación de éstas con el cuerpo de un receptor que las codifica y traduce a otro lenguaje (p. 282). Es necesario hacer énfasis en la codificación a través del cuerpo, esto toma relevancia cuando una obra ecfástica se ha compuesto mediante la interpretación instrumental, como es el caso de Vázquez y su *Metamorfosis*. Para poder acercarse en este sentido se emplean las herramientas de la musicología encarnada de Elizabeth Le Guin y las consideraciones de Luca Chiantore.

Más allá del antecedente en la interpretación de Vázquez, en la *Metamorfosis* se puede observar que la planeación de las técnicas instrumentales tiene una correlación con la estructura de la pieza, esta correlación se puede estudiar mediante la experiencia de tocar (Chiantore, 2010, p. 208; y Le Guin, 2006, pp. 5-6). Este tipo de escritura ligada a la ejecución está presente en la obra de Vázquez desde la *Elegía* de 1989, aunque se puede notar un cambio en la aproximación a la guitarra, en *Metamorfosis* ya no es tratando de alejarse de las técnicas y repertorio segoviano, sino de afrontar los recursos de la guitarra, aspecto que señala Coessens (2014) como un desarrollo de un artista al buscar personalmente cómo se relaciona con su instrumento, integrándolo a su experiencia total (pp. 71 – 72). En el caso de Vázquez, esta experiencia total se da cuando integra la interpretación de la guitarra con la composición, pero ésta a su vez es desarrollado con su experiencia escribiendo para orquesta y otros ensambles.

Si al examinar una partitura puede haber un traslado entre diferentes sensaciones para comprender lo que es creado, y hay una interacción entre distintas percepciones con el intelecto (Coessens, 2014, p. 71), como observa Le Guin (2006) un músico tiene la capacidad de anticipar lo que implica corporalmente tocar una partitura (pp. 17 – 18), es probable que Vázquez considere este componente visual anticipando cómo reaccionará un guitarrista al observarla. Así, para distinguir distintos aspectos de la partitura resulta de utilidad la categorización de Chiantore (2010) entre “escritura instrumental”, “notación” y “grafía”. “Escritura instrumental” es la relación entre figuraciones como arpeggios o escalas y los recursos técnicos de digitación, aquello que vincula una idea compositiva con el movimiento físico. La “notación” es el sistema de signos para representar tales relaciones entre ideas y

gestos físicos, está condicionada históricamente. Finalmente, la “grafia” es aquello que varía entre editores, o autores, por ejemplo ediciones distintas de una misma obra (pp. 23 – 24). Esta distinción resulta útil, pues en el análisis, aquello que parece responder a la intuición del intérprete puede suceder en alguno o varios de estos niveles.

Atribución y descripción de carácter ecfrástico

En el presente trabajo se adopta la consideración de Robillard (2011) de que la ruta interpretativa es independiente de la intención del compositor, y que éste, al intentar traducir un texto a otro medio, hace interesantes a las obras en más de una manera, por lo que las interpretaciones que se hagan sobre este tipo de obras se realizan con los recursos propios de quien las estudia (pp. 47 - 48), considerando tanto las referencias directas como las indeterminadas y las alusiones (pp. 31 - 32), por lo que la ruta interpretativa que se sigue en este trabajo no excluye otros. Asimismo, las propuestas contenidas en este estudio se realizan con los recursos propios, es decir, haciendo uso de mi experiencia como guitarrista, de ahí también la importancia de la musicología encarnada de Le Guin.

Cabe señalar en este punto que durante la entrevista realizada para este trabajo, se le preguntó al compositor sobre cómo era el vínculo con el grabado de Escher y su pieza. Prefirió evitar responder y se limitó a comentar algunos aspectos relacionados con la transformación de la guitarra a percusión (que se ven un poco más adelante). Fuera de eso, señaló que no quería condicionar lecturas y el análisis de alguna manera. Por esto resulta complicado asegurar cualquier intención de parte del compositor. Es interesante señalar que esta postura es congruente con los hallazgos contenidos en el capítulo 2, pues considera que la recepción de la música y la narrativa que se haga es independiente del compositor. Además, tomando en cuenta que encuentra placer en las distintas interpretaciones musicales de su obra por parte de los instrumentistas y por eso prefiere no escribir indicaciones de interpretación en la partitura, no sorprende entonces que tampoco quiera imponer una interpretación analítica o musicológica. Por lo anterior, el análisis no pretende encontrar las intenciones del compositor, aunque sí arrojar algunas elucubraciones sobre la composición. De este modo se parte de que la *Metamorfosis* no recuenta al grabado, sino que toma los procesos observados

en el grabado para buscar sus propias transformaciones, ciclos y contrastes, así como su propia metamorfosis.

Como punto de partida y estructurar este apartado es útil el modelo diferencial de Robillard (2011) que ofrece una tipología tripartita: atributiva, descriptiva y asociativa. La categoría atributiva identifica la manera en que los textos efrásticos indican sus fuentes en el título u otra parte y las alusiones se consideran como marcas indeterminadas pues el lector tendría que pertenecer a una comunidad interpretativa para identificar el antecedente. La descripción es cuando hay una estructuración análoga y la asociativa es la más flexible pues son las referencias a convenciones, ideas o estilos (pp. 37 – 39).

Se puede advertir la atribución que hace Vázquez a su referente por medio del título y subtítulo: *Metamorfosis: Homenaje a Maurits C. Escher*. Esta es una referencia explícita, en términos de Bruhn⁵⁸, y constituye una identificación específica ya que como identifican Kolb y González Aktories (2011) la atribución más directa es en el título (p. 300). Con este marcador no ambiguo la música invita al escucha a buscar elementos provenientes de la obra plástica creando una relación extramusical como bien señala Bruhn (2001), donde los títulos pueden bastar para hacer que la música sea representacional y narrativa (p. 565).

Además de dirigir la atención del escucha mediante estos paratextos, que un escucha en un concierto podría encontrar en un programa de mano, la partitura editada por CENIDIM en 2016 contiene un metatexto más, una nota explicativa en la que refiere de manera sucinta los

⁵⁸ Identifica la autora cinco posibles formas en que los títulos indican al referente: la referencia explícita al autor, alusión genérica, identificación específica, identificación particular que sea un marcador no ambiguo o que no sea suficiente. La referencia explícita al autor es cuando se nombra de manera directa al autor referente, por ejemplo si el título fuera únicamente *Homenaje a Maurits C. Escher*. La alusión genérica es si el título nombra al autor y además se hace una alusión genérica a la obra transmedializada, por ejemplo si el título fuera *Grabados escherianos*. La identificación específica es cuando se señala la obra que se transmedializa, por ejemplo *Metamorfosis homenaje a Maurits C. Escher*. La identificación particular no ambigua es cuando aunque no se nombre al autor, el título sea lo suficientemente característico como para reconocerlo, un ejemplo sería si el título fuera *Metamorfosis II, Atrani. 1940*. Si el título no es suficiente para reconocerse la fuente, por ejemplo que fuera *Metamorfosis* únicamente, podría imprimirse con la partitura el grabado, o bien puede ser una cita sofisticada, por ejemplo si el título fuera *después de un sueño intranquilo se encontró convertido en una ciudad del sur de Italia*, que hace alusión al inicio de *Metamorfosis* de Kafka y por medio de la alusión al sur italiano se podría llegar al grabado de Escher. Finalmente el título podría ser deliberadamente engañoso, por ejemplo que el título fuera *Sonata para dos guitarras*, y que no se pudiera reconocer como una écfrasis más que con metatextos como la nota previa a la partitura. Las definiciones en esta nota son de Bruhn (2001, pp. 572 – 573) y los ejemplos dados son construcciones propias a partir de los dados por Bruhn.

procesos que toma del artista plástico. Estos pueden guiar una interpretación sobre qué elementos descriptivos hay en la obra. Es decir en la estructura de la pieza, pues tanto Kolb y González Aktories (2011, p. 300) como Bruhn (2001, p. 564) consideran que la música no describe, pero se puede hacer una homología estructural gracias a que la temporalidad, ésta en vez de ser referida, se transmite por la sucesión de eventos.

La nota que ofrece el compositor en la edición de 2016 por CENIDIM dice lo siguiente:

Metamorfosis, para guitarra, fue escrita en homenaje al artista gráfico holandés Maurits Cornelis Escher (1898-1972). En este autor, el tema de las **metamorfosis**⁵⁹ es tan recurrente como el de los procesos **cíclicos**, por lo que no es extraño que ambos coincidan en una misma obra. Sin embargo, el proceso de **transformación** que caracteriza a la Metamorfosis para guitarra no es periódico sino **lineal**. Éste también proviene de Escher, quien solía complacerse en someter los elementos visuales de sus obras a **transiciones continuas**, algunas de las cuales insospechadamente extraen objetos geométricos abstractos de premisas figurativas, particularmente pájaros, peces o lagartos.

La paráfrasis musical que de este recurso lleva a cabo Metamorfosis presenta una **doble articulación**: por un lado, **la angulada gestualidad** del inicio de la pieza tiende a **disolverse en una textura homogénea**, cuya ejecución debe proceder con *espressione meccanica*; por otra parte la guitarra se va **convirtiendo paulatinamente en un instrumento de percusión**.

Debido a que Vázquez diferencia su *Metamorfosis* estableciendo que la transformación que hace no es periódica sino lineal, lleva a observar la estructura de la pieza. Se advierte en el grabado que el final es idéntico al inicio⁶⁰, una textura uniforme con tonos de gris y cruzamientos de la palabra *Metamorphose*, reflejando una idea de ciclo. Es quizá esta característica a la que se refiere con periódica, pues en su obra el inicio y final son distintos, tanto a la vista en la partitura, como a la escucha y al interpretarla con el instrumento.

De este modo, no se relaciona estructuralmente por completo con la obra de Escher, ya que las similitudes más inmediatas que podrían hacerse, inicio y final, no están. Sin embargo, una coincidencia estructural importante es el lugar de la “transformación”, la espacialidad-percusión, ya que en ambas obras se encuentra poco después de la mitad. Por lo anterior, la

⁵⁹ El resaltado, así como los siguientes, son propios.

⁶⁰ Como se ve en el capítulo dedicado a Escher, se pueden considerar como inicio y final del grabado los extremos izquierdo y derecho debido a la direccionalidad sugerida por la palabra *Metamorphose*.

estrategia descriptiva efrástica se puede considerar como una cuasi homología estructural, y ésta constituye entonces una marca indeterminada, o bien una descripción alusiva.

Al observar cómo realiza Escher la transformación a lo figurativo y sugiere lo espacial, –con el empleo de la perspectiva y con una vista paisajística de la ciudad de Atrani, es decir, haciendo una ilusión de la espacialidad, sin “salir” del soporte porque no utiliza recursos como altos relieves– cabe preguntarse entonces, si hay algo que pueda asociarse en *Metamorfosis* con este aspecto del grabado. Con la nota que escribe como guía, al comentar que convierte a la guitarra en instrumento de percusión y, si se observa cómo termina la pieza, podemos suponer que se refiere a la técnica de *tapping* que utiliza. Esto se complementa con sus comentarios durante la Entrevista 2018, explicó que toma de Escher la serie de cuadros *Metamorphosis*, en los que encuentra fascinación en cómo a través de un proceso paulatino, que califica de casi imperceptible y casi minimalista, las figuras geométricas pueden convertirse en algo vivo.

Encontré que quería hacer eso con la guitarra, irla transformando paulatinamente en un instrumento de percusión. Que comenzara siendo la guitarra normal, rítmica porque mi lenguaje suele serlo, pero poco a poco van entrando elementos de percusión, hasta que al final es percutida, si tomamos el *tapping*⁶¹ como una percusión. Casi siempre hay tipos de ataque sobre la caja, sobre las cuerdas, como tipo tambora, la cuestión del *tapping* para mí es una forma de percusión. Pero es una percusión sonora, como el vibráfono o cualquier percusión escalar. Pasa de tener un inicio muy angulado de líneas muy acentuadas, a una cuestión fluida y homogénea. (Entrevista 2018)

Este tipo de recurso presenta distintas problemáticas. Por una parte, efrásticamente el *tapping* no es ni una atribución, pues no señala su fuente, ni una descripción, pues no explica o expone la imagen del grabado. Por otra parte, esta técnica no está convencionalmente asociada a algo extramusical, lo que dificulta encontrar un nexo con el grabado. Finalmente, se observa que en la pieza no hay percusiones propiamente dichas (aunque sí hay efectos

⁶¹ El *tapping* es una técnica que consiste en que las dos manos tocan sobre el diapasón de la guitarra, cada una en su propia altura. El sonido se consigue poniendo la cuerda a vibrar con un solo movimiento presionando o “tecleando” de cada mano, de ahí su nombre que viene de *tap* en inglés que es un golpeteo ligero con los dedos, utilizado por ejemplo para describir la acción de “teclear” o escribir en un teclado de computadora o máquina de escribir.

percusivos, no son golpes como tales), y siguiendo la nota, por la “transformación lineal”, la percusión en que se convierte la guitarra tendría que encontrarse al final de la obra.

Entonces el proceso ecfrástico tiene una dimensión en la técnica instrumental, pues convertir a la guitarra en percusión necesariamente requiere de algún cambio en la forma en que ésta se toca. Asimismo, al tocar la pieza, se vuelven diáfanos distintos momentos que tienen un origen en la ejecución instrumental, por lo que resulta insuficiente explicarlos mediante el conteo de alturas e intervalos. Por lo anterior cabría preguntarse cómo este recurso, el *tapping*, es una percusión y qué relación se puede encontrar con el grabado, ya que notacionalmente, la partitura no ofrece respuesta a este problema. Se trata entonces de una asociación ecfrástica.

Asociación de carácter ecfrástico

La ruta interpretativa que aquí se sigue es para establecer relaciones asociativas en la écfrasis. Sin embargo, no se descarta que pudiera seguirse un camino distinto. La categoría asociativa de acuerdo con Robillard (2011) son las referencias a convenciones, ideas o estilos (pp. 37 – 39). Kolb y González Aktories (2011) identifican que en la música la asociación puede encontrarse en los niveles estructural, temático o ideosincrático⁶². En el nivel temático son elementos que convencionalmente puedan evocar la fuente, como tópicos musicales. El nivel ideosincrático sólo puede lograrse mediante un discurso paramusical, por ejemplo con un texto en el programa de mano (p. 300). De acuerdo a Robillard (2011) un texto asociativo en el nivel temático podría plantearse por ejemplo el asunto del tiempo frente al espacio, o sugerir que su tema es “cubista” (p. 39). En este punto cabe recordar que Escher en su grabado podría haberse planteado solamente un tema paisajista y representar la ciudad de Atrani, o bien tratar el asunto de mostrar cómo se pueden transformar lo abstracto a figurativo y así sugerir que lo plano genera la apariencia de ser espacial. Si bien sí trata estos asuntos en su grabado, la idea que está detrás de todo esto es la metamorfosis del medio visual con el cual trabaja. Es por esto que no se queda únicamente en el paisaje, o en ir de lo abstracto a lo

⁶² Aquí se opta por ideosincrático en lugar de ideológico por la carga política que pudiera pensarse relacionado con ideología.

figurativo (hay que recordar que por esta razón no estaba satisfecho con *Metamorphosis I*). Este orden de ideas se puede resumir en el siguiente esquema:

- (1) Sugerir la transformación del medio o Metamorfosis (resalta la importancia del título)→
- (2) Abstracto a figurativo, o bien lo plano que luego sugiere lo espacial→
- (3) Figuras geométricas a pájaros, insectos y paisaje de Atrani (procesos de transformación, ciclo y contraste).

Como se nota por la cita de arriba, Vázquez no busca representar ni el paisaje de Atrani, ni se plantea representar lo “abstracto” o lo “figurativo” en música, sino que se plantea transformar a música la idea que está detrás, sugerir la transformación del medio, la metamorfosis. Cabe destacar como para el compositor, el asunto que trata Escher en varias de sus obras es “el tema de las metamorfosis”. Asimismo, es interesante subrayar que una composición previa tiene un título, que si bien es evocativo, señala a un asunto bastante similar, *Espacios transitorios*, en la cual el material es muy semejante. No sorprende entonces que Vázquez regresara en *Metamorfosis* al asunto de la transformación y lo “espacial” homenajeando a Escher.

Para buscar en la *Metamorfosis* a qué recursos podría recurrir Vázquez, se pueden retomar los modelos efrásticos que identifica Bruhn⁶³ (2001, pp. 561 – 585), puede notarse que vienen en su mayor parte de la música tonal. Esto podría ser una explicación de por qué no los emplea en su *Metamorfosis*, al menos en este trabajo no se hallaron este tipo de recursos musicales que sean representación de las figuras visuales del grabado, por ejemplo trinos para las aves o música italiana para representar la ciudad de Atrani, probablemente debido a su rechazo de la música tonal, y consigo también no utilizar sus recursos. Asimismo, tampoco

⁶³ Reconoce las siguientes: Las figuras de la retórica musical, el trazo de un objeto en el contorno de las alturas, (sound painting), la alusión a personas con un acróstico con la nomenclatura de las notas (motivo BACH), distintos ritmos y metros para representar algo extramusical, timbres distintivos basados en su contorno kinésico. Bruhn observa que cada uno presupone conocimiento especializado y que se han convertido en convención por la asociación repetida. Estos recursos pueden ser miméticos, descriptivos, sugestivos, alusivos o simbólicos. Por otro lado, las unidades contables sólo están para los lectores de la partitura y cualquier parámetro puede ser usado para representar algo extramusical con su forma y contenido: la rítmica, las alturas, intervalos, el timbre de los instrumentos. Estos recursos se consideran como “modelos efrásticos” Otro recurso para representar algo extramusical que identifica son las citas de material existente, como alusiones de géneros musicales, de música relacionada con circunstancias específicas, u otros contenidos portadores de significado. Pueden venir de otro compositor, de música tradicional del país del compositor o de la escena representada, o himnos y cantos religiosos. Éstas funcionan como señales para hacer notar la obra primaria o la situación de la que habla, pero no son transmedializaciones por sí mismas

hay formas convencionales de representar lo “abstracto” o lo “figurativo” en música, puesto que la música es un lenguaje simbólico, a diferencia de la plástica que sí puede representar estos aspectos.

Hay un caso más en el que la convencionalización opera de manera distinta, el de la música concreta, en la que los sonidos vienen directamente de la realidad, son icónicos (Cuevas Cid, 2011, pp. 288 - 290). Vázquez tampoco los utiliza, pues la obra no es electrónica y no emplea sonidos grabados de insectos, o pedirle al intérprete la pronunciación en voz alta de la palabra *Metamorphose*, esto probablemente se deba a su rechazo al uso de la electrónica y de elementos performáticos. Entonces resultan útiles las categorías de Bruhn de asociación⁶⁴ e interpretación⁶⁵. De acuerdo a Bruhn (2000) en la asociación el compositor inspirado en la obra primaria genera nuevas ideas y aquello que se asocia tendría que intrigar pero permitir a una audiencia informada recrear la asociación. (p. 67). Por otro lado, de las variantes que da para la interpretación, la más cercana a este trabajo es la que establece que el compositor se acerca críticamente y comenta las elecciones que cree tomó el artista, más que en las escenas representadas (pp. 75-76), la línea entre estas dos es permeable (2001, pp. 586 - 587).

Debido a lo anterior, es por lo que se recurre aquí de las estrategias de Escher halladas en el capítulo 1, el ciclo, el contraste y la transformación, los procesos que aplica a las figuras de peces y aves. Se trata de una interpretación efrástica en términos de Bruhn, pues la relación que se establece para el análisis es la lectura de la *Metamorfosis* a partir de los procesos pictóricos y no de las figuras en sí mismas. Además, se trata de una asociación pues estos procesos al no ser tonales, intrigan pero permiten a una audiencia informada recrear el camino de tomar la transformación de figuras que sugieren el cambio plano-espacialidad a guitarra-percusión.

En la nota citada en el apartado anterior, pueden encontrarse huellas de las estrategias de Escher. El contraste se observa en este paratexto cuando habla de una “angulada gestualidad”,

⁶⁴ Aunque aquí hay una homonimia, es necesario resaltar que Bruhn al hablar de asociación no refiere a Robillard, por lo que se consideran como categorías distintas, pues provienen de campos distintos. A diferencia de Kolb y Aktories que sí retoman a Robillard.

⁶⁵ También emplea otras dos, la suplementación y el juego. Éstas no resultan relevantes para este trabajo, pues no se ha encontrado que Vázquez en su *Metamorfosis* esté agregando algún elemento implicado pero que no esté presente visualmente, o que esté tomando al grabado para hacer una sátira (Bruhn, 2000, pp. 64, 77).

por un lado lo *angulado* puede remitir a una oposición, a la diferencia, y tomando *gestualidad* proveniente de *gesto musical* como la contraposición integradora de texturas contrastantes⁶⁶. Por otro lado, el ciclo lo niega comentando que su *Metamorfosis* es lineal. Sin embargo, es prudente no descartar la estrategia y buscarlo en aspectos que requieran de un análisis detenido. Nos dice que la transformación se encuentra en una “doble articulación”, por un lado las texturas contrastantes que se “disuelven” a una homogénea. Por otro lado, la cuerda pulsada que se convierte en instrumento de percusión requiere observarse muy de cerca, pues esto alude inevitablemente a las técnicas guitarrísticas, es decir la escritura instrumental (en términos de Chiantore).

Por nivel ideosincrático para el presente trabajo se considera como las ideas detrás de las obras⁶⁷. Este nivel sólo se conoce gracias a un ejercicio interpretativo que vaya más allá de la obra misma, recurriendo a paratextos, metatextos y otras obras de los autores que informen sobre el conjunto de ideas particulares de los individuos que permitan vincular dichas obras. En el grabado, aquí se considera la idea sobre sugerir la tridimensionalidad mediante el uso de la perspectiva y con las figuras animales que evoquen una idea de volumen, y cómo este aspecto es una forma de “liberarse” de la realidad que contiene a las figuras, del plano.

Este tipo de asociación mediante las formas de ejecución de la guitarra, supone el reto que en varios casos no se diferencian en la forma en que están escritas. Por ejemplo en una partitura una escala, un arpeggio y un ligado se ven notacionalmente muy semejantes con sutiles diferencias, en cambio su ejecución instrumental es considerablemente diferente. De este modo, la dimensión visual de la partitura, la notación y la grafía, es también considerada como un posible sujeto de una transposición y écfrasis, ya que también pueden encontrarse en este aspecto huellas del grabado. Así, dos distintas dimensiones visuales de *Metamorfosis*, su ejecución instrumental y la partitura, son analizadas como una representación de la dimensión visual de la *Metamorphosis II* de Escher.

⁶⁶ Tomando esta definición como la más cercana a la *Metamorfosis* por el año de su composición, el uso aquí es similar a cómo lo usa para analizar una pieza de Gabriela Ortiz, acordes en el primer compás, seguidos de ligados en el compás dos.

⁶⁷ Aunque esta definición de “nivel ideológico o ideosincrático” puede ser problemática al tener un grado de vaguedad, hacer un recuento minucioso de cómo se ha estudiado y definido este nivel no es el objetivo de esta investigación pues excede sus alcances.

3.2. Análisis de *Metamorfosis*

Nivel temático. Estrategias compositivas: el contraste, la transformación y el ciclo

Este apartado busca identificar en *Metamorfosis* las estrategias compositivas de ciclo, contraste y transformación que pudieran considerarse provenientes del grabado de Escher en distintos niveles. Un enfoque es lo que puede ser observado en la partitura mediante el análisis de alturas, intervalos y ritmos. Otro se refiere al análisis de la experiencia como ejecutante de guitarra revisando tales recursos en una dimensión que sólo existe en la interpretación musical, en este nivel se puede observar cómo Vázquez, escribe imaginando cómo será la respuesta del intérprete, tanto al leer la partitura como su respuesta física corporal. Al final del capítulo, se proponen distintas posibilidades de cómo puede ser en la escucha. Estos enfoques se proponen, pues en cada uno hay elementos analizados desde los postulados de la écfrasis, lo que el compositor deja en tanto notación y que está destinado a un intérprete, ya sea para facilitar la lectura o bien para generar alguna respuesta en éste y evocar una dimensión al grabado, que finalmente afectará a la escucha y la recepción de la obra. Como se vio en el capítulo 2, Vázquez se ha preocupado por la dimensión visual de la música a través de sus textos, apelando a la “intuición”, esta situación lleva a pensar que sucede lo mismo con el o la intérprete.


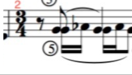
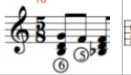
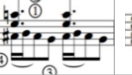

Esta aproximación retoma el planteamiento de la musicología encarnada en que son fundamentales dos aspectos: el performance y el análisis (Le Guin, 2006, p. 26). Le Guin (2006, p. 27) y Chiantore (2010, p. 34) observan una conexión entre las estructuras de la música y las formas de ejecución técnica y esto puede servir para elucubrar cómo fue el proceso compositivo con el instrumento. Así, se propone aquí que hay una dimensión de la representación del grabado que sólo se conoce a través de la experiencia de tocar.

Cabe aclarar que si bien en el grabado de Escher hay una secuencialidad en las transformaciones, y en la escucha de la pieza *Metamorfosis* también la hay, el análisis presentado aquí no lo es. Como se ve en el subapartado anterior en la descripción ecfrástica, el nivel donde es relevante la sucesión temporal, no hay una homologación como tal, por lo que el análisis secuencial no revelará alguna relación con el grabado. En cambio en el análisis siguiente se hace énfasis en detalles respecto al uso de alturas, intervalos y ritmos, tomando

ejemplos sin un orden estricto, pues de esta forma se puede apreciar mejor una relación más estrecha con el grabado, ya que éste se hace empleando el contraste, la transformación y el ciclo, que vienen de Escher, como unidades de análisis.

Como se ve en el capítulo 2, se puede observar un enorme interés en Vázquez por los planteamientos de la teoría de conjuntos en la publicación de un libro y numerosos artículos. El hecho de que tanto Vázquez como Escher recurran a aspectos de la matemática no implica que esto los vincule. Sin embargo, es posible que haya habido por parte del compositor una identificación con el artista plástico y su trabajo como músico, hallando una semejanza con su interés en la ciencia, que lo llevó a escribir un homenaje y referirlo explícitamente. Este aspecto no significa que necesariamente haya relaciones entre las dos obras en un nivel matemático, si bien no se descarta que pueda haberlo, no es el enfoque de este trabajo. En cambio, aquí se opta por la teoría de conjuntos como herramienta para nombrar segmentos, alturas e intervalos, esto para evitar nomenclaturas que tienen un profundo raigambre en la tonalidad. Asimismo, éstas se usan para establecer otras relaciones en un plano interpretativo de los procesos de las alturas vistos a la luz de los procesos de las figuras visuales del grabado.

Se toma la noción de segmento para designar elementos, o unidades mínimas reconocibles por sus características de alturas e intervalos y forma de ejecución instrumental. La nomenclatura que aquí se adopta para cada uno en *Metamorfosis* es de acuerdo a una letra que va de la M a la W, como se muestra en la siguiente tabla con ejemplos.

Nomenclatura	Segmento M y O	Segmento N	Segmento P	Segmento Q	Segmento R
Ejemplo					
Descripción	Acorde plaqué, staccato y acento	Ligados, bordado largo	Acordes plaqué, sin acento y cuerdas al aire	Ligados (bordado corto) en combinación con acorde	Arpeggio en cuartas

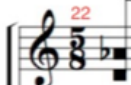
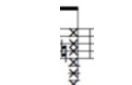



Segmento T	Segmento S	Segmento U	Segmento V	Segmento W
				
Percusión de mano izquierda sobre el diapasón en las notas indicadas	Slap de mano derecha	Ataque de dos cuerdas con pulgar	Rasgueos	Tapping

Tabla de segmentos encontrados en *Metamorfosis* de Hebert Vázquez

Retomando lo abordado en el capítulo 2, resulta pertinente considerar cada segmento como la combinación entre los intervalos y la técnica guitarrística con la que se ejecuta (si tomamos ésta como un timbre instrumental), pues son los dos elementos con los que define el compositor una “personalidad sonora”. Así, cada uno de estos segmentos tendría una “personalidad” lo suficientemente fuerte para ser reconocido por un escucha como un elemento importante dentro de la estructura de la obra.

Asimismo, se divide la pieza en dos grandes secciones. La primera parte, de aquí en adelante Parte-A, es la que comprende del compás 1 hasta el silencio del 117. La segunda, Parte-B, va del compás 118 al final en el 154. Esta división es la más clara de hacer, por la evidente separación debido al silencio y al cambio de material. La Parte-A hace un despliegue amplio de técnicas guitarrísticas y cambios constantes de ritmos, alturas, intervalos y segmentos. La Parte-B utiliza una sola técnica instrumental y el material de alturas e intervalos es más limitado.

Otro aspecto visto desde la teoría de conjuntos son las díadas de alturas que forman el intervalo 6 (cuarta aumentada). Se dividen en seis grupos de intervalos no ordenados de clase

de altura en el espacio-ca de la $\{0, 6\}=6$ a la $\{5, B\}=6^{68}$, cada grupo contiene a su inversión. El intervalo 6 (cuarta aumentada), y por consiguiente el material de alturas principal son las díadas armónicas, es sobre el que se construye la Parte-A. El otro intervalo importante es el 1 (de segunda menor), su uso principal es para transportar⁶⁹ un mismo segmento inmediatamente, o bien en conjunción de varios segmentos uno después del otro. Con las cuerdas al aire el intervalo 5 (cuarta justa), tiene una relevancia considerable también en la Parte-A. En la Parte-B, el intervalo 3 (tercera menor), es el preeminente, y de igual forma entra en diálogo con los intervalos 6 y 1, ya desde aquí se advierte el contraste.

El Contraste

El contraste en el grabado *Metamorphosis II* se puede observar principalmente en dos grandes aspectos. A gran escala es el contraste entre las figuras geométricas y planas –cuadrados, hexágonos, figuraciones de animales estilizadas geométricas– frente a las tridimensionales y con perspectiva, lo espacial –las figuras de animales realistas y la ciudad de Atrani–. A pequeña escala se da en la inmediatez de las figuras contrastadas por los colores blanco y negro, o cuando agrega un tercer color ya sea verde al inicio y final, o rojo en la parte intermedia.



Figura 20 y 21. Secciones del grabado que reflejan el contraste entre lo plano y geométrico con lo realista y tridimensional, así como el contraste entre el color blanco y negro.

En el nivel de lo observable en la partitura, en su dimensión de intervalos, hay un contraste entre ambas partes. En la Parte-A hay una gran variedad de intervalos y emplea profusamente

⁶⁸ En la teoría de conjuntos se numeran del 0 al 9 las notas de Do a La cromáticamente. Para el Si bemol y Si natural se emplean las letras A y B respectivamente para evitar confusiones con los números 10 y 11.

⁶⁹ Se toma el término de transportación de la teoría de conjuntos que significa tomar una unidad musical y cambiarla de alturas conservando su conformación interválica. Por ejemplo, la díada $\{0, 6\}$ (Do y Fa sostenido) se puede decir que está transportada en un intervalo 3 (tercera menor), al moverla a la díada $\{3, 9\}$ (Mi bemol y La natural).

el intervalo 6 (cuarta aumentada). Mientras, la Parte-B se mueve principalmente por el intervalo 3 (tercera menor). En las alturas, si bien, las dos partes de la pieza comparten una predominancia de las alturas 4 y 7 (Mi y Sol), en la Parte-A debido al abanico amplio de segmentos, intervalos distintos y desarrollo de estos, también hay una riqueza en las distintas alturas y en su empleo con constantes cambios. En cambio, la Parte-B tiene un uso mucho más contenido de las alturas, son muy limitadas y repetitivas, los cambios son graduales y muy pequeños, debido al empleo de un solo segmento.

En el nivel del intérprete el contraste en intervalos se refleja en la forma de organizar las posiciones tanto de mano izquierda y derecha. La predominancia de la altura 4 se refleja en el intérprete en emplear las cuerdas primera y sexta al aire, así como el contraste con la altura 7 de la tercera, esto obliga al guitarrista a realizar distintas maneras en la forma de ejecutar, al tener que nivelar distintas partes de las manos de acuerdo con la cuerda al aire que tenga que balancear para evitar acentos que alteren los compases. O bien, si se deja la presencia de la cuerda al aire, su acento, timbre y resonancia, hará destacar aquellos segmentos donde se encuentre. El contraste en las alturas hace que haya una gran cantidad de movimiento en la Parte-A que contrasta con la particularidad contenida de la Parte-B, que provoca tocar en una sola zona del diapasón. Esta planeación de los intervalos y las alturas podrían relacionarse con lo “auralmente inteligible” o bien con el “diálogo con el oyente” pues son procesos lo suficientemente contrastantes para que un oyente los identifique sin tener que descifrar notas individuales.

En el nivel de la partitura en tanto los ritmos, puede servir como guía la cita al inicio de este apartado, en la que el compositor aclara que su lenguaje es principalmente rítmico. Al respecto de la *Metamorfosis* nos dice:

Para mí, no es una pieza que se preste mucho para cambios de agógica, se tiene que mantener el impulso, puede haber pequeños matices que flexibilicen el discurso, pero que se mantenga el carácter, puede ser más lento, pero precisa [rítmicamente]. (Entrevista 2018).

Aunque haya una similitud entre la Parte-A y la Parte-B, pues son fluidas rítmicamente, ambas tienen una ausencia de indicaciones agógicas y no poseen puntos en los cuales haya algún descanso o conclusión; presentan las dos partes un contraste rítmico y de carácter entre

lo heterogéneo y lo homogéneo. La Parte-A se compone principalmente por figuras de octavo y va ganando ímpetu con la introducción de dieciseisavos. Sumado a esto, los continuos cambios de compás, sugieren un rico despliegue de acentos irregulares, es decir una variedad métrica. Estos cambios son apoyados por numerosos tipos de articulación, *staccatos*, ligados, *glissandi*. La Parte-B, en cambio, se constituye únicamente por dieciseisavos, y la ausencia de señalar los cambios de compás (aún cuando los haya) resalta una homogeneidad rítmica. Este contraste rítmico se puede corresponder con el contraste entre las figuras geométricas del grabado y el contraste entre el fondo y el frente, pues es en la sucesión inmediata de estos elementos que ocurre el contraste. Esta es una asociación efrástica en el nivel temático pues se liga por medio de elementos no atributivos ni descriptivos de acuerdo a Robillard. Asimismo, constituye una “interpretación” en términos de Bruhn pues no emplea las figuras como tales sino los procesos que Escher emplea sobre éstas.



Figura 22. Cambios de compás en la Parte-A que muestran la heterogeneidad rítmica y de articulaciones⁷⁰.

Sección del grabado con heterogeneidad en las figuras.



Figura 23. Compases de la Parte-B que muestran la ausencia de cambios de compás y la homogeneidad rítmica. Sección del grabado con textura homogénea.

Debido a que hay una aparente discrepancia entre el escribir o no los cambios de compás en las dos partes, lleva a considerar el nivel del intérprete. La presencia de los numerosos cambios de compás puede inducir en el guitarrista a realizar acentos marcados y realzar la variedad de la Parte-A. Mientras que la ausencia de dichos cambios de compás puede

⁷⁰ En todos los ejemplos musicales el número de compás se encuentra en color rojo.

provocar que el intérprete no haga acentos y las líneas de compás sean sólo una guía que sirva para la ejecución. De esta manera, se observa que Vázquez estaría considerando la “intuición” o “sentido común” del guitarrista, de la misma forma que en sus análisis tomando en cuenta la intuición de la escucha.

Sobre el contraste en las indicaciones de carácter el compositor nos dice:

Tienes una parte muy intensa, muy rítmica sin *rubato*, con los rasgueos gana cada vez más intensidad, Es una pieza angulada, con eso me refiero a líneas que se van moviendo, a los ataques precisos de la primera parte, no es algo que fluya de manera suave. Luego una [parte] que funciona muy bien expresivamente por el contraste. Hay obras de Manuel Enríquez donde pone *senza espressione* y llegan a ser de las más expresivas por el contraste con lo demás. El ataque es un mecanismo de expresividad, viene de la certidumbre de la expresión, el mecanismo por sí mismo. (Entrevista 2018).

Esta cita nos lleva a considerar las indicaciones que coloca, que afectan al *tempo* y al carácter por sus distintas formas de sensación acentuada, “el mecanismo por sí mismo”. Por consiguiente, resulta necesario examinar las consecuencias corporales que podrían suscitar en el intérprete, pues de éstas depende el resultado sonoro y la percepción de los acentos, pues como considera Le Guin (2006) los movimientos corporales al momento de ejecutar la música se reflejan en la escritura (pp. 19 -21) y observa que las indicaciones escritas pueden producir un estado específico en el intérprete (pp. 170-187). En este caso, es posible que estas codificaciones corporales tengan relación ecfrástica pues implican un proceso de contraste en la ejecución instrumental.

Las dos indicaciones de carácter de la Parte-A y la Parte-B, *Ritmico e deciso* y *Con espressione meccanica* respectivamente, refuerzan el sentido rítmico de la pieza, aunque cada una puede provocar en el intérprete sensaciones distintas. La primera indicación, *Ritmico e deciso*, puede poner al guitarrista en un estado de disposición a resaltar los cambios de compás, las acentuaciones y articulaciones distintas y la gama amplia de dinámicas escritas. Pues, la palabra *rítmico*, sumada a estas anotaciones resalta la noción del contraste, pues sin éste no hay una percepción métrica variada. La expresión *deciso*, de igual forma, provoca que el guitarrista ataque con fuerza, con decisión, resaltando la intensidad de la pieza que desde el principio requiere. De esta manera sobresale lo variado de la Parte-A. Estas

expresiones además se ven reforzadas con indicaciones de dinámica que producen contrastes internos en esta parte, como fortísimos súbitos, en los compases 12 y 21, el *piano súbito* del 62 (ver figura 43) y los *sforzatos* que aparecen a lo largo de toda la parte.

La indicación para la segunda parte, *Con espressione meccanica*, predispone al ejecutante a asumir una postura corporal más contenida, sin hacer fluctuaciones grandes de la fuerza, como un mecanismo, es decir repetitivo y siempre igual, lo homogéneo que viene de Escher. Igualmente, sin señalar los cambios de compás, y con la carencia de dinámicas, articulaciones y acentos, refuerza la escritura instrumental homogénea. El aparente oxímoron⁷¹ que hay en esta indicación, una expresión mecánica, se puede explicar al tomar en consideración los comentarios del compositor, que la expresión se dé por el contraste de lo decidido de la Parte-A frente a lo mecánico de la Parte-B. Además, como explica también Vázquez, resalta la importancia de lo carnal al señalar que en esta Parte-B es el mecanismo, lo corporal, lo que la hace expresiva. Es significativo observar que este contraste entre el carácter de ambas secciones se ve apoyado con las articulaciones con la que cada una empieza, *staccati* y acentos en la Parte-A y ligados en la Parte-B. De esta manera, como el compositor mismo señala, lo mecánico y homogéneo de la Parte-B gana expresividad gracias al contraste con lo heterogéneo de la Parte-A.

Los recursos del contraste entre las dos partes de la pieza, ritmos, intervalos y alturas, pueden considerarse como una asociación a los aspectos de *Metamorphosis II* de Escher, que hacen distintivas las tres grandes secciones del grabado (del plano, a la espacialidad y de regreso), como el contraste entre los colores, blanco y negro al inicio, verde y rojo a la mitad, las figuras planas y abstractas frente a las tridimensionales y realistas. Así es posible realizar un camino de varios pasos y asociar los procesos, la estrategia compositiva, que emplean ambos artistas y ser vistos como una asociación efrástica, en términos de Bruhn se trata de una interpretación efrástica.

⁷¹ Considero esta expresión como oxímoron, o contradictoria, debido a que en la interpretación musical se usa convencionalmente la palabra *expresivo* cuando hay variaciones en el tempo y en el ritmo, entre otros recursos, mientras que se emplea *mecánico* cuando se toca “plano”, es decir, sin variaciones de tempo, ritmo o dinámicas; o de manera intercambiable, la expresión *metronómico* se usa de igual manera, pues alude al *mecanismo* y rigidez del metrónomo. Este tipo de expresiones pertenecen a la jerga común de los intérpretes, es probable que Vázquez las utilice, si bien de manera estilizada, aludiendo a la “intuición” del intérprete que las leerá en la partitura.

En el nivel de lo observable en la partitura, cuando dos o más texturas contrastantes se suceden una detrás de otra, puede ser visto desde la perspectiva del *gesto musical*. Esto debido a que la *Metamorfosis* fue escrita en 2002, mismo año en que el compositor publicó su artículo “Gestualidad y desarrollo discursivo” en el que expone una definición y el uso de este término. De esta manera en tanto intervalos, en los segmentos se puede observar el contraste de manera muy diáfana en la forma en que los combina y contrapone mediante el *gesto musical*. Estos “gestos” se identifican con el contraste entre texturas definidas por su contenido interválico –intervalo 6 contra intervalo 1 (cuarta aumentada y segunda menor)–, armónicos contra melódicos, articulación – *staccato* contra ligado–, y forma de ejecución – rasgueo contra *glissando*, o bien rasgueo contra efecto percusivo de mano izquierda y derecha–. En la Parte-B no es posible hablar de gestos musicales, pues hay una sola textura, un solo segmento y una sola técnica.

Este procedimiento se puede relacionar con lo que Vázquez en su artículo de 2005 llama como las expectativas del oyente, pues toda la Parte-A son desarrollos, transformaciones y aniquilaciones de los “gestos” que emplea. Mientras que en la Parte-B al no haber “gestos”, se relaciona con lo que llama una “incertidumbre auditiva” al no haber estos “puntos de referencia” surgidos por el contraste. Es así como, aunque el artículo fue escrito cuatro años después de la *Metamorfosis*, puede advertirse en esta pieza que ya estaba presente lo que califica como un “modelo musical complejo”, al integrar estas dos estrategias, de expectativa e incertidumbre.

En la Parte-A los gestos musicales, o contrastes entre texturas, se pueden ver en el empleo de los segmentos uno justo después de otro. Los más significativos son el M –armónico, intervalo 6 (cuarta aumentada), *staccato*, acentuado– frente al N –melódico, intervalo 1 (segunda menor), ligado, sin acento–; el R –melódico, intervalo 6 (cuarta aumentada)– frente al S y T – percusivos–; y estos dos últimos frente al V –armónico y melódico, rasgueo–. Este tipo de contraste inmediato se puede ver en el grabado en el contraste producido entre figuras geométricas, realistas y naturalistas geometrizadas, así como con el empleo de colores contrastantes para diferenciar dichas figuras.



Figura 24. Contraste entre figuras y colores.



Figura 25. Ejemplo de gesto musical. “Contraposición integradora” entre rasgueo, arpeggio, ligado; así como de intervalos 6 y 1 (cuarta aumentada y segunda menor).

En el nivel de la partitura en tanto alturas e intervalos, hay elementos que pueden ser considerados como generados expresamente para lograr contraste en la Parte-A. Como son los segmentos R y T, ya que al transportarse a otras alturas y combinarse consigo mismos u otros segmentos generan los intervalos 1 y 3 (segunda menor y tercera menor), intervalos identificados con la estrategia de contraste para la Parte-A por la dominancia del intervalo 6 (cuarta aumentada). Asimismo, pueden considerarse como díadas generadas para la estrategia del contraste el par {0, 6} y {3, 9}, así como el par {2, 8} y {5, B} (este par de díadas cobran relevancia al ser usadas para introducir al segmento V, los rasgueos, que es el último en presentarse y con el que acaba la Parte-A junto con los percusivos) por estar a un semitono de distancia de las díadas céntricas de {1, 7} empleada al inicio de la Parte-A (que puede notarse por la insistencia en la tercera cuerda al aire) y {4, A} empleada al final de la Parte-A (que puede notarse por la repetida aparición de las primera y sexta cuerdas al aire)⁷², respectivamente. Cabe señalar que entre este par de díadas, se encuentra el intervalo 3, por lo que la estrategia del contraste se encuentra en la estructura profunda del intervalo 3 (tercera menor) (ver anexo), intervalo importante en la música del compositor.

⁷² Cabe señalar aquí que en esta pieza si bien hay una gravitación al Mi de las cuerdas primera y sexta, la hay también hacia el Sol de la tercera con mayor importancia. Esto resulta interesante pues es parte del “reencontrar” a la guitarra que buscaba el compositor y alejarse de la gravitación al Mi presente en la *Elegía*.

Figura 26. Díadas {3, 9} y {0, 6} para generar contraste con las céntricas {1, 7} y {4, A}.

En el nivel del intérprete, el contraste de las dos partes en los segmentos y los “gestos musicales” se da con el empleo de técnicas guitarrísticas y por lo tanto la corporalidad que implican. La Parte-A exige al guitarrista un desenvolvimiento de numerosos cambios en la fuerza, diversos tipos de movimientos entre las manos, distintas maneras de ejecución, debido al despliegue de numerosos segmentos distintos. La Parte-B, realiza movimientos pequeños y paulatinos, las manos se mueven de manera básicamente igual, “brincando” y “golpeando” sobre el diapasón (a momentos en la misma dirección y en otros en direcciones distintas), debido al empleo de un solo segmento. De esta manera, se puede hablar de un contraste en la escritura instrumental, en términos de Chiantore. Por un lado, las técnicas que emplea en la Parte-A son tradicionales: acordes, ligados, arpegios, rasgueos, técnicas que vienen de antes del siglo XX, es decir, técnicas segovianas. Por otro lado, la escritura instrumental de la Parte-B sólo emplea un técnica que no es tradicional al ser propia del siglo XX y al no ser empleada comúnmente, el *tapping*. Debido a que no es una técnica que se ejercite habitualmente, exige ser más cuidadoso con la fuerza, la precisión y control en el ataque, esto consigue una textura homogénea que contrasta con la textura heterogénea de la Parte-A. Vale la pena recordar que esto refleja una integración entre las técnicas segovianas y las menos

tradicionales, perspectiva del compositor que asume como una apertura a la diversidad, al eclecticismo, como se vio en el capítulo 2.



Figura 27. Contraste entre Parte-A y Parte-B de ritmo, compases, técnicas instrumentales, articulaciones y notación.

Estos contrastes rítmicos, de carácter, técnicas y gestos para el escucha serán quizá los aspectos más distintivos de reconocer, pues por el lenguaje de Vázquez atonal, las alturas no serán tan inmediatas de reconocer. En cambio, la riqueza rítmica y de técnicas de la Parte-A, en contraste con la sobriedad de la Parte-B, serán los procesos “más simples y lógicos” que pueda esperarse, relacionándose con el “diálogo con el oyente”. Un intérprete musical puede aprovechar los contrastes de la Parte-A y maximizarlos enfatizando las articulaciones y timbres. Por ejemplo, usando la mano izquierda para lograr un *staccato* más corto en los primeros compases, o bien buscar distintos timbres para los *slaps* de la mano derecha, haciéndolos más brillantes a medida que la pieza se desarrolla.

Hay un contraste en la grafía en términos de Chiantore, es decir en la diferencia en que Vázquez en específico escribe los símbolos (notación) que relacionan los movimientos consecuencia del contraste en la escritura instrumental que puede ser visto en el nivel de análisis del intérprete. En la Parte-A la notación es en un solo sistema, al final de ésta con dos sistemas señala en el superior las notas pisadas y con *glissando* por la mano izquierda, en el inferior escribe las cuerdas al aire, es decir en los dos sistemas se indican las tocaditas por la mano derecha mientras que en el superior las que son sólo con la izquierda. Este recurso gráfico es propio de Vázquez, pues no es común hallar una escritura a dos sistemas en la guitarra. Éste tiene una motivación mediada por la guitarra y su escritura instrumental, con el objetivo de facilitar la lectura al guitarrista, así la mediación es la guitarra y su forma de ejecución de acuerdo a las manos del intérprete.

En la Parte-B, se observa el empleo de los dos sistemas también, que si bien guarda similitudes, difiere de la Parte-A. Con las indicaciones *m.d.* (del italiano *mano destra*, mano derecha) en el sistema superior, y *m.s.* (del italiano *mano sinistra*, mano izquierda) en el sistema inferior, indica las distintas notas que debe “percutir” cada mano con la técnica del *tapping*. De este modo, mientras en la Parte-A el sistema de arriba indica las notas pisadas y arrastradas, pero la derecha pulsa los dos sistemas con el rasgueo, en la Parte-B cada sistema corresponde a cada mano, como a la manera del piano. De igual manera, esta diferencia gráfica es una mediación entre notación y ejecución se da a través de la guitarra y su forma de tocarse. Así, a nivel notacional en relación a la escritura instrumental se puede reconocer visualmente la estrategia del contraste. Con este acomodo que facilita la lectura en ambos recursos busca apelar a la “intuición” del guitarrista, y con esto puede conseguir que el intérprete entienda como distintas estas notaciones y por lo tanto contrastantes musicalmente.

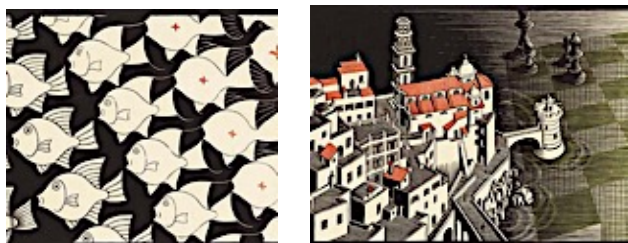


Figura 28. Contraste entre figuras planas geométricas, en blanco y negro, con las tridimensionales y en color rojo y verde.

Este contraste en el nivel de la partitura tiene relación con el nivel del intérprete musical. A nivel notacional, es decir en términos de Chiantore, los símbolos para representar la idea compositiva y los movimientos físicos. En la Parte-A hay un contraste interno, pues prácticamente cada segmento tiene su propia indicación de compás, lo que provoca continuos cambios, estos sugieren una combinatoria continua y pueden sugerir también una relación visual que se asemeja a la continua combinación de figuras en el grabado, es decir una asociación efrástica en el contorno gráfico. Como los segmentos son contrastantes en varios sentidos, verticalidad y horizontalidad, armónicos y melódicos, en ritmo, o la disposición en dos pentagramas, es interesante observar cómo repercute visualmente al observar la partitura, pues puede incluso llegar a recordar las distintas formas de *Metamorphosis II*, como una especie de “geometría” visual gráfica en la partitura que genera formas como cuadrados o

triángulos (ver figura 29). Más allá de si esta característica gráfica es intencionada o no por parte del compositor, el hecho de que ocurra le permite al observador-intérprete musical establecer una relación con el grabado en el terreno meramente visual de la partitura (dado que la partitura no es un medio destinado para el público), es decir una descripción ecrástica. Este aspecto de la partitura puede no ser del todo evidente y puede quedar como algo “intuitivo” en el intérprete, de la misma manera en que el compositor diseña sus diagramas y notaciones para un análisis.

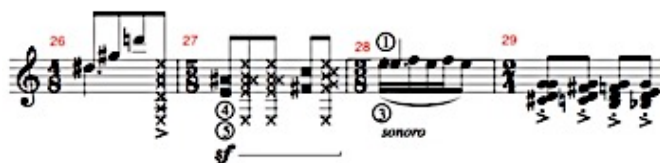


Figura 29. Contraste en la Parte-A en la sucesión de segmentos, armónicos y melódicos, cambios de compás, en lo gráfico vertical contra horizontal, y diagonal.



Figura 30. Contraste en la sucesión y combinación de figuras.

Este aspecto no sorprende, aún si no fue planeado, ya que hace recordar la preocupación de Vázquez por lo visual, lo que en el capítulo 2 se propuso como las estrategias del analista, que muestra su interés en que los diagramas, gráficas, redes, y nomenclaturas tengan relación con la escucha. Así, la composición y la interpretación al tener un componente visual muy fuerte en su relación con la partitura, permite elucubrar que el compositor haya tenido en cuenta el aspecto gráfico de la partitura. Hay además un aspecto que liga la grafía y la partitura en su materialidad que sólo se puede conocer siendo intérprete de la pieza, ya que la forma en que está organizada la partitura facilita los cambios de hoja y pareciera coincidir con cada página una parte estructural de la obra. De forma que, si son planeados los cambios de página y contrastes en los recursos técnicos, puede ser que también lo sean los gráficos y de algún modo éstos recuerden al grabado.

En el nivel de la ejecución instrumental en la Parte-B hay un pequeño contraste que vale la pena mencionar: Los compases 131 y 142 cambian las alturas predominantes de la parte y también contrastan con la articulación *sforzando* en la mano derecha, además hay un cambio de cuerda de la quinta a la sexta. En el ritmo también hay un contraste con el resto de la parte, la mano derecha pasa de atacar cada octavo con puntillo a tocar en figuras de octavo. Corporalmente hablando, estos compases suponen que el guitarrista toque con más fuerza, debido a que el *tapping* es una técnica poco resonante que no puede lograr *fortes*. Aunque no está escrito, puede hacerse un cambio en la forma de ejecución, pasar del dedo índice o medio de la mano derecha al pulgar, para aprovechar el peso mayor de este dedo. Este cambio, que ya no es sólo en las alturas y dinámicas sino a nivel corporal, pone al guitarrista en una disposición física distinta que contribuye a que el público pueda percibir con mayor claridad el contraste gracias al cambio visual en la ejecución instrumental. Es decir llevar a la interpretación la idea de lo “auralmente inteligible”.



Figura 31. Contraste sobre la textura de la Parte-B. Contraste en el grabado *Metamorphosis II*.

Estos elementos rompen momentáneamente la uniformidad de todo el resto de la Parte-B, por lo que se puede hablar de una estrategia compositiva de contraste, de la misma manera en que en el grabado de Escher es insertada la palabra *Metamorphose* y se cruza consigo misma sobre una textura homogénea en gris, provocando un contraste. Así, se da en ambas partes de la *Metamorfosis* de Vázquez contrastes que constituyen asociaciones efrásticas por medio de estrategias compositivas, de procesos antes visuales ahora musicales.

Estos contrastes de la Parte-A y de la Parte-B se pueden asociar a los contrastes internos de la *Metamorphosis II* de cada sección. Estos son en color, y las figuras del fondo y el frente. De esta manera se da una asociación efrástica del nivel temático, puesto que está planteándose así como Escher diferencias entre distintos recursos compositivos. Los otros contrastes constituyen una interpretación en términos de Bruhn, pues el campo asociado es

el proceso de las figuras y no éstas en sí mismas. Sin embargo, estos contrastes van acompañados de una transformación, ya bien sea para llegar a ellos o que parten de estos.

La transformación

El contraste en el grabado de Escher se llega de manera progresiva mediante la estrategia de la transformación. De igual manera sucede en la pieza de Vázquez. La transformación en la pequeña escala se puede observar en la forma en que las figuras en cada repetición se modifican paulatinamente. Asimismo, estas pequeñas modificaciones, a gran escala, llevan a la transformación de lo plano a lo espacial esto es, cómo se va de lo abstracto a lo figurativo, y de regreso (ver figura 28).



Figura 32. Transformación de lo geométrico a lo espacial y de regreso.

Ésta estrategia compositiva en la pieza para guitarra de Vázquez se puede observar en la manera en que va modificando cada segmento –las unidades distintivas por su conformación de alturas e intervalos, así como su articulación, dinámica y forma de ejecución– de la pieza, que se podría corresponder con la vista a pequeña escala del grabado.

En *Metamorfosis*, en el nivel de la partitura la transformación que se da de la Parte-A a la Parte-B se puede ver en distintos aspectos. En el ritmo, inicia la Parte-A con una alternancia constante entre octavos y dieciseisavos, hacia el final comienza a haber una predominancia de los dieciseisavos, hasta que la Parte-B se desarrolla completamente con esta figura rítmica. La transformación rítmica es apoyada con el cambio de carácter, y el silencio de los compases 114 a 117, funcionan como puente entre ambas partes.

En el nivel del guitarrista, este silencio es un espacio de resonancia en el que hay una transformación en la disposición corporal del intérprete al pasar de la tensión de los rasgueos, *glissandos* y percusiones del final de la Parte-A, a la suavidad de la que emerge del silencio

la Parte-B. Así la transformación rítmica y de carácter trae consigo también una transformación corporal.

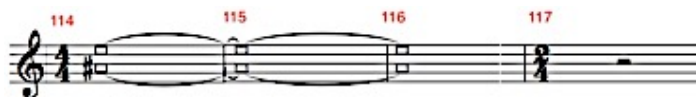


Figura 33. Puente entre la Parte-A y la Parte-B.

Este puente del compás 114 y su difuminación del sonido facilita la transformación en la dinámica. La Parte-A tiene numerosas indicaciones dinámicas y acentos y finaliza estrepitosamente en la dinámica *forte*, como se ve en el capítulo 2, la combinación de gestos genera una tensión cada vez mayor. Los compases de puente entre las partes dan el suficiente espacio para relajar esta energía. Además, de acuerdo con lo que se aborda en dicho capítulo, siguiendo lo que propone Vázquez como “el diálogo con el oyente”, este espacio en el que no hay gestos genera en el escucha incertidumbre de lo que va a pasar. Así, para el intérprete estos compases sirven para la relajación y llegar a la Parte-B que se desarrolla casi toda en una dinámica *piano* y su entrada interrumpida con silencios da la sensación de que la textura homogénea emerge desde la resonancia dejada por los rasgueos de la Parte-A.



Figura 34.



Figura 35.



Figura 36. Ésta y las figuras 34 y 35 son compases de la Parte-A en las que hay transformación en ritmo, articulación, técnica instrumental e intervalos. Introducción paulatina de la percusividad (con cruces y neumas cuadrados) hasta terminar con ésta.



Figura 37. Indicación de la Parte-B. Transformación en dinámica, ritmo, articulación y técnica instrumental. *Tapping* como percusión.

En el nivel de lo que es observable en la partitura, la transformación en los intervalos y alturas va de la abundancia en la Parte-A a la sobriedad de la Parte-B, de la misma manera en que en el grabado, después de lo paisajístico y detallado de la ciudad de Atrani, a una sobriedad abstracta del tablero de ajedrez (ver figura 32). Así, en la Parte-A podría tomarse como un proceso de transformación la forma en que el intervalo 6 (cuarta aumentada), va tomando cada vez más presencia. Asimismo, comienza con una gama de alturas muy variadas, en la cual hay una centricidad hacia la altura 7 y la 1, gradualmente comienza a cobrar presencia la altura 4 y la altura A⁷³. La Parte-B, retoma las alturas, 1, 4 y 7⁷⁴, para integrarlas y usarlas en conjunción, transformando el intervalo 6 dividiéndolo en dos intervalos 3 (tercera menor) y transformando esta alternancia de alturas en integración por su uso conjunto. Esta centricidad en las alturas puede verse como en el grabado hay una centricidad con los

⁷³ La sostenido. Se toma aquí la nomenclatura de la teoría de conjuntos que sustituye los números 10 y 11 por las letras A y B, respectivamente para las alturas La sostenido y Si natural.

⁷⁴ Resulta interesante señalar que esta pieza está centrada particularmente en la altura 7, o sol, pues como se vio en el capítulo 2, al inicio de su carrera compositiva, el mismo Vázquez asegura que su obra tenía una “gravitación hacia el Mi”. En *Metamorfosis* puede notarse una “gravitación” hacia el sol, llevando a las alturas su postura de reencontrar a la guitarra, pero distinto a la Elegía.

procesos de la División Regular del Plano, puesto que con esta técnica de rellenar el plano con figuras regulares no es usada en todo el grabado, pero sí es el aspecto gráfico en torno al cual “giran” los demás elementos, la palabra escrita que se convierte en una división regular, y ésta a su vez se convierte en un panal y la ciudad de Atrani. Asimismo, podría establecerse una relación entre lo “regular” de las figuras geométricas y los “regular” y simétrico de las díadas que forman el intervalo 6, en particular la 7 y la 1.



Figura 38. Centricidad de la Parte-A al inicio sobre la altura 7. Escritura convencional. Notación a un sistema.



Figura 39. Centricidad de la Parte-A al final sobre la altura 4. Notación a dos sistemas.

En el nivel de la ejecución guitarrística, hay una transformación en la escritura instrumental. Si bien, son contrastantes la Parte-A y la B, el *slap* (que es más percusivo pero no tiene alturas definidas) y la percusión de mano izquierda (menos percusivo con alturas) se introducen de manera gradual hasta que dominan al final de la Parte-A. El *tapping* en la Parte-B es un recurso que tiene percusividad así como alturas definidas. En este sentido, se podría entender al *tapping* como una transformación de las percusiones y alturas de la Parte-A, integradas en una sola técnica. Aunado a esto, el guitarrista podría hacer los rasgueos cada vez más percusivos atacando con la mano cada vez más cerca de las cuerdas y no quebrando los acordes al inicio para hacerlos lo más abiertos y quebrados al final a medida que la pieza desarrolla, a fin de darle más ímpetu al final de la Parte-A y realzar la idea de la transformación. Esto traerá como consecuencia un realce a la idea de la transformación para la escucha, haciéndola más “inteligible”.



Figura 40. Integración de las notas Sol y Mi en la Parte-B. Escritura a dos sistemas.

Este recurso de transformar las técnicas habituales a las menos comunes en la escritura instrumental va acompañada por el cambio de notación que se puede observar en la partitura. Este cambio no es de un momento a otro, ya que la Parte-A comienza con una notación estandarizada para la guitarra en un sistema, y el recurso de escribir a dos va apareciendo progresivamente, hasta que la Parte-B se escribe en su totalidad de esta manera. Hay que recordar que esta transformación tiene un trasfondo de facilitar la lectura al intérprete, es decir, Vázquez está considerando la dimensión visual de la partitura en relación a lo que podría considerarse como la “intuición” de éste. De esta forma, la transformación notacional es una transformación en el nivel del intérprete al leer la partitura, de igual forma en que Le Guin (2006) encuentra que la escritura refleja los cambios en la manera de tocar (pp. 19 – 21) si bien en su caso correlaciona cambios de clave y posiciones del violonchelo, aquí los cambios son en la forma de ejecución, ya bien sea con técnicas distintas en cada mano en la Parte-A o con la distinción entre las manos en cada sistema en la Parte-B-

En el nivel de la partitura, al interior de la Parte-A también se pueden observar distintas transformaciones. Un caso son las cuerdas al aire, que a lo largo de esta parte se van integrando paulatinamente hasta su primera aparición de las tres agudas juntas en el compás 32, dicho proceso se considera aquí como una transformación. De acuerdo con Vázquez, las cuerdas al aire son utilizadas para dar mayor resonancia (entrevista 2018), por lo que la transformación implica una resonancia cada vez mayor a lo largo de esta parte. Asimismo, en las alturas la transportación de los segmentos puede tomarse como una transformación cuando éstas son lineales, es decir cuando no regresan a su conformación original, como sucede con los segmentos Q y Q, o el V que tiene modificaciones y transportaciones que no se repiten de manera consistente y van progresivamente agregando notas e inversiones (ver Anexo).

En el nivel del intérprete, la transformación al transportarse fuera del unísono con las cuerdas al aire, supone balancear la fuerza, ya que la cuerda al aire tenderá a ser más brillante, por lo que se da también una transformación en la tensión corporal. O bien, si no se balancean, estas alturas tendrán una mayor presencia al resonar por más tiempo y al tener un timbre distinto. De cualquier modo, aunque se mantenga la misma posición en las manos, se da una transformación en el lugar del diapasón donde se toca, provocando una transformación en el timbre. Para la interpretación una forma de resolverlo sería progresivamente dejar la resonancia de las cuerdas al aire y al inicio de la pieza con ayuda de la mano izquierda o la derecha procurar no dejarlas resonar.



Figura 41. Ejemplos de transformación del segmento Q

Este tipo de transformación resulta interesante, pues vuelve transparente el diálogo entre las alturas e intervalos con su consecuencia en la forma de tocar, es decir de los niveles de la partitura y del intérprete. Por ejemplo, los segmentos M, O y R, al transportarse presentan discrepancias en su configuración interválica. Estas discrepancias se deben en el caso del segmento M y O por la conjugación de cuerdas pisadas con cuerdas al aire, pero la transportación sucede únicamente con las notas pisadas. Así, se puede dar cuenta del comentario del compositor de emplear las cuerdas aire para la sonoridad y la importancia de la medialidad que supone la guitarra y ésta a su vez tocada con las posibilidades del cuerpo. En el caso del segmento R y V, las discrepancias interválicas se deben al transportarse por medio de un intervalo 5 (cuarta justa) a las cuerdas superiores agudas, es decir, mueve la posición exacta pero a una cuerda más aguda. Pero como hay un cambio del patrón de afinación entre las cuerdas cuarta y tercera, al transportarse entre estas cuerdas, el patrón interválico del intervalo 6 se rompe por un intervalo 5. Todas estas discrepancias son planificadas al observar que se utilizan como puntos climáticos en la Parte-A.

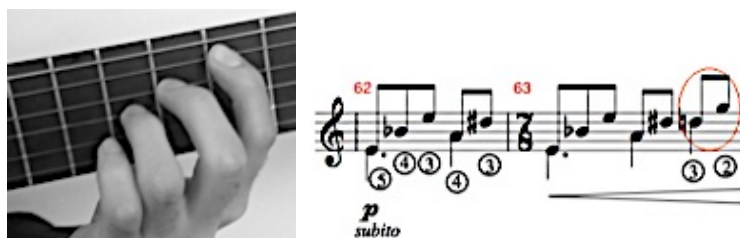


Figura 42 y 43. Posición empleada por los segmentos M y R. Discrepancia interválica del segmento R producida por transportar manteniendo la misma posición.

Una transformación que se da en el nivel de las alturas y que se ve también en el nivel del intérprete sucede con el segmento U, que emplea las inversiones del M. En la ejecución instrumental este mismo grupo de alturas se toca con técnicas distintas, del acorde plaqué al pulgar atacando cuerdas simultáneas que genera una sonoridad intermedia entre el acorde plaqué y el rasgueo del segmento V. Para destacar estas diferencias el intérprete puede hacer cada uno de estos segmentos con timbres distintos, por ejemplo realizar el segmento M *sul tasto* y el U *sul ponticello*.

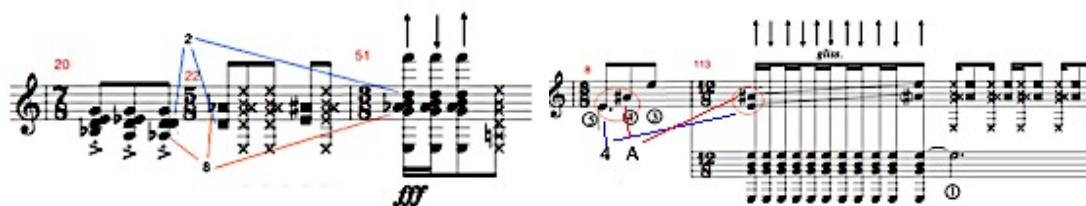
Otras transformaciones en el nivel del intérprete es en el segmento P al ser un acorde sin acentuar y sin *staccato* va disolviendo la característica sonoridad del inicio y conecta con la sonoridad del segmento R y del V. Dos grupos de notas que vale la pena resaltar es el del compás 2 que reaparece con rasgueos en el compás 84. Otro, en el compás 23 que es igual a la conformación con la que se presenta el segmento V. Estas estrategias que emplean mismas alturas pero técnicas distintas, podría considerarse como una estrategia de ciclo en las alturas y a nivel corporal son una transformación. Para resaltar estos aspectos el guitarrista podría valerse de usar una pequeña *cesura* en estas sonoridades en específico.



Figuras 44, 45 y 46. Inversión en las alturas del segmento M al U. Transformaciones en la ejecución instrumental sobre mismos grupos de notas.

Estas transformaciones, así como las anteriores, revelan el acercamiento a la composición mediante la ejecución instrumental en el compositor, pues denotan una planeación tanto a nivel estructural como el considerar las capacidades del instrumento y sus consecuencias en el intérprete al tocarlas. En términos de Le Guin y Chiantore las estructuras de la música y su ejecución puede revelar algún aspecto del proceso compositivo.

En el nivel de lo observable en la partitura en las alturas, de manera general las díadas funcionan como un elemento conectivo para la transformación, pues suaviza el contraste entre las distintas técnicas guitarrísticas. Por ejemplo, la díada {5, B} no es empleada al inicio sino hasta el compás 21 y gana presencia al final, asociada a transportaciones ulteriores de los segmentos Q y R, y en la presentación del último segmento el V. Otro caso es la díada {2, 8}, que es utilizada para la última transportación del segmento M y para presentar a los segmentos T y V, es decir para la transición del inicio a la segunda mitad de la Parte-A. Finalmente, la díada {4, A} es de particular relevancia pues aparece en lugares estructuralmente importantes como el principio y es con la que finaliza la Parte-A, además de ser la empleada en la marca de *piano súbito* en el compás 62 (ver figura 43) que establece un sitio que llama la atención por el cambio abrupto de dinámica y material musical. En todos estos casos la díada es tocada con una técnica instrumental distinta, resaltando la transformación en la forma de ejecución.



Figuras 47 y 48. Díadas {2, 8} y {4, A} en técnicas contrastantes para la estrategia de transformación.

En el nivel de las alturas en la Parte-A, si bien la combinación inmediata de segmentos –y por tanto de las técnicas instrumentales– se corresponde con el contraste, o en términos del compositor del “gesto musical”, la combinación a gran escala de éstos a lo largo de esta parte es una transformación que finalmente se queda con los percusivos. La lógica que se sigue para esta transformación denota un cuidado en las combinaciones, por la progresiva

disminución de los primeros segmentos y la aumentación de los nuevos. A esta lógica de combinaciones puede considerarse como un “código”, pues determina que a mayor número de elementos nuevos, tendrá que disminuir el número de elementos anteriores. Si bien no es propósito de esta tesis comprobar los planteamientos abordados en la aproximación a los aspectos compositivos de Vázquez en la *Metamorfosis*, puede establecerse una conexión para establecer este tipo de asociaciones. Asimismo, pareciera haber un código en el tipo de combinaciones, por ejemplo los segmentos percusivos siempre van juntos, el *glissando* aparece sólo junto con los rasgueos.

Estas transformaciones de díadas y la lógica combinatoria de segmentos se puede apreciar de manera diáfana en el nivel del intérprete con el siguiente diagrama, donde cada color representa una técnica distinta y están asignados de acuerdo con la nomenclatura propuesta al inicio de este apartado. De este modo, se puede ver cómo de manera progresiva van apareciendo y desapareciendo los distintos segmentos y por ende se da una transformación en las técnicas. Esta aproximación de variedad de formas de ejecución guitarrística es producto, como se ve en el capítulo 2 de lo que Vázquez menciona como su acercamiento *sui generis*, en el que busca alejarse de sus obras anteriores para guitarra como la *Elegía*. Es así como la técnica, en términos de Chiantore (2010, p. 20), en estas dos obras ejemplifica estilos o aproximaciones a la composición distintas.

Ejemplo										
Descripción	Acorde plaqué, staccato y acento	Ligados, bordado largo	Acordes plaqué, sin acento	Ligados con acorde	Arpeggio en cuartas	Percusión de mano izquierda	Slap de mano derecha	Ataque de dos cuerdas con pulgar	Rasgueos	Tapping
Variantes										
	Combinación de ambos recursos		Glissandos sobre el recurso	Bordado largo en combinación con acorde		Resonancia después de la percusión	Ritmo en 16vo, alternando slap y percusión de mano izquierda		Glissandos sobre el recurso	

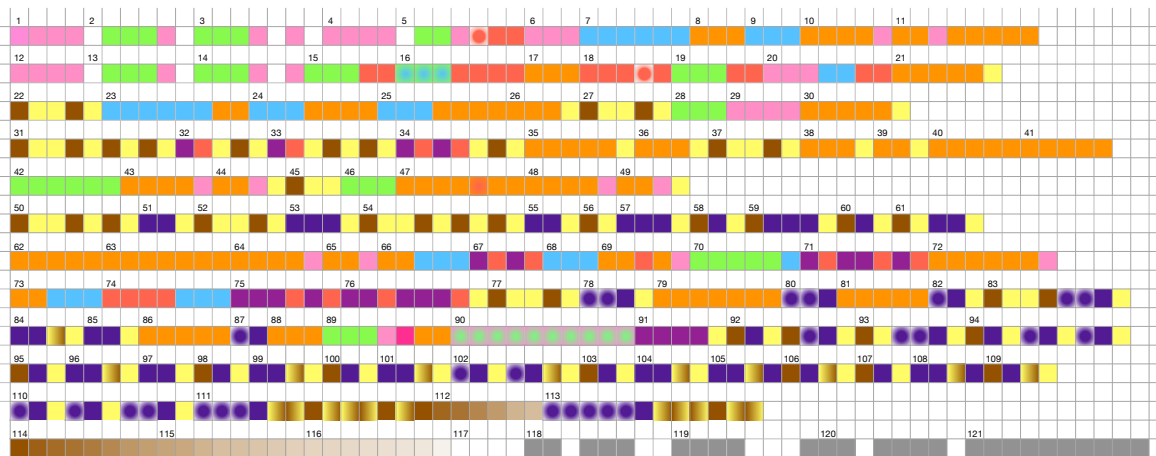


Figura 49. Esquema que muestra la combinación de técnicas y su paulatina transformación en la Parte-A e inicio de la Parte-B.

En el nivel del intérprete musical, en la notación estas transformaciones de segmentos y alturas pueden ser visiblemente reconocibles en la partitura. De acuerdo a Le Guin (2006) la relación del intérprete y la partitura es corporal, pues señala que éste, al examinarla visualmente está realizando una kinestesia anticipatoria, pues se le presentan una serie de preguntas no verbales “¿qué necesito hacer para tocar esto? ¿Dónde pongo y cómo debo mover mis manos?”. La autora da cuenta de que esto implica consideraciones de tipo corporal (muscular, articular, movimiento de extremidades, fricción). Así como consideraciones técnicas como la posición, técnicas convencionales o extendidas, registro y si será “fácil-placentero de tocar” (pp. 17 – 18). Así, al observar que al inicio de la pieza si bien hay sonoridades en *forte*, estas son contenidas mediante *staccati* y para realizarlos son necesarios movimientos, más adelante con los arpeggios, ligados y *slaps*, se podrá advertir una transformación en la pieza. Finalmente, con los rasgueos sobre todas las cuerdas, la notación a dos sistemas, y los *glissandi*, sin necesitar del todo tener que tocar la pieza, la transformación para el intérprete será evidente al anticipar la energía y movimientos amplios de ambas manos necesarios para tocar, además de que esto trae como consecuencia un aumento en la dificultad de tocar hacia el final de la Parte-A. Por otro lado, al ver la Parte-B y la extensión del *tapping* por numerosos compases, podrá dar cuenta de lo cansado que es tocarlo y que deberá administrar la fuerza para soportar tocar la parte en su totalidad.

De igual forma, el intérprete musical podrá advertir al examinar la partitura que al inicio de la pieza es muy claro cómo hay una contraposición entre lo vertical y lo horizontal en los primeros dos compases. Hacia la mitad de la Parte-A, hay secciones en las que predomina una sobre otra. Finalmente, a partir del compás 91 es completamente armónico y se ve una sobrecarga o saturación gráfica vertical. El tocar estas transformaciones de las díadas a través de las técnicas reflejadas en la notación, puede poner al intérprete en una disposición de realzar el paso de las distintas formas de ejecución, ajustando el timbre de cada uno y cambiándolo progresivamente. Por ejemplo, aprovechar la ausencia de indicaciones de timbre y proponer cambios tímbricos progresivos a un mismo segmento o díada a medida que se transforma⁷⁵. Nuevamente, la notación puede reflejar un aspecto que pueda ser entendido por el o la guitarrista de manera “intuitiva” y usar esa intuición para tomar decisiones interpretativas. No es que haya una sola solución, sino que puede originar distintas versiones.

Estas transformaciones en la técnica, al ser progresivas que van hacia lo percusivo y que viene de lo armónico, que van acompañadas de transformaciones en el material de alturas, ritmos e intervalos, pueden tomarse como una forma de “diálogo con el oyente” pues al ser lo suficientemente distintivas, y al observarse cómo es que cambian las formas de ejecución, el oyente podría si bien no descifrar los elementos individuales, sí de forma intuitiva reconocer estos procesos.



Figura 50. Alternancia entre lo vertical y lo horizontal

⁷⁵ Un ejemplo de esto podría ser sobre el segmento N que aparece desde el compás dos, los ligados en combinación con una cuerda al aire. Una propuesta sería comenzar a realizarlo *sul ponticello* y en cada transportación recorrerlo al *sul tasto*, para que en su última aparición, como regresa a su conformación de alturas original, volver a realizarlo *sul ponticello*.



Figura 51. Predominancia de lo horizontal.



Figura 52. Predominancia de lo vertical.

Así como con el contraste, esta transformación notacional más allá de si es o no intencionada por el compositor, permite relacionar efrásticamente a la música con el grabado en la dimensión visual y considerarse como una asociación efrástica descriptiva. Descriptiva, pues está representando el aspecto (y no nombrando o aludiendo) en un mismo nivel, lo visual con lo visual, a su referente. Pero es también asociativa, pues esta descripción requiere de una serie de pasos para llegar a esta transposición visual del grabado al sistema de signos de la notación musical.

En busca del ciclo

Como se ve en el capítulo 2, Vázquez tiene un interés particular con recursos ligados al timbre, la instrumentación y el volumen en secciones escritas sobre una sola nota y que están en su música desde sus primeras obras (Vázquez, 1998, p.112). Podríamos encontrar este recurso a partir de 1988, por ejemplo en la *Elegía* para guitarra, compuesta en ese año, en la que está presente dicha característica mediante el empleo de una técnica de trémolo. Para describir qué representa este tipo de pasajes en la pieza *Música para dos megainstrumentos*, en su tesis escribe: “La pieza, de hecho, empieza y termina con un unísono, sugiriendo una forma circular, así como también una metáfora del unísono como la nada, o representando el vacío original y final”⁷⁶ (1998, pp. 112-113). Estas estrategias las elabora el compositor con una finalidad aural (1998, p. 113), que como ya se ha visto, establecen un puente con el escucha.

⁷⁶ “The piece, in fact, begins and ends with a unison section, suggesting a circular form as well as the metaphor of the unison as nothingness, or representing the original and final void”. La traducción es propia.

Entonces resulta muy interesante que asegure en la nota a la partitura editada por CENIDIM que no haya empleado este recurso en la *Metamorfosis* para representar el ciclo de la *Metamorphosis II* de Escher, pues sería una estrategia evidente iniciar y terminar con el unísono tomando en cuenta estos aspectos. Sin embargo, esta negación de la estrategia de ciclo que comenta y que efectivamente no se encuentra de manera evidente, se puede deber a lo que se ve en el capítulo 2, al querer evitar que sus obras sean demasiado parecidas entre sí. Además, Vázquez tiene una concepción de la composición que debe de estarse renovando. Así, *Metamorfosis* tiene una aproximación distinta de la *Elegía*, tanto en las técnicas guitarrísticas como en la rítmica. Con esta consideración es posible elucubrar su motivación para no emplear el ciclo, por lo que este apartado es una búsqueda de encontrar dicha estrategia.

El ciclo es una de las estrategias de Escher más significativas. En el grabado *Metamorphosis II* se puede observar en distintos niveles. En la estructura, en un vistazo a gran escala, es la forma en que comienza y termina con la palabra *Metamorphose* y cruzamientos de esta palabra en un fondo gris. El otro tipo de ciclo es en un vista a pequeña escala, la repetición inmediata de una misma figura.



Figura 53, 54 y 55. Estrategia de ciclo en *Metamorphosis II* de Escher, inicio y final del grabado y el ciclo en la repetición de una misma figura

Acercándose al análisis detallado en el nivel de lo que se puede notar en la partitura, la estrategia de ciclo se puede observar en la pieza de Vázquez en el empleo de las alturas con las que inicia y termina la *Metamorfosis*. Es de notar que la díada con la que inicia la obra {7, 1} (Sol y Do sostenido), es la misma con la que inicia y termina la Parte-B. En la primera mitad de la Parte-A domina la altura 7 (la nota Sol), junto con su díada la altura 1 (Do sostenido), en la segunda mitad cobra relevancia la altura 4 (nota Mi), junto con su díada la altura A (La sostenido). En la Parte-B sobresalen las alturas 7, 1 y 4, (Sol, Do sostenido y

Mi) que son con las que inicia y termina. De esta forma, puede observarse la estrategia de ciclo en el total de la pieza, pues vincula a la música con el grabado por medio de comenzar y terminar con el mismo material. Si bien en el caso de Escher es muy claro, pues es el mismo material exacto, en el caso de Vázquez no resulta tan evidente al encontrarse estos ciclos de alturas en segmentos distintos, es decir, con técnicas guitarrísticas y con ritmos distintos.

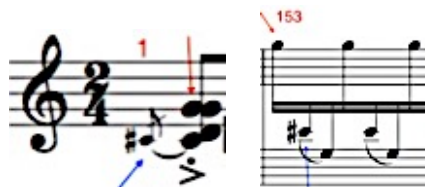
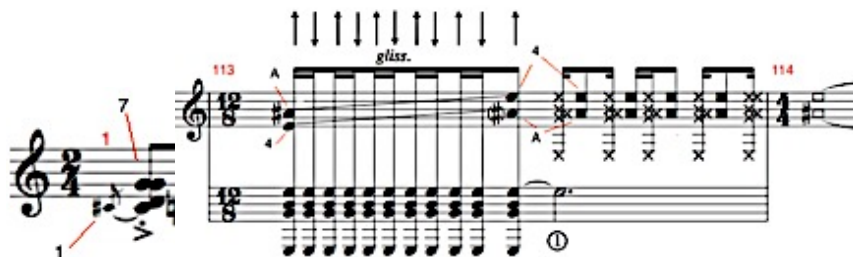


Figura 56. Alturas 1 y 7 al inicio de la Parte-A y de la Parte-B respectivamente.

La estrategia de ciclo también se puede hallar en el uso del intervalo 3 (de tercera menor). Entre el par de díadas, {1, 7} y {4, A} se forma este intervalo que son la estructura vertical que domina la Parte-A. En la Parte-B este intervalo se usa en combinaciones distintas pero prominentemente con la tríada {1, 4, 7}. Así, aunque este intervalo pareciera no tener relevancia, es en la estructura profunda donde se encuentra su importancia (ver figuras 57 a 60). Es necesario comentar que el compositor mismo señala que este intervalo, la tercera menor, es significativa en general en su obra (entrevista 2018).



Figuras 57 y 58. Díadas {1, 7} y {4, A}, entre estas se forma el intervalo 3 (tercera menor) y sobre éstas se construye la Parte-A.



Figura 59 y 60. Tríada {1, 4, 7}, con la que se forma el intervalo 3 (tercera menor) y sobre éstas se construye la Parte-B.

El ciclo se puede observar en la Parte-A en la forma en que transporta a los segmentos. La primera forma consiste en tomar un grupo de díadas y repetir dicho grupo en cada aparición del segmento. Es el caso de los segmentos M y U (ver figura 61). En el nivel del intérprete musical este tipo de repetición tiene un efecto corporal notorio, pues es necesario realizar de manera reiterada cada movimiento de ambas manos, así aunque se cambie la conformación interválica, hay un ciclo a nivel corporal, pues las posiciones de mano derecha e izquierda se mantienen igual. Asimismo, al transportarse se forman una serie de intervalos con las cuerdas al aire que difícilmente podrían tener una mayor explicación. Así el mantener una misma técnica y posición en ambas manos, pero cambiando la armonía es como el ciclo de repetir una figura pero con cambios de color como los cuadrados del inicio en el grabado de Escher. Un escucha-observador podrá identificar esa tensión corporal y reforzar la idea de ciclo, tanto para el intérprete musical como para el público. Otra forma de ciclo es la del segmento N, que después de una serie de transportaciones seguidas y sin repetirlas, su última aparición es idéntica a la presentación del segmento. Esta forma de ciclo es semejante a cómo aparece una figura en el grabado, se transforma para después regresar a cómo se presentó originalmente, como los pescados en blanco.



Figuras 61, 62 y 63. Ciclo en segmentos M y U. Ciclo en peces, secciones del grabado *Metamorphosis II*.



Figuras 64 y 65. Ciclo del segmento N.



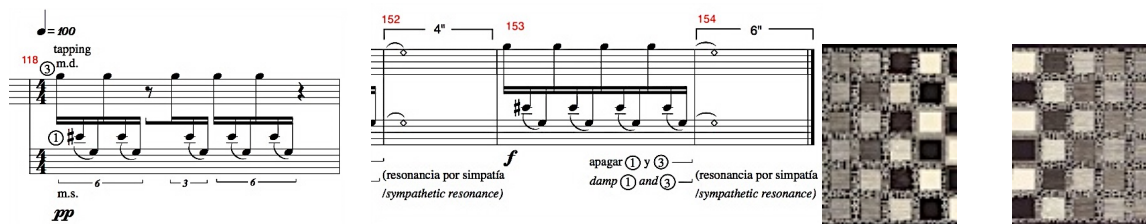
Ciclo de las figuras de pescados.

En el grabado esta estrategia se puede apreciar en la forma en que Escher emplea ciertas figuras en secciones distintas. Por ejemplo, los insectos en negro que tienen peces en el fondo blanco es muy semejante a cómo después de que estos peces pasan del fondo al frente y regresan al fondo, pero ahora con aves en negro. Es decir, el paso de insectos a aves en color negro, de emerger del fondo al frente, es una estrategia de ciclo con transformaciones pequeñas inmediatas para lograr este proceso.

En el nivel de la partitura el ciclo propiamente no se halla en la combinación entre segmentos a nivel estructural, es decir, no hay un patrón de segmentos que se repitan de manera consistente en secciones de la pieza importantes como inicio y final de la Parte-A. Es en este sentido que podría hallarse aquello que el compositor califica de “lineal” en su nota explicativa. La posibilidad que Escher deja en el observador de enfocar la mirada en los pájaros o en los peces, forma y fondo, tiene un paralelo en la *Metamorfosis* en la posibilidad del escucha de enfocar la atención en los distintos segmentos, o “líneas” musicales, y escuchar los distintos ciclos que se han discutido hasta ahora. Es por esto que de acuerdo a lo que se ve en el capítulo 2, para que un escucha pudiera “inteligir” el ciclo, tendría que descifrar estas relaciones de elementos individuales, por lo que no sería “intuitivo” percibirlo. Además de no haber temas, motivos, citas o material lo suficientemente característico para sugerir este aspecto. Por lo que se puede inferir, Vázquez en relación a lo “auralmente inteligible” está buscando más apelar a la transformación haciendo más evidente este proceso reforzándolo mediante técnicas distintas.

En la Parte-B en el nivel de la partitura el ciclo se puede observar en la forma en que inicia y termina con las alturas {7, 1, 4} (Sol, Do sostenido y Mi) con repeticiones y silencios. Esto en el nivel de la ejecución instrumental la mano izquierda se mueve exclusivamente en las alturas 4 y 3 (Mi y Re sostenido), es decir un mismo material trabajado de manera igual, por lo que hay un ciclo continuo durante todos estos compases. Esta estrategia de usar un mismo

material en un inicio y final, es semejante a la estrategia de ciclo en el total de la obra de Escher, en el que emplea el paso de las letras en gris a los cuadrados al inicio, y en el final aparecen estos mismos elementos.



Figuras 66, 67, 68 y 69. Inicio y final de la Parte-B.

Salida y entrada del grabado.

En la Parte-B hay un ciclo en el nivel de la partitura al haber una repetición continua de las mismas alturas con pocas variantes. Esto tiene consecuencias interesantes en el nivel de la ejecución con la guitarra con el empleo de una única técnica, el *tapping*. Vázquez recuerda que al momento de componer esta parte, llegaba a sentir dolor en el antebrazo debido al agotamiento, y considera que hay “una especie de interacción mecánica” con las manos a causa de la rápida velocidad, la mano derecha se tiene que retirar en cuanto ataca la cuerda, de manera semejante a cómo lo hace la izquierda (entrevista 2018). Estos ciclos de ritmos, de movimientos iguales entre manos, mecaniza el cuerpo del intérprete. Este mecanismo al necesitar fortalecerse, pues no es un recurso habitual⁷⁷ a nivel corporal obliga al guitarrista a ser cuidadoso con la fuerza, aumentando la homogeneidad de la textura al evitar acentos y dinámicas, de manera “intuitiva”. Esta uniformidad es importante, pues es lo que asocia efrásticamente el final del grabado de Escher en el que no hay contrastes. Incluso podría asociarse esta acción corporal con la corporalidad al grabar, pues Escher mismo encuentra un paralelo con la música y la danza y los movimientos de la mano al tallar la madera (Escher, 1989, pp. 122).

De esta forma, la estrategia de ciclo constituye una marca indeterminada pues requiere de varios pasos establecer esta asociación. Estas estrategias si bien se encuentran en el nivel temático, no son modelos efrásticos, además de estar negada por el mismo compositor en la nota previa. Debido a que esto no constituye una representación de las figuras sino de los

⁷⁷ Vázquez mismo encuentra una similitud con la *Elegía* en este sentido corporal (Entrevista 2018).

procesos de las figuras, se puede considerar como una interpretación efrástica en el sentido de Bruhn. Es decir, no hay una ecfrosis estrictamente, pues para reconocer esta estrategia es necesario hacer un análisis muy detallado y buscarla intencionadamente, pues a diferencia del contraste y la transformación, no hay elementos que puedan intrigar y provocar que sea buscada, al contrario, Vázquez mismo busca evadir la atención de ésta.

Después de esta revisión del nivel temático, hablando en términos de Vázquez, se podría pensar que el *discurso* de esta pieza, es decir los elementos que le dan cohesión, son el uso consistente de los intervalos 1 y 6, así como la estructura profunda del intervalo 3. Como se menciona al inicio del análisis, estos elementos de alturas e intervalos, en conjunción con las técnicas instrumentales, es decir lo que se trata en este estudio como segmentos, tienen una *personalidad sonora* fuerte, elemento que también le da unidad al *discurso* de la pieza. Asimismo, este uso consistente de los intervalos se ve reforzado por la coherencia del aumento de ímpetu en la Parte-A y la austeridad de la Parte-B. Así, las estrategias de contraste, transformación y ciclo, le dan a la pieza continuidad en el *discurso*.

Nivel ideosincrático. Liberación



Figura 70. *Liberación*. M. C. Escher 1955.

Esta litografía representa la idea de lo que aquí se entiende por nivel ideosincrático. Con el título “liberación” representa hasta abajo lo que podría ser un pergamino, es decir el soporte físico sobre el que hace el mismo dibujo, como una especie de autorreferencialidad. Sobre

este pergamino surgen unos triángulos que se van modificando paulatinamente formando aves estilizadas y luego realistas. Finalmente, las aves se separan unas de otras de la “división regular del plano” que las contenía, con esta separación también parece que se van volando, y se difumina el límite del pergamino. Es decir, se liberaron del soporte que las contiene. Sin embargo, esta “liberación” es una ilusión, pues el verdadero soporte sigue siendo plano y la impresión sobre la que se realiza esta imagen, los bordes del pergamino se pueden distinguir todavía y más aún, Escher no emplea altos relieves o recursos ajenos al dibujo para liberar a estas aves. Esta es la idea con la que se considera la “liberación” que hace Vázquez del nivel ideosincrático.

Para el nivel ideosincrático se toman algunas consideraciones sobre lo que implica la transformación a percusión y su repercusión a nivel corporal, esta decisión se basa partiendo de que esos efectos principalmente podrán ser percibidos por un guitarrista tocando la pieza y tomando como guía comentarios del compositor durante la entrevista realizada para esta investigación. Asimismo, este nivel se corresponde con la transformación a la espacialidad del grabado, pero en concreto tomando el comentario del artista plástico del por qué busca este paso: “las formas planas me irritan, tengo ganas de decirle a mis objetos: ustedes son muy ficticios, yaciendo ahí una junto al otro estáticos y congelados, ¡hagan algo, salgan del papel y muéstrenme de lo que son capaces!”⁷⁸ (Escher en Locher, p. 168).

Lo anterior revela que esta transformación tiene detrás la idea no sólo de espacialidad, también sugiere movimiento y las figuras planas se “liberan” del papel, que es su soporte físico. Por lo anterior, se equipara esta idea con la manera en que se relaciona la *Metamorfosis* de Vázquez con su medio o soporte, con su manera de tocarse.

Le Guin (2006) da cuenta de que un compositor-intérprete es más o menos consciente de la posibilidad de ser visto, pero lo visual de los gestos físicos son en general subproductos. Sin embargo, considera que la musicología encarnada está obligada a considerar lo visible y problematizarlo (p. 35). Es por esto que en este apartado se problematiza también lo visual de la ejecución de *Metamorfosis*, pues es en el nivel ideosincrático donde tiene una mayor

⁷⁸ “the flat shape irritates me-I fell like telling my objects, you are too fictitious, lying there next to each other static and frozen: do something, come off the paper and show me what you are capable of!”

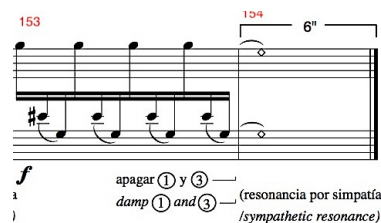
relevancia para comprender la “liberación” que hace Vázquez en la música. Para observar esta relación entre la visualidad de la ejecución y el nivel ideosincrático, puede orientar el comentario del compositor sobre el pasaje que ocurre cerca del final en el decrescendo del compás 147 que llega a la marca *niente* (del italiano, nada):

[la dinámica llega] a una cuestión al borde realmente del silencio, que al final estés más en el terreno histriónico, que se escuche una transición hacia el ruido, que también la uso en la *Elegía*. En una grabación, que es como un enorme oído, esa transición tímbrica hacia ruido es fantástica, lograr eso en vivo es muy difícil, solamente amplificando. En vivo puede ser más como una actuación, más mímico, llegar a un nivel al que casi se aprecie más el movimiento que el sonido. Esa transición tímbrica se convierte en escénica, del sonido a la actuación. Al final la gente te ve más, el público lo percibe a través de tus manos, la cuestión física se vuelve parte de la proyección de la obra. (Entrevista 2018).

Gracias a la cita anterior, puede notarse la conciencia de la parte visual de la música por parte del compositor. Cabe recordar que esta conciencia no es casual ni reciente, la *Metarmorfosis* data del 2002, por lo que es cercana a su obra para *megainstrumentos* de 1999 y posteriormente en 2009 habla de orquestación virtual, técnicas en las que estaba presente el aspecto visual-espacial de la música. Por un lado, en *Metarmorfosis* la transformación de la guitarra casi al final es, como dice Vázquez, a lo escénico, por lo cual el cuerpo del intérprete junto con el instrumento se convierten en parte de la obra. Es quizá, una posible razón por la que efectúa los compases finales, en los que toma desde una dinámica *piano* y va en *crescendo*, para dejar en claro la transformación en percusión y regresar al material del inicio.



Figuras 71 y 72. Dinámica al *niente*, a la nada.



Final de la obra.

Una posible explicación de porqué elige el *tapping* es por la cualidad de la técnica de producir alturas definidas, en la cita al inicio de este capítulo la califica de “sonora” y ejemplifica con el vibráfono. Se puede identificar una unión entre las alturas y la forma de ejecución mecánica

instrumental, pues al comentar “si tomamos al *tapping* como percusión” el tono condicional sugiere que puede haber desacuerdo con esta consideración. Esto se debe a que el *tapping* – que es una técnica propia del siglo XX– rara vez es considerado como percusión⁷⁹. Sin embargo, como consiste mecánicamente en el uso de la mano derecha e izquierda “golpeando” sobre el diapason para generar sonido, ofrece la pauta para considerarlo como tal.

Si Vázquez como Escher sugiere la espacialidad pero sin “salir” del medio usando la perspectiva, entonces ¿qué es “no salir” de la guitarra, entendida como medio? Esto podrían ser no salir de la forma en que se toca, sobre las cuerdas y con las manos de su técnica clásica. Esta decisión puede deberse al rechazo del compositor a la generación anterior a él, por lo que no utiliza objetos externos u otros recursos de carácter experimental. En sus palabras “en mi partitura todo es muy claro” (entrevista 2018).

Otra muestra de este rechazo a la vanguardia a la manera de Lavista y Manuel Enríquez a través de sus recursos se puede observar en el comentario que hace sobre la colaboración con los guitarristas Juan Carlos Laguna y Gonzalo Salazar:

Metamorfosis fue un encargo de Juan Carlos Laguna. Yo trabajaba mucho con Gonzalo [Salazar], Juan Carlos y yo nos conocíamos desde muy chavos 19 o 18 años, a través de la *Metamorfosis* comenzó también el trabajo con él, ya Gonzalo se había ido más a usar electrónica y abierta, una búsqueda personal diferente a la del guitarrista tradicional. (Entrevista 2018).

⁷⁹ No es habitual que sea considerada como percusión, Schneider (2015, pp. 103 – 104), Santos de Souza (2013, p. 80) y Vishnick (2014, pp. 273 - 284) la consideran como un bitono y no hacen mención a su calidad percusiva. Lunn (2010), divide su tesis en cuatro capítulos, mano izquierda, derecha, percusiones y objetos, el *tapping* (pp. 27 – 29) lo discute en el apartado de la mano derecha. Esta decisión sugiere que, aunque describe al recurso empleando palabras como *golpear*, no lo coloca bajo el rubro de percusión, por lo que no lo considera como tal. Titre (2013, p. 205) lo coloca bajo su apartado de *Hammered sounds*, que aunque tiene un apartado sobre las percusiones, al describirla emplea la palabra percusivo. Su término *Hammered*, martillado, proviene posiblemente de la forma en que en el rock se refieren a los ligados de mano izquierda, como *hammer on*, sin embargo, el distinguir al recurso de esta manera, si bien no lo considera como una percusión propiamente, sí resalta su calidad percusiva. Resalta el caso de Josel y Tsao (2014, pp. 139 – 146) pues si la colocan bajo su apartado de la guitarra como percusión, incluso teniendo un apartado dedicado para la mano derecha. Es el único caso encontrado durante el desarrollo de esta investigación que considera al recurso como una percusión como tal.

Al comentar que para el momento de escribir *Metamorfosis* Gonzalo Salazar estaba empleando la electrónica y tocando obras abiertas, deja en entredicho su rechazo a estas formas de creación, que se refleja en su forma de componer con notación musical en pentagrama. Tomando como referencia que Salazar se había ido a una búsqueda distinta a un guitarrista tradicional supone por un lado que Laguna sí lo es para Vázquez y por otro lado que la música que escribe está dirigida a éste tipo de intérprete, y por lo tanto a los recursos técnicos de un guitarrista clásico.

Como se ve en el capítulo 2, un interés del compositor en la guitarra es tanto el abanico de técnicas variadas que tiene el instrumento como la posibilidad de convertirse en percusión. Comenta el compositor que estos aspectos del instrumento le invitan a “asumir el reto de la diversidad estilística” (2015a, nota al CD Pruebas de vida). Esto podría explicar en parte la motivación para aprovechar los recursos de la guitarra clásica, pues lo que puede leerse en esta cita es el interés de Vázquez en utilizar ese acervo antes de introducir elementos externos, así no “sale” de la técnica guitarrística clásica y sin necesitar más que las manos del guitarrista. Se vuelve entonces de interés el uso del *tapping* sobre otras percusiones que también producen alturas, tomando en cuenta las particularidades de esta técnica.

En la *Metamorfosis* de Vázquez se toma por representación musical el aspecto de no “salir” del medio el transformar a la guitarra en otro instrumento musical, en uno de percusión, pero que utilice alturas definidas y que las manos del intérprete no salgan de su zona de ejecución, es decir el diapasón y las cuerdas de la guitarra. Pero entonces cabría preguntarse ¿qué se “libera” al no “salir” del medio?, la solución que se vislumbra en la pieza de Vázquez a este planteamiento es por medio de la técnica del *tapping*.

El compositor comenta al respecto: “[Al final de la pieza] las dos manos tienen su propia **independencia**⁸⁰. Como está enrevesado, [para resolverlo] una estrategia es primero tenerlo muy claro, lento, que te ayude a independizar las manos, y concentrarte en grupos de compás, tenerlos bien asimilados, bien mecanizados” (Entrevista 2018).

⁸⁰ El resaltado es propio

Con este comentario podemos observar la relevancia de la independencia de las manos en el *tapping*. Dicha independencia se puede vincular con el nivel ideosincrático como una “liberación”, es decir, cada mano se “libera” de la otra para poder producir su propia nota. Bajo esta perspectiva, el movimiento para realizar técnicas que requieren del trabajo conjunto de ambas manos para ejecutar una misma altura podría tomarse como una dependencia. Por lo que la transformación en la *Metamorfosis* no sólo es en las alturas e intervalos y a percusión, sino que progresivamente se llega a la independencia de las manos, una transformación del movimiento para ejecutar el instrumento.

El hecho de que desde el principio de la pieza no sólo necesita una mano de la otra para producir los acordes del compás uno, sino que además cada una tenga una misma posición y realice movimientos semejantes y repetitivos, puede tomarse como dependencia entre éstas. La “liberación” comienza desde la Parte-A con los recursos percusivos de mano izquierda y derecha en los compases 21 y 22, ya que ambas se realizan con una sola mano. Así, con estos dos recursos técnicos se va ganando independencia y percusividad, los dos aspectos de la metamorfosis.



Figura 73. Percusiones en Parte-A.

El *glissando* a la mitad de la pieza cobra importancia, pues su forma de ejecución con el movimiento conjunto de ambas manos aumenta la dependencia entre éstas. Es necesario observar que cuando aparece este recurso se genera un contraste de movimientos, digamos, de la mano izquierda moviéndose horizontalmente por el *glissando* en una especie de “eje x” y la derecha verticalmente en un “eje y” por el rasgueo. Este contraste resalta aún más al contraponer estas dos técnicas, con las percusiones en un “eje z”, pues “salen” del diapasón y de su forma de ejecución habitual. Sobre este recurso el compositor nos dice: “El *glissando* es importante en toda esta primera parte de la obra, hay que tener presente la idea de la motricidad del inicio”. (Entrevista 2018).

Con esta cita, se puede observar la importancia del movimiento y la “motricidad” en toda la pieza, pues esta idea está presente desde el inicio. Entendido bajo las estrategias compositivas, esto genera un contraste al que se llega por una transformación en la motricidad. En la Parte-A, el movimiento es en los primeros compases descendente y en *staccato*, pidiendo realizar desplazamientos rápidos y amplios en el diapasón con los cambios de posición. Este movimiento comienza a revertirse en el compás 51, y al final es ascendente y en *glissando*. Es decir, una transformación en la dirección y en la articulación. Además, también es una transformación y contraste que va de lo “decidido” de los acordes precisos, hacia lo fluido, continuo y difuso del *glissando* y del rasgueo que lo acompaña. Cabe recordar que Vázquez califica el inicio de la pieza como “angulado” de “líneas muy acentuadas”, pues quizá eso angulado y esas líneas acentuadas refieran también a este tipo de desplazamientos, de movimientos amplios y definidos del inicio de la obra. Este contraste tiene una resolución al final de la Parte-A con los elementos percusivos que le dan al movimiento un carácter arrebatado y brusco⁸¹. En la Parte-B, esta transformación de la dirección y carácter del movimiento se nulifica, pues no hay una tendencia en los trazos, sino que se queda siempre sobre una misma zona del diapasón, atacando igual y con mucha sobriedad y mesura.

En particular el compás de silencio en el 117 es sumamente significativo, pues es el momento en que la mano derecha se levanta y alcanza el diapasón de la guitarra para comenzar a realizar el *tapping*, este movimiento en realidad no está escrito. Así, en este compás en el que aparentemente no pasa nada, hay una transformación en la forma de ejecutar el instrumento que no se escucha y no es posible reconocer en la partitura, sólo es visible durante la ejecución de la pieza.

Figura 74. Transformación en la ejecución, paso de la Parte-A a la Parte-B.

⁸¹ Para destacar esta agitación, una posibilidad para el guitarrista es hacer más explosivos los acordes del final, haciéndolos cerrados o circulares, es decir mediante un rasgueo más de tipo flamenco para que suene una rítmica más rápida que la que está escrita.

El *tapping* funciona con la coordinación de ambas manos, pues una vez que ataca la derecha, inmediatamente después lo hace la izquierda golpeando y realizando un ligado a la cuerda al aire con un ritmo uniforme y constante. Como puede notarse, de esta manera la independencia no es lograda del todo pues sigue habiendo una coordinación entre las manos. Es por esta razón que, visto desde la perspectiva de la acción de las manos, resultan sumamente interesantes los pasajes de los compases 131 y 142. En estos compases, la mano derecha realiza un ritmo más rápido que el que hace en el resto de la Parte-B, mientras la mano izquierda sigue con el mismo patrón de los compases anteriores. El movimiento necesario para realizar esto implica que la mano derecha haga un ataque antes de que termine la izquierda de hacer el ligado. Es de este modo que consigue una mayor independencia entre las manos, o como se maneja en este trabajo, una “liberación”, pues ya no necesita una de la otra para producir alturas, sino que además el movimiento coordinado se independiza.



Figura 75. Compases en los que hay una mayor independencia en las manos.



Figura 76. Realización del compás 142⁸².

Visualmente en la notación también puede notarse la independencia de las manos en la Parte-B con la escritura a dos sistemas, cada uno asignado a cada mano. La forma en que están unidas las plicas de la mano derecha con las de la izquierda puede sugerir de forma “intuitiva” al guitarrista comprender mayormente el movimiento coordinado. Pero en los breves

⁸² Fotografía tomada por Carlos Larrauri.

momentos en que se independiza la mano derecha de los compases 131 y 142, los ritmos de cada mano tiene sus propias líneas de unión entre sus plicas. Aun cuando esto puede o no ser intencional, o bien ser generado de manera automática por el software con el que se escribió, esta notación resalta ese aspecto de la ejecución instrumental y visualmente puede provocar en el guitarrista una mayor disposición a entender y generar una respuesta física distinta, y comprender la independencia de las manos a través de la notación, por lo que este aspecto también podría considerarse como una “estrategia del intérprete”.

Como se ve en el subapartado del contraste, una posibilidad para realizar este pasaje es cambiando la forma de ejecución del *tapping* en la mano derecha pasando del dedo índice o medio al pulgar para aprovechar el peso de este dedo y mayor superficie de contacto para resaltar el *sforzando* en la partitura (ver figura 76). A este respecto, Carlos Larrauri comenta⁸³ como guitarrista e intérprete musical de esta obra que este cambio, si bien posibilita atacar con mayor fuerza y resaltar el *sforzando*, realmente no presenta mucha diferencia en la escucha, sin embargo, considera que el cambio visual en la ejecución produce en el público una mayor receptividad a este cambio. Con este comentario proveniente de un intérprete musical, además de que se puede notar la conciencia de los intérpretes de la dimensión visual del performance, se puede observar la relevancia de la visualidad de la ejecución al tomar decisiones interpretativas pues éstas afectan la recepción de la obra. Para entender la obra como una transposición y posible écfrasis, toma particular importancia este tipo de decisiones interpretativas, ya que gracias a este cambio de ejecución se realiza una situación concreta en la música que trae como consecuencia un componente ecfástico, la “liberación” de las manos, el paso de la dependencia a la independencia. Esto constituye una asociación de la liberación del plano a la espacialidad en el grabado, con la dimensión visual de la música, es decir una asociación entre visualidades, por lo que se podría hablar de una descripción ecfástica.

Durante toda la Parte-B, a causa de la constricción del ámbito en el registro de la pieza y la forma de ejecución del *tapping* en el diapason, las manos se encuentran muy cerca y atacan igual, lo que refuerza la homogeneidad de la parte, tanto en las alturas e intervalos como en

⁸³ Comunicación personal

la forma del movimiento de las manos. Esta cercanía de las manos también homogeneiza el timbre, Vázquez bien podría haber colocado las manos suficientemente separadas, pero hay que recordar que el compositor tiene un interés en la repercusión del espacio en la forma en que se percibe, como en la orquestación virtual o en el megainstrumento. Además, con la cercanía del registro impide considerar a cada mano como independiente en el plano sonoro, sólo en el visual, de la misma manera en que, por ejemplo, divide en tres registros la pieza *Simurg* de Lavista al considerar que es lo que al escucha le será más fácil de reconocer, como se abordó en el capítulo 2. Aquí, cada mano sería como un intérprete y el movimiento se da un microespacio. Así, quizá con la cercanía de las manos y cercanía en el registro, aumente la homogeneidad del sonido, que relaciona efrásticamente con la textura homogénea del grabado. Sin embargo, podría tener también la consecuencia de que los cruzamientos de las manos al tocar esta Parte-B, sean una descripción efrástica visual de los cruzamientos del final de la *Metamorphosis II*.



Figura 77 y 78. Cruzamientos de las manos al ejecutar el *tapping* en un espacio constreñido⁸⁴. Cruzamientos de la palabra *Metamorphose* en el grabado de Escher.

Entonces la “liberación” de Vázquez se da en dos sentidos, por un lado la mano derecha que se libera de su espacio de ejecución, por otro, la independencia de las manos al ejecutar cada una alturas y ritmos independientes. Así crea una nueva liberación, mientras en Escher era plano-espacial, en la música es en el movimiento guitarra-percusión y dependencia-independencia –pero esta independencia es sólo visual, pues sonoramente hay una textura uniforme en las alturas– de esta forma “no sale” de la guitarra, del diapasón. Es esta sección del instrumento, junto con las cuerdas, las que contienen toda la acción de la guitarra, por lo

⁸⁴ Fotografía tomada por Carlos Larrauri.

que podría pensarse que el diapasón funciona de manera semejante al bloque de manera sobre el cual Escher talló con movimientos repetitivos y rítmicos apoyados cantando o silbando – quizá la vigésima quinta de las variaciones Goldberg que aseguraba era su favorita (Locher, 1982, p. 124) – su *Metamorphosis II* y de la cual se realizan impresiones, sobre el diapasón se hacen distintas interpretaciones musicales, por lo que el medio y la materialidad de ambas piezas están vinculados efrásticamente mediante una estrategia asociativo-descriptiva.

En el nivel de la escucha estos aspectos son también significativos, porque incluso son visuales más que sonoros, puesto que el hecho de que el *tapping* sea una percusión con alturas determinadas, si bien hay un cambio de timbre, la transformación es en la ejecución más que en las notas. Asimismo, el contraste entre las técnicas es visual, por lo que las estrategias compositivas se reflejan en este nivel ideosincrático y la escucha resulta ideosincrático también, al necesitar de un espectador informado no solamente sobre los aspectos de la obra de Escher con las que busca “liberar” a las figuras geométricas del plano simulando hacerlas tridimensionales, sino además debe entender la mecánica que implican las técnicas guitarrísticas.

3.3. Conclusiones del capítulo

La manera en que se puede entender a la *Metamorfosis* de Hebert Vázquez desde la intermedialidad resulta interesante en varios sentidos. Gracias a que no representa la estructura imitándola ni recurre a modelos efrásticos o sonidos icónicos para representar las figuras de animales o la ciudad italiana, utiliza estrategias que, si bien no son reconocibles a primera vista, o primera escucha, revelan formas y asociaciones distintas de representar algo extramusical. De esta forma, la música hace sus propios ciclos, contrastes y transformaciones, así como su propia metamorfosis, entonces el grabado no es un fin, sino un punto de partida para elaborar distintas interpretaciones.

Debido a esta condición en que la écfrasis no es ni un recuento ni un intercambio de significantes, resulta útil el modelo de escalas de Robillard (2011) para observar el grado y las maneras en que las artes interactúan. Emplea seis categorías, la primera es la relevancia comunicativa que indica el nivel de conciencia de la relación intertextual, tanto del autor

como del lector. Un grado bajo será cuando el lector le atribuye la relación al azar, mientras que un grado alto, cuando el autor deliberadamente la señala. La segunda es la referencialidad que establece cuantitativamente, respecto a qué tanto se usa una obra dentro de otra. La tercera es la estructuralidad, cuando hay un intento por hacer una analogía estructural. La cuarta es la selectividad que hace referencia a la densidad de elementos seleccionados y a la transposición de temas, mitos, normas o convenciones de periodos o estilos. La quinta, la dialogicidad, es cuando hay una tensión por proyectar la obra en un marco de referencia nuevo y opuesto, se trata de una écfrasis contextual. La sexta es la autorreflexividad que es cuando el autor problematiza y reflexiona sobre la relación entre la obra y el referente, entre su propio medio y el del referente, o bien usar al referente como vehículo para considerar su relación consigo mismo (pp. 33 – 37).

En primera instancia se observa que la *Metamorfosis* de Vázquez tiene un alto grado de relevancia comunicativa, pues el título y subtítulo son referencias explícitas al grabado de Escher. Como se ve en el capítulo 2, todos los recursos que emplea y que fueron encontrados aquí por medio de un análisis intencionado, pueden tomarse como lo que busca el compositor con el “diálogo con el oyente”. Así, desde el título y subtítulo dirige la atención del oyente a establecer su propia “narrativa”, pero con los elementos que ofrecerá musicalmente. Asimismo con recursos en las alturas que, si bien no son descifrables en las relaciones nota a nota, sí se pueden escuchar a partir de algunos elementos referenciales, como el uso de las diadas y alturas céntricas. Por otro lado, la dimensión visual de la interpretación musical también se puede interpretar a partir desde la atribución del título. Además, en la nota de la partitura se encuentran más indicios con los cuales se puede elaborar una interpretación que vincula la pieza musical con el grabado.

Vázquez hace una selección de “temas” que trata la obra de Escher *Metamorphosis II*: ciclo, contraste y transformación, que en su conjunto logran una metamorfosis. Estos procesos difícilmente podrían considerarse temas por sí mismos y de ser el caso, por lo tanto, no se encontraría el nivel temático. Sin embargo, las dos obras los tratan como el asunto o idea que tratan y exponen, de ahí la importancia del título *Metamorfosis* en ambas, pues tematizan esta idea. Dicho de otro modo, Escher en su grabado trata el tema o el asunto de cómo el plano puede convertir su forma a sugerir una tridimensionalidad de distintas maneras, con lo

abstracto a lo figurativo, lo geométrico a lo naturalista. La transformación de esta obra a la música es tratando este mismo asunto, el sugerir una conversión de forma, sugiriendo la percusión en la cuerda pulsada. De estos, se puede observar un grado de selectividad, pues aunque hay algunos temas seleccionados, otros quedan fuera, como las formas visuales de animales y las maneras convencionales en que estos pueden ser representados. Hay también una selectividad en la estructura, si bien no hay una analogía estructural explícita con la estrategia de ciclo en la totalidad de la obra, se puede hablar de selectividad al quedar ésta de forma no evidente.

Hay que recordar que cuando compuso esta pieza, Vázquez se encontraba enfocado en las técnicas compositivas y la teoría basada en alturas, que llama lo “auralmente inteligible”. Pero tomando en cuenta que en *Metamorfosis* ya se intuyen algunas de sus ideas donde explora más bien procesos amplios que el escucha identifica de forma intuitiva y que busca establecer un “diálogo con el oyente”. De igual manera, una pieza muy cercana a *Metamorfosis*, compuesta un año antes, contiene material musical muy semejante y su título también alude a cuestiones similares: *Espacios Transitorios*. Asimismo, su interés en el timbre y el espacio, así como la transformación de los instrumentos, puede notarse en su *Música para dos megainstrumentos*. No sorprende entonces que el “tema” o “asunto” del grabado despertara en el compositor el deseo de llevar a la música la idea de sugerir la transformación del medio mediante procesos, y no exigiéndole a su escucha descifrar elementos individuales, de modo semejante a cómo lo hace Escher.

Por lo anterior, puede inferirse entonces que Vázquez hace un trabajo de autorreflexividad cuando aclara explícitamente las diferencias entre las dos obras en la nota previa a la partitura. Por un lado, la noción de ciclo en la *Metamorphosis II* de Escher, frente a la noción de linealidad en la suya. Por otro lado, en la interpretación que se sigue aquí, se observa que el referente le funciona a la pieza musical *Metamorfosis* como vehículo para considerar la relación consigo misma, pues busca sus ciclos, contrastes y transformaciones, y finalmente su propia metamorfosis en percusión y su “liberación” del medio que la contiene. Es en este sentido también, que en un plano que relaciona al observador con el escucha, no hay de forma evidente el ciclo en la pieza de Vázquez, por la temporalidad de la música que no permite regresar a escuchar el principio, a diferencia de la plástica donde como espectador sí se puede

regresar y contemplar las distintas partes del grabado como inicio y final. Aunque por supuesto se podría sugerir la ciclicidad repitiendo material para dar esta impresión, lo cual tampoco está presente.

Las distintas técnicas instrumentales, es decir la dimensión corporal interpretativa de la pieza, es también objeto de transposición. En este aspecto podría hacerse una asociación entre el soporte de cada una de las piezas. Mientras Escher emplea la temporalidad a través del tamaño del grabado (prácticamente cuatro metros de largo), la “salida” de las manos para poder percutir sobre el diapasón encontrando una especie de nueva dimensión, puede tomarse como una forma de espacialidad en la música, reforzando la propiedad autorreflexiva. Sin embargo, de la misma manera que con las alturas, este aspecto es una alusión ecfrástica asociativa al grabado, y no un marcador determinado, pues no se encontraron formas convencionalizadas para representar en la ejecución instrumental en sí misma aspectos extramusicales, lo que hace que para llegar a una interpretación como esta de la obra es necesario trazar un camino con numerosos pasos como los aquí realizados.

Si bien, existen piezas en las que hay representación de aspectos extramusicales mediante el performance y su aspecto corporal, como en la *Sequenza V* para trombón de Berio, *Aphasia* de Applebaum, o *Corporel* de Globokar⁸⁵, este tipo de obras con elementos teatrales podrían ubicarse dentro de la representación icónica. En ellas, prima la performance teatral y el resultado sonoro podría incluso llegar a considerarse en segundo plano, es decir, lo que suena es una consecuencia de lo que se quiere representar corporalmente. Pero problematizar este aspecto de la teatralidad de la música excede los alcances de la presente tesis.

En el caso de *Metamorfosis*, en el ejercicio interpretativo de encontrar una representación musical de la “liberación”, el movimiento por sí mismo es una consecuencia de la asociación liberación-independencia de las manos y ésta a su vez es consecuencia de la asociación de pasar de lo abstracto–figurativo y cuerda pulsada–percusión. Además, a diferencia de las obras arriba citadas, no se piden en *Metamorfosis* de manera explícita aspectos teatrales, o movimientos específicos para representar, tampoco es explícito el paso a la independencia

⁸⁵ Agradezco a mi amiga María Clara Lozada señalarme estas piezas.

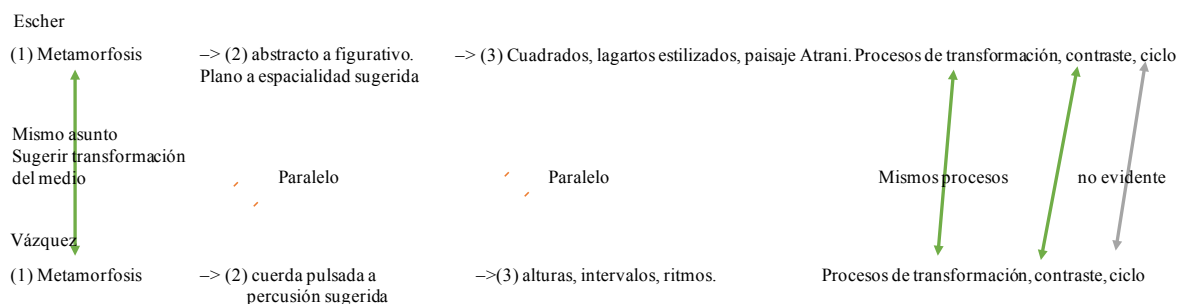
de las manos. Más aun, no se halló una intención expresa de parte de Vázquez de considerar el aspecto corporal como una transposición, suponer que sí la hay o que no la hay es igualmente riesgoso. Por lo que este aspecto es un subproducto, como bien señala Le Guin y que se retoma al inicio del subapartado anterior. Es por esta razón, que el nivel ideosincrático sólo se puede encontrar a través de la conjunción sonido-movimiento que ocurre en la ejecución instrumental, más que las notas o la partitura, es el cuerpo del intérprete con la guitarra el espacio donde ocurre la transposición. En este sentido la pieza también es autorreflexiva, pues el grabado es el referente, o vehículo para reflexionar sobre la relación del medio consigo mismo, y sobre el intérprete con su instrumento, mas no tanto con el grabado. Retomando lo abordado en el capítulo 2, esta postura es una constante en Vázquez, pues así como no busca como tal rehacer el *Continuum* de Ligeti en la guitarra al escribir la *Elegía*, ni tampoco quedarse con la cita de *El cascabel* en *El Árbol de la vida*, siempre busca usar estos referentes como vehículos o medios para expresar “su propia voz”.

Parafraseando a Robillard (2011), es así que las formas y figuras visuales del grabado no son tan importantes para Vázquez como lo son los problemas teóricos que aborda, pues los ignora y alude no solamente a *Metamorphosis II*, sino también a su estilo y a sus temas, u otras asociaciones que como escuchas o guitarristas podemos hacer, “creando la posibilidad de una amplia variedad de relaciones intertextuales e interpretaciones” (p. 46 – 47). Como se realizó en este trabajo, se recurrió a una serie de obras más de ambos autores, creando una pequeña red intertextual e intermedial, principalmente con la litografía *Liberación*, el grabado *Metamorphosis II* y sus otras dos variantes, el dueto de guitarras *Espacios transitorios* y la obra para guitarra sola *Metamorfosis*.

Es así que *Metamorfosis* tiene un grado variado en cada categoría. En el título señala explícitamente a su referente, a una obra específica, lo que le da un grado alto de relevancia comunicativa. Parcialmente imita la estructura, por lo que no describe musicalmente a *Metamorphosis II*, con lo cual la vuelve un marcador indeterminado. Tiene una selectividad temática al emplear pequeñas unidades que ocurren cíclicamente, se contrastan y se transforman. Finalmente, es autorreflexiva, pues problematiza el “tema” plano que sugiere espacialidad y propone una solución que le es propia a la manera en que un guitarrista clásico ejecuta su instrumento. Asimismo, problematiza los procesos de lo cíclico frente a lo lineal,

reflexionando cómo se relacionan la música y la plástica, mediante el cambio de medio a través de la écfrasis en el sentido de la ejecución instrumental. No es nada más una autorreflexión en lo abstracto de las alturas sino que además es una autorreflexión sobre el medio, el soporte, que en este caso es la relación que establece el intérprete musical con su instrumento y la partitura.

Debido a que Vázquez mismo señala en su nota a la partitura algunos aspectos que intencionadamente toma de Escher, y la breve explicación que dio durante la entrevista (ambos citados al inicio de este capítulo), pero no hay una transformación de gráfica a música en su totalidad, resulta complicado hablar de écfrasis en un sentido muy estricto y literal. Aunque por otro lado, considerar que la écfrasis sólo puede haber cuando hay una descripción como tal, sería igual a suponer que hay una definición unívoca de écfrasis y como se ha mostrado en las autoras y textos empleados en este trabajo, no es así. Pero si se considera como transformación de plástica a música esta idea de metamorfosis como una manera de sugerir la transformación del medio través de transformaciones, ciclos y contrastes, siguiendo las categorías de Clüver (2007) podría considerarse *Metamorfosis* como una transposición medial, y con lo visto en el análisis tiene características ecfásticas, ya que la música en este caso tiene distintividad, autosuficiencia, pero ni la producción ni la recepción son simultáneas. Asimismo, tomando en cuenta las categorías de Rajewsky (2005), podría considerarse que hay un fenómeno de referencia puesto que en la música se está evocando los procesos del grabado y éste es usado para contribuir a la significación general de la música. También, está parcialmente una transposición de acuerdo a esta autora, ya que se necesitó de algunos aspectos e ideas de un medio precedente para generar la música. Lo anterior puede visualizarse en el siguiente esquema:



Una muestra del acercamiento instrumental con la guitarra para la composición en la *Metamorfosis* se dio durante la entrevista para esta investigación al preguntarle a Vázquez por una posible errata en la partitura, su respuesta fue “Déjame ver cómo lo siento” y tomó la guitarra para corroborar las notas. Resulta interesante que antes de preguntarle por este aspecto, efectivamente tocó algo que no estaba escrito sin pensarlo, se detuvo un momento pensando en las notas e intervalos que se formaban de una y otra forma y su respuesta fue ir por su manuscrito debido a que no “tenía en las manos la obra”. Al consultar el manuscrito, volvió a tomar la guitarra para tocar, escuchar y sentir el pasaje, concluyendo que no hay mucha diferencia pero que prefería tocar lo que está en la partitura. Esta pequeña anécdota, nos muestra cómo es la relación entre el acercamiento corporal, intelectual y la notación en la *Metamorfosis* y el proceso compositivo de Vázquez, y cómo se retroalimentan entre todas, la intuición al tocar, la reflexión por la importancia estructural y su fijación en la notación.

Se puede observar que en la *Metamorfosis* el proceso compositivo pudo haber sido realizado a partir de distintos acercamientos con el instrumento. Esto se refleja en la escritura instrumental convencional del inicio de la obra. Por otro lado, si observamos las dificultades para memorizar la pieza, la organización estructural del material que no obedece a modelos tradicionales, o la demanda mecánica de la Parte-B, es probable que hayan sido producto de un proceso que, si bien se asume como instrumental, también es intelectual. Aunque la guitarra en tanto instrumento impone cosas al proceso compositivo, como la afinación de las cuerdas que generan aparentes discrepancias interválicas, también hay ciertos aspectos desde el estudio de la técnica de la guitarra clásica como el peso del repertorio segoviano que afectan a las decisiones compositivas (del cual, como se ve en el capítulo 2, este compositor busca separarse). Por ello, la transposición que hace Vázquez, parafraseando la cita de Alpers y Baxandall en *Le Guin* (pp. 36 – 38), no es que sea dictada por la guitarra, y a su vez tampoco es dictada por el intelecto enteramente, sino más bien la composición y la transposición son comprobadas en relación con la interpretación con el instrumento.

Entonces, debido a que no haya alguna muestra explícita de parte del compositor de que haya una transposición en el aspecto corporal, es posible elucubrar que el proceso compositivo de Vázquez para transponer el grabado de Escher haya sido haciendo asociaciones a partir tanto de su experiencia como intérprete con las técnicas instrumentales como de sus

planteamientos compositivos con la teoría de conjuntos y su lenguaje personal como compositor. Por ejemplo, es interesante observar que toda la pieza se desarrolla entre el traste 5 y el 14 de la guitarra, evitando por completo la primera posición. En términos de Chiantore, la escritura instrumental es planificada para lograr efectos específicos, como el empleo de las cuerdas agudas al aire y formar *clusters* o conseguir mayor resonancia con unísonos. Por lo que el aspecto corporal si bien no es posible saber si fue intencionado, este fue más o menos consciente.

De esta forma, la *Metamorfosis* de Vázquez se vuelve interesante en más de una forma, pues las distintas maneras en las que puede ser interpretada dependerán de los distintos grados en que un escucha (sea intérprete musical o no) esté informado. Le Guin considera que en un concierto la mirada del público es obligada a ir al ejecutante y así producir una atención concentrada, y que un escucha-observador pueda sentir o percatarse de que el intérprete percibe sensaciones corporales al tocar y así tener una identificación corporal con éste (pp. 22 -24). En una obra donde hay características efrásticas como la que se analizó aquí, en donde la transposición medial se puede dar también en un nivel instrumental, la atención concentrada y la identificación corporal se vuelven de suma importancia, pues de esta manera la recepción de la representación del grabado de Escher serán más efectivas. Retomando a Robillard (2011) estas alusiones permiten que el escucha identifique al antecedente visual con sus propios recursos (p. 48). Vale la pena recordar aquí que esta circunstancia de permitir que el escucha elabore su propia interpretación tiene una fuerte relación con lo abordado en capítulo 2 donde se abordó que este aspecto es para Vázquez importante, no imponer un significado a la escucha.

Asegura Le Guin (2006) que un “escucha sensible ideal” podrá identificar a los instrumentos como cuerpos resonantes y un instrumentista puede aprovechar esa conexión para conscientemente cambiar aspectos durante su interpretación, ajustes que, como señala la autora, no pueden anotarse (pp. 190 - 212). Su postura es semejante a la de Chiantore (2010), pues asegura que un oyente podrá reconocer partes estructurales por sus sonoridades características y su forma de ejecución (p. 81), o bien, cuando analiza un pasaje y observa que por su escritura está pensado para generar un impacto visual, no solamente sonoro, y así transmitir emociones (p. 143). Como se ve en este capítulo, las distintas formas de ejecución

de la guitarra parecieran tener una planificación visual también, los movimientos pequeños y contenidos de los acordes en *staccato*, los movimientos grandes de los rasgueos y el paso de la mano derecha a tocar sobre el diapasón en el *tapping*.

Le Guin (2006) considera al escucha como un actor similar al intérprete musical, pues ejecuta con su cuerpo procesos de recepción, evaluación, e identificación. Encuentra semejanzas como las posturas corporales limitadas (el estar sentados y sin hablar), las respuestas rítmicas discretas, expresiones faciales restringidas, y el aplaudir sólo al final de las obras, sin mirar a otros mas que al ejecutante. Para la autora esta contención tiene satisfacciones, pues, un escucha atento tenderá a producir experiencias musicales autoconscientes e intelectualizadas. (pp. 257 - 263). De esta manera, se emplea aquí el término “atento” para elaborar una serie de categorías en conjunción con las provenientes de la intermedialidad sobre la escucha informada y no informada.

Metamorfosis es una transposición medial con elementos efrásticos con una dimensión reconocible por los guitarristas, pues algunos recursos en la ejecución y escritura instrumental se pueden vincular con una representar al grabado de Escher. Entonces para un *escucha-intérprete musical informado*, las técnicas guitarrísticas y las estrategias compositivas serán una asociación efrástica a los aspectos temáticos del grabado. Asimismo, podrá percatarse que otras obras de Vázquez giran en torno a cuestiones similares, el espacio, la transición y el timbre, y vincular estos con las preocupaciones de Escher con respecto a la música y la temporalidad, la División Regular del Plano y el espacio.

La identificación corporal facilita percibir los contrastes, ciclos y transformaciones de los elementos musicales, pues estos son percibidos en conjunto, tanto los procesos en términos de alturas, intervalos, ritmos, dinámicas y agógicas como los tímbricos, las técnicas y su ejecución instrumental, por lo que un *escucha-intérprete musical no informado*, aunque su lectura no sea entendiendo la liberación y la idea de sugerir una transformación del medio proveniente de Escher, hallará la obra como una transformación asociada a la escritura instrumental y la técnica, en términos de Chiantore, técnica asociada a estilos e históricamente determinada, así el paso de técnicas segovianas a extendidas. El título será así una marca determinada, pero el subtítulo no.

Para un *escucha-observador informado y atento*, los procesos serán relativamente evidentes, al presenciar cómo se va desarrollando paulatinamente la transformación. Guiado por los paratextos y metatextos, conociendo la obra de Escher, y gracias a una identificación corporal, podrá reconocer cómo se da una transformación en el terreno de la ejecución instrumental. Sin embargo, si no es guitarrista y después de ver los efectos percusivos de la Parte-A, es probable que no considere al *tapping* como una percusión, pues una posibilidad que se esperaría después de conocer el metatexto de la nota del compositor, es ver golpes en la caja u otras partes de la guitarra. Aunque sí podría reconocer el cambio en la forma de ejecución y que ésta no es convencional. Por esto, para este tipo de escucha-observador la *Metamorfosis* será una transposición con características de una écfrasis asociativa en el nivel temático parcialmente, semejante al escucha-intérprete musical no informado, pero en este caso estableciendo asociaciones al grabado de Escher en el sentido de que dará cuenta de una transformación en las técnicas. Así, el título para este escucha, al igual que el subtítulo, serán marcas determinadas; sin embargo, el paratexto de la nota cuando habla de la transformación a percusión será no determinada (puesto que ni si quiera dentro de la comunidad guitarrística hay consenso en considerar al *tapping* como percusión).

Para un *escucha-observador no informado y atento*, lo que le podrá ser más reconocible es el contraste entre las dos partes de la pieza. Para este tipo de público será más distintivo el final con el *tapping*, por la manera de tocar con la mano derecha sobre el diapason, que por ser inusual puede generar curiosidad, además de que su sonoridad delicada y mayormente en una dinámica *piano* obligará a prestar atención y observar el movimiento de las manos. Sin embargo, al no estar informado, el paratexto del subtítulo *Homenaje a M. C. Escher* será una marca indeterminada, aunque sí podrá dar cuenta de la transformación, de la *Metamorfosis*.

Un *escucha-observador informado y no atento*, en cambio, aunque conozca los paratextos y metatextos, no podrá lograr una identificación corporal con el intérprete. Por lo que, conociendo los paratextos y metatextos, hará una interpretación estableciendo alguna relación con Escher, hallando cambios en el timbre y las alturas. Sin embargo, la técnica del *tapping*, así como el resto de cambios de técnicas serán un cambio de timbre meramente, de modo que la transformación en la forma de ejecución y que la tome como percusión será una

marca indeterminada.

Para un *escucha-observador no informado y no atento*, la pieza sólo son alturas con distintos timbres, no podrá reconocer realizar alguna asociación efrástica, pues no reconocerá el cambio de ejecución de la Parte-B, ni reconocerá transformaciones ni contrastes. En este tipo de escucha-observador, tanto el título como el subtítulo serán marcas indeterminadas, por lo que seguramente se encogerá de hombros y dirá: “qué pieza tan rara”.

A pesar de que la *Metamorphosis* de Escher fue temporalmente previa a la de Vázquez, y sirvió posteriormente al compositor como el referente para su composición, para un/a observador/a-escucha y a un/a investigador/a o analista de la pieza, como este trabajo, ambas obras existen en el presente. En el caso de que se conozca primero la de Escher, escuchar la obra de Vázquez podrá ser detonador de recuerdos y de una nueva lectura de la gráfica, buscando qué aspectos son los que está tomando el compositor para su obra para guitarra, cambiando la forma de ver el grabado *Metamorphosis II*. Si acaso, la obra musical fuese la primera que se conozca, ésta puede motivar a la búsqueda de su referente posteriormente y, al encontrarlo, el recuerdo de la composición podrá ser reinterpretado y la interpretación de las imágenes puede ser condicionada por la escucha.

La lectura de la *Metamorphosis* de Vázquez por medio de la musicología encarnada, algunas herramientas de la teoría de conjuntos, enmarcadas con la éfrasis musical como metodología, resultaron pertinentes para observar distintas caras de la obra. Este acercamiento permitió también relacionar aspectos de la notación musical, con la ejecución instrumental, vistos a la luz de la referencia al grabado *Metamorphosis II* de Escher. Para esto, los recursos que se consideran, las estrategias compositivas de ciclo, contraste y transformación, así como la “liberación”, son también resultado de una interpretación y lectura intencionada de la obra de Escher. De esta forma, se retroalimentan las formas de ver y comprender las dos *Metamor(ph)osis*.

De esta forma, se pretende aquí aportar un poco a los estudios sobre intermedialidad en relación a música no tonal. En conjunción con las consideraciones de la musicología encarnada también se aporta a considerar el cuerpo del músico en relación al instrumento musical y la partitura entendidos como medios cada uno pero íntimamente interrelacionados, así como considerar también las condiciones en que puede darse la recepción del público y su capacidad de establecer una identificación corporal. Además, el posible aporte a la musicología encarnada es en relación a que este es un estudio concerniente a la guitarra y no de índole histórica.

Consideraciones al disco, asociación imaginaria

Como se discute en este capítulo, la transposición medial se puede observar en distintos niveles, en la transformación de la ejecución de la guitarra y se reflexiona sobre cómo estas distintas facetas de carácter ecfástico pueden ser percibidas por varios tipos de escucha-observador(a) y escucha-intérprete musical, y cómo cada tipo de escucha podría interpretar la obra musical con respecto a su referente pictórico. Sin embargo, estas consideraciones se hicieron siempre bajo el supuesto de una escucha situada en el contexto del concierto en vivo, lo que supone que la escucha con otro tipo de soportes, en concreto en un disco o bien un audio sin imagen, sea distinta.

Al escuchar la obra en un soporte de audio, para los distintos tipos de escucha-observador, debido a la ausencia de la parte visual y de la presencia física de un/a guitarrista, no será posible que haya una identificación corporal. Quizá sí la podría haber apelando a la memoria de cómo se ejecuta el instrumento, pero el final en la Parte-B, al tener alturas definidas, dificultaría enormemente imaginar cómo se ejecuta ese pasaje y tomarlo como una percusión si no se conoce la técnica de *tapping*. Por este motivo, en una escucha de la obra *Metamorfosis* por medio de un disco o audio, la recepción se asemeja al no estar atento (en el sentido de lograr una identificación corporal, como propone Le Guin), por lo que sólo aplican las categorías de escucha-observador informado y no informado.

En el caso de un escucha-intérprete musical es distinto, pues este tipo de público sí podrá lograr una identificación corporal a pesar de estar ausente la dimensión visual del o la guitarrista ejecutante, gracias a una identificación imaginaria. Pues, como explica Le Guin (2006) es posible imaginar la dimensión visual por medio de una écfasis literaria y se puede lograr un “descenso conjunto” reflexivo y receptivo (pp. 262-263). Aquí se toma la propuesta de la autora de imaginar la dimensión visual, y se traslada a la capacidad de un músico de imaginar cómo se ejecuta y cómo se siente en el cuerpo lo que escucha, ya que por su experiencia este tipo de escucha asocia una ejecución y técnica específica, a este caso se le llama en este trabajo asociación ecfástica imaginaria. En ésta, gracias a la escucha atenta de un disco, se puede dar una identificación corporal por medio de la familiaridad con las técnicas instrumentales, un ejecutante de guitarra puede imaginarse la transposición con

características ecrásticas, la representación musical de una obra pictórica en la música, cuando ésta ocurre en el plano corporal.

La escucha en disco supone el reto de que la atención puede dispersarse, ya que los elementos de una presentación pública que están planificados para enfocar al escucha sobre el o la intérprete (la luz, la dirección de la mirada, el silencio) se pierden y deja abierta la posibilidad de realizar otras actividades que dificulten una identificación corporal (Le Guin, 2006, pp. 259 – 262). Así, un escucha-intérprete musical atento e informado sí podrá imaginar las asociaciones entre las distintas formas de ejecución técnica guitarrística y los aspectos de la obra de Escher que representan, y llegar a comprenderse el nivel ideosincrático al reconocerse el *tapping* e imaginar la sensación producida en el cuerpo que se tendría al tocar la obra, la independencia de las manos, logrando la comprensión de la asociación imaginaria y los distintos niveles de la transposición. En el caso de no estar atento, en cambio, le será muy difícil reconocer los ciclos, contrastes y transformaciones, ni podrá lograr una identificación corporal, por lo que se le dificultaría imaginar el carácter ecrástico y serán marcas indeterminas el título y subtítulo de la obra.

El disco *diálogos* de 2009 de Juan Carlos Laguna, en el que está grabada la *Metamorfosis* es un ejemplo de cómo además puede haber otros elementos que afecten la escucha. En este disco está contenida la misma nota que en la partitura editada por CENIDIM, por lo que la atención de la escucha puede estar informada. La *Metamorfosis* se encuentra casi al final de la lista de tracks del disco, después de otras obras del mismo Hebert Vázquez, como *Espacios Transitorios*, además de piezas de compositores japoneses como Toru Takemitsu y su dueto *A Boy Named Hiroshima*, y para solista *Folios*, e inmediatamente después de *Winter Shadow* de Akemi Naito. A la *Metamorfosis* le sigue el *Poemario* de Manuel Enríquez. Como se puede observar, todas estas obras son del siglo XX y presentan lenguajes no tonales, con la excepción de *A Boy Named Hiroshima*, con la que inicia y termina el disco, resaltando el carácter contemporáneo de las obras que la contienen, lo que hará a su vez que la escucha de *Metamorfosis* sea más buscada por un público interesado en este tipo de repertorio, encontrando elementos más allá de su atonalidad. Asimismo, la portada de este disco con la palabra “diálogos” a dos colores y el nombre de Juan Carlos Laguna y Norio Sato resalta la cualidad de contener duetos con estos dos guitarristas, además de la imagen de un círculo

que pareciera estar pintado con pincel y con caligrafía japonesa sobre una foto de flores aparentemente de sakura es un estanque. Esto resalta que contiene piezas de compositores japoneses o creadores que se vinculan con esta tradición y la participación de Norio Sato. Así, con la portada, las obras alternadas de compositores mexicanos y japoneses y el título del disco así como la tipografía en dos colores del mismo, resalta la dualidad México-Japón y el contenido de las obras tocadas a dúo, sobresaliendo por esto mismo las piezas solistas como *Metamorfosis*.



Figura 79. Portada del disco diálogos de Juan Carlos Laguna y Norio Sato.

Consideraciones al recital público. La intención comunicativa de los intérpretes

Metamorfosis es una obra que actualmente ha ido cobrando importancia en el repertorio de los guitarristas, pues cada vez es más común verla programada en recitales tanto de música contemporánea como de música de distintas épocas y propuestas estilísticas. En este apartado se toman algunos ejemplos de recitales que por sus particularidades vale la pena reflexionar. Se observa que más allá de que el título y subtítulo de la obra señalen la atención y comprensión del público, y de si este comprender depende si se está informado o no, de parte de los intérpretes hay una intención comunicativa, ya que todos se sirven de algún recurso para, en sus palabras, “hacer más accesible la música” y dirigir la comprensión del escucha de manera particular. Estas estrategias comunicativas van desde incluir en el programa de mano la nota escrita por el compositor, decir algo antes de tocar, proyectar imágenes como el grabado u otras obras de Escher e incluso asociarla con otras obras de arte como un texto literario que es recitado entre las distintas piezas que componen el programa.

Durante la presentación, el 23 de septiembre de 2016, en la Casa Alfonso Esparza Otero de la SACM, de la edición de la partitura de CENIDIM, el cual no se anunció con algún título mas que como presentación de la partitura, se interpretó la obra por parte del guitarrista Juan Carlos Laguna. En este evento, se presentaron otras dos obras de Manuel de Elías y de Mario Stern, todas contemporáneas mexicanas. Se dio un programa de mano en el que venía escrita la nota de la partitura. En esta presentación, también estuvo presente e invitado a compartir unas palabras al público Hebert Vázquez, quien se limitó a recitar ese mismo texto. De esta forma, se reforzaron los marcos de la obra, y por el tipo de evento y repertorio que se tocó, que pudo haber atraído más al cual asistió un público especializado, el sentido de los paratextos del título y subtítulo, como el metatexto de la nota, fueron referencias explícitas dirigidas para la comprensión del carácter efrástico en la música.

Un ejemplo en que la intención comunicativa del intérprete tiene injerencia sobre la comprensión de la obra, fue durante el concierto de Mariana Argueta y Carlos Larrauri del 28 de febrero 2018 en la Universidad del Claustro de Sor Juana. El dueto le otorgó a su recital el título de “Transiciones en el tiempo” con el cual ya se está predisponiendo al público a escuchar una variedad de música pensada con criterios temporales. Larrauri interpretó la obra *Metamorfosis* al lado de otras de carácter contrastante, interpretadas por Argueta y otras a dueto. La obra de Vázquez al estar enmarcada por otras con elementos del tango, del fandango, del siglo XIX, puede llamar la atención por ser un repertorio que se diferencia por su lenguaje no tonal. Esta es quizá la razón por la que previa a su interpretación, el guitarrista haya explicado brevemente que la obra pretende convertir a la guitarra en instrumento de percusión, el contenido del texto paramusical del compositor, dirigiendo la atención del público, a un reconocimiento instrumental y quedando incluso un poco de lado las características efrásticas y la relación con el grabado de Escher. De esta forma, la obra adquiere en este marco un significado como parte de una propuesta creativa de los intérpretes, ayudados de distintos recursos como el programa de mano y la palabra hablada. Si bien esta acción de explicar brevemente no salió de los marcos de la obra, el haberla puesto junto a otro repertorio, en un evento donde no hay un público especializado y con un título determinado al recital, se dirige la atención a otros aspectos, a su contemporaneidad y la transformación instrumental, quedando como marca indeterminada el homenaje a Escher.

Otra estrategia es la de Gerardo Zárate, quien considera que *Metamorfosis* “genera cierta curiosidad y atención en el público, gracias a que sale de los cánones de lo que se espera de la guitarra clásica y el repertorio *segoviano*” (comunicación personal). Ante esta situación, explica el músico que suele hablar del compositor, que la obra es homenaje a Escher y que eso puede “conectar un poco más”. Además, comenta que en el concierto del 2 de diciembre de 2015 en la Sala Carlos Chávez de Ciudad Universitaria, acompañó la interpretación de la obra con un video de la plataforma de *youtube* con imágenes de distintas obras del artista plástico, incluida *Metamorphosis II* para “evidenciar los cambios en la música”. De esta manera, a pesar de que no está pensada la pieza de Vázquez para ir acompañada de su referente visual, durante su ejecución pública al proyectarse, las nociones de la éfrasis musical son apoyadas por un recurso visual. También cabe la posibilidad de que esta situación podría provocar que la pieza de Vázquez se convirtiera en un comentario sonoro más que una recreación ecfrástica. Así, paradójicamente, este apoyo visual pudiera contribuir a que se pierda la atención sobre el guitarrista, ocasionando que no ocurra del todo una identificación corporal. De esta forma, la transformación a percusión no pudiera ser del todo comprendida, pero los contrastes, ciclos y transformaciones en tanto alturas e intervalos sí estarían reforzados. Esta yuxtaposición de medios también genera que incluso el grabado de Escher deje de ser una referencia y haya una retroalimentación en la comprensión de ambas obras, pues la música con sus contrastes y cambios, pueden sugerir la temporalidad del grabado.

Similar a Zárate, Jorge Vallejo opina que puede llamar la atención el despliegue de distintas técnicas guitarrísticas de la pieza (comunicación personal), considera asimismo la explicación verbal como un recurso efectivo para acercar al público. Vallejo asegura que el lenguaje de la obra puede despertar la curiosidad e imaginación interpretativa. Este intérprete, durante su recital en Casa del Lago del domingo 30 de septiembre del 2018, fue además recitando fragmentos del libro *Butes* de Pascal Quignard. Antes de realizar sus interpretaciones, expresó que el repertorio lo seleccionó para mostrar distintas facetas de la música actual. De esta forma, resulta interesante observar cómo Vallejo no sólo procura enmarcar las distintas músicas para entre todas adquirir un sentido adicional, sino que además busca esta unidad y dirige la atención y la comprensión del público con la presencia del libro de Quignard, dotando a la *Metamorfosis* de un sentido extramusical externo a sus propios

marcos, resaltando su individualidad como intérprete y reforzando el potencial de esta pieza en un discurso intermedial.

Puede entonces apreciarse cómo los intérpretes pueden generar sentido mediante recursos paramusicales, con distintos tipos de metatextos, el discurso hablado, el programa de mano o imágenes proyectadas. Sin embargo, estas estrategias tienen la posibilidad de que el intérprete no sólo las genere a partir de las relaciones que pueda entablar con la obra y el compositor, sino también desde su propia tradición interpretativa. Por ejemplo, establecer un contraste con el “repertorio segoviano” yuxtaponiéndolo a éste –como Carlos Larrauri– u omitiendo del recital por completo ese tipo de obras –como Jorge Vallejo–. De esta manera, el esquema de concierto tradicional de guitarra clásica puede ser subvertido con el uso de estos recursos, o si alguno ya está asimilado, como el comentario verbal previo –al que recurrieron en todos los casos aquí revisados–, también puede haber estrategias que expandan creativamente este esquema como el texto que recitó Jorge Vallejo. Es decir, salir de lo que está determinado por el compositor y la partitura e incluso de la tradición interpretativa, comunicar al público las propias asociaciones y así generar una red propia de significados.

Es así como los intérpretes tienen un papel importante en cómo la música puede sugerir ciertos aspectos extramusicales. Todos los intérpretes aquí considerados dirigieron la atención a diferentes aspectos de la música: Carlos Larrauri puso énfasis en la transformación de la guitarra a percusión; Juan Carlos Laguna, con la nota del compositor, resaltó la relación con Escher por los procesos paulatinos; Gerardo Zárate también dirigió la atención a la relación con Escher con una pieza audiovisual, sumando otra dimensión, pero a aspectos generales de la producción del artista plástico; y Jorge Vallejo introdujo aspectos fuera de los marcos de la obra. De esta forma, la interpretación puede encontrar un cauce en aspectos que van más allá de la ejecución instrumental por sí misma, mostrando que la creatividad en música no se reduce a componer o improvisar, para un intérprete que “sólo” quiere tocar las obras y las notas escritas, puede también ser creativo en su performance, y diferenciarse de sus colegas mediante recursos intermediales.

Finalmente, cabe añadir que el análisis presentado en los capítulos anteriores puede ser útil para los intérpretes, para generar ideas y formas creativas de realizar recitales, comunicar

aspectos de la obra o incluso generar tensión con su proceso intermedial ecfrástico, pues pueden abordar algún aspecto de la obra de Escher, aspectos compositivos de Vázquez, o elementos internos de la pieza *Metamorfosis* misma y así dirigir la comprensión a una gran variedad de escuchas de la obra. Estos recursos pueden ayudar a la comprensión del carácter ecfrástico o dirigir la atención a distintos niveles de ésta, por ejemplo hipotéticamente se podrían generar recursos que refuercen el nivel ideosincrático para una audiencia no guitarrista.

Conclusiones

“Una mañana, después de un intranquilo sueño”

Franz Kafka

El recorrido que se propuso en esta tesis partió de una transposición conceptual de ciertas nociones musicales que le sirvieron al artista plástico holandés M.C. Escher para hablar de procesos aplicados a obras como su grabado *Metamorfosis II*. De ahí se regresó a la música, gracias a la transposición realizada por Hebert Vázquez en su pieza para guitarra *Metamorfosis homenaje a Maurits C. Escher*. En esta serie de transiciones fue desde la intermedialidad –y en específico desde consideraciones asociadas a la écfrasis musical– que se pudo valorar cómo el entendimiento de una obra musical se ve enriquecido, tanto para la escucha como para la interpretación, si se toman en cuenta este tipo de consideraciones extramusicales, en un diálogo que trasciende los parámetros y referentes meramente sonoros, nutriéndose de lo que el conocimiento de otras artes le pueden aportar. Así, se puede entender cómo afecta la manera de escuchar y ver la música una vez que nuestra atención ha sido dirigida desde la atribución, contenida en el título de la pieza, a esta obra plástica.

También la intermedialidad, en conjunto con una aproximación a algunos aspectos compositivos de Vázquez, permite arrojar una explicación sobre la estructura de la pieza desde su referente plástico como una cuasi homología estructural del grabado, además de que los procesos e inusuales formas de organizar el material musical de Vázquez no corresponden a desarrollos o variaciones temáticas o técnicas contrapuntísticas. Esto, como se vio, puede deberse a su rechazo a las formas estructurales surgidas en la música tonal por parte de Vázquez, y aunque sí emplea títulos como Sonata, Elegía, Preludio, Obertura, no utiliza procesos de trabajar el material a la manera de un tema tonal.

Además, también permite arrojar luz sobre cómo las estrategias de Escher –es decir los procesos con los que transforma, contrasta o repite cíclicamente las figuras de su grabado– se asocian con las de Vázquez trabaja los elementos musicales mediante recursos propios, ofreciendo algunas posibles razones por las que el compositor tomó decisiones de acuerdo con su postura compositiva. Esta asociación puede entenderse tanto en los niveles temático

e ideosincrático, como en el que permite elaborar una interpretación sobre estos niveles en relación con el grabado. Debido a ello, fue necesario utilizar herramientas básicas de la teoría de conjuntos; sin embargo, la asociación efrástica del proceso compositivo no ocurre solamente en el texto musical de la partitura, sino también a nivel corporal mediante la ejecución del intérprete. Para acercarse a esta dimensión, la aproximación desde la musicología encarnada y sus categorías ofreció una forma de organizar las reflexiones en torno a la experiencia corporal de la ejecución instrumental.

Uno de los objetivos de esta tesis fue aportar al conocimiento sobre la pieza musical *Metamorfosis*. Al observar las formas en que puede vincularse la pieza con el grabado *Metamorphosis II*, mediante una aproximación que fue moldeada durante el trabajo de investigación mismo con la intención de encontrar elementos en la música que fueran una representación del grabado, resultó que la música misma (por su construcción carente de escalas discernible y de recursos convencionalizados) dificultaba hallar elementos directamente asociables con la obra plástica en términos de su re-presentación. No obstante, las asociaciones se dejaron establecer: a) a partir de los procesos compositivos; b) considerando algunos aspectos gráficos de la partitura; c) tomando en cuenta los retos que plantea en la ejecución instrumental; y d) atendiendo a ciertas condiciones en las que la obra ha circulado y ha sido recibida, en vínculo directo con el grabado.

Si bien esta aproximación a *Metamorfosis* no agota todo lo que pueda decirse sobre esta pieza, el presente trabajo también puede servir como referencia para realizar otros análisis desde distintas perspectivas. Por ejemplo, para estudiar la intertextualidad entre esta obra, *Espacios transitorios* para dúo de guitarras y la *Sonata 2* de Vázquez, entre las cuales comparten material muy semejante. Asimismo, el análisis aquí presentado desde lo corporal de la interpretación pudiera ser tomado para abordar tanto otras obras para guitarra u obras intermedias no guitarrísticas del compositor, así como para acercarse a piezas que tengan características semejantes, pero de otros compositores/intérpretes.

Otro objetivo fue aportar al conocimiento sobre el trabajo de Hebert Vázquez, en este respecto es una contribución la bibliografía recopilada escrita por y sobre el compositor, ofreciendo una lectura de ésta que puede ser tomada o contrastada en el futuro. Además, la

entrevista realizada para esta investigación muestra aspectos que se hallan o se tratan de manera tangencial en dichos textos. Asimismo, se ofrece una posible aproximación de estos textos y directrices para comprender distintas facetas del compositor que está poco documentada, como la importancia de la interpretación musical y reflexiones en torno a su trabajo con intérpretes. También, revela el lado intermedial de Vázquez que ha sido ignorado hasta ahora y ofrece una primera aproximación a las obras que ha escrito con esta característica y que pueden ser estudiadas desde esta perspectiva.

Al realizar una aproximación a algunos recursos compositivos de Vázquez, el objetivo planteado para esta investigación de aportar al conocimiento de la música mexicana contemporánea se realiza ofreciendo una mirada a este compositor y a su postura con respecto a la música del pasado tonal y de vanguardia, así como de algunas sus posturas frente a la composición actual. Si bien este estudio no pretende ser panorámico ni de carácter histórico, puede abonar a comprender el presente de nuestra música y una de muchas vertientes y corrientes musicales.

Los resultados obtenidos con esta aproximación revelaron que bien puede considerarse que no hay écfrasis en un sentido cabal y explícito o literal, pero por un lado afirmar esto significaría que hay una sola definición y sólo un tipo de écfrasis. Por otro lado, mirar la *Metamorfosis* desde los aportes de los estudios de écfrasis permite ver de una manera distinta a la obra e interpretarla en varios niveles a la luz de la gráfica, desde la estructura de la pieza, hasta las alturas y en la ejecución instrumental, tanto en su dimensión corporal que solamente un guitarrista podría reconocer, como en lo visual y sonoro del performance que varía la recepción, dependiendo de las diferentes gradaciones que se pueden dar si el escuchador-observador está o no informado y atento.

Esta tesis estudia la faceta de Vázquez como compositor siendo intérprete guitarrista, de la misma manera en la que mi acercamiento también se dio desde mi doble competencia de musicólogo e intérprete. Gracias a esta doble condición los alcances de la tesis pudieron dar cuenta de cómo afecta el conocimiento de la técnica guitarrística en *Metamorfosis*, que logró resultados que van más allá de lo sonoro de la música o lo visual de la partitura. De otra

forma, no se hubiese podido encontrar aquellos aspectos que no son posibles de identificar más que mediante la ejecución instrumental y la concientización de su dimensión corporal.

Estoy consciente de que, precisamente debido a lo anterior, los límites de este trabajo radican en que esta aproximación puede estar sesgada justo por mi visión como guitarrista. Asimismo, otro límite de esta tesis es que no se toman en cuenta perspectivas históricas o antropológicas, ya que exceden sus alcances y supondría un trabajo más extenso, y por lo tanto rebasa el tiempo de maestría al no tener yo una formación en estas disciplinas. La mirada que se ofrece de algunos recursos compositivos del compositor a partir de sus textos una sola entrevista, y un corpus estudiado focalizado en una sola obra para guitarra, tiene como consecuencias el límite que impide que lo contenido en este trabajo permita sacar conclusiones con respecto a distintas facetas de Vázquez más generales y abarcadoras, que podrían lograrse si se hubiesen estudiado un conjunto de obras que permitan observar procesos de significación, intermediales o no, la producción no guitarrística del compositor, de guitarra en ensamble, y de guitarra sola que no es decididamente intermedial como las *Elegías y Sonatas*.

Como producto del análisis se encontró que hay una necesidad de estudiar los fenómenos ecfrásticos e intermediales en la música contemporánea instrumental cuando ésta no utiliza recursos convencionalizados ni sonidos icónicos. Ya que al menos en la bibliografía revisada para este trabajo no se aborda este tipo de música. Asimismo, para la musicología encarnada al ser una perspectiva musicológica relativamente nueva, las fuentes aquí consultadas abordan temas de índole histórico de música central europea y repertorios que atañen a otros instrumentos (el chelo y el piano). Así, al no haber modelos similares al objeto de estudio de esta tesis, hubo que adaptar los planteamientos para los intereses aquí buscados. De esta manera se desprende que hay un campo muy grande para explorar otras propuestas musicales y en combinación con otras teorías y ramas de la musicología para realizar una gran cantidad de trabajos que pongan en el centro del análisis la experiencia del intérprete.

Aún queda mucho por investigar sobre la música contemporánea de las últimas décadas, incluso desde la segunda mitad del siglo XX con las vanguardias en México de los sesenta hasta nuestros días. La intensa colaboración entre artistas de distintas disciplinas que se dio

en la segunda mitad del siglo XX, como Alicia Urreta o Mario Lavista, y la producción del siglo XXI, son un campo fértil para el trabajo de estudiar las distintas formas de intermedialidad en las piezas de compositores y artistas que trabajaron y trabajan en este tipo de propuestas. El reto que supone estudiar a un compositor vivo tiene distintas implicaciones que van desde lo que él o ella misma podría condicionar, pasando por estar de acuerdo o no sobre su propia obra, hasta el hecho de que se trata de una historia que se escribe continuamente. Éstas constituyen tanto una ventaja como desventaja al mismo tiempo, pues puede facilitar el acceso a la información, pero al mismo tiempo pueda cohibir las interpretaciones teóricas y musicales que uno pueda arrojar sobre su obra.

Tomando en cuenta todo lo anterior, puede concluirse que la escucha y la mirada a la música de Vázquez van más allá de lo racional de las matemáticas y de la rigurosidad científica, que son las formas en las que predominantemente se ha dado su recepción crítica. Como puede leerse a lo largo de este estudio, lo planificado rebasa los números, proyectándose tanto en elementos intermediales como corporales.

Hay en la música de Vázquez aspectos que pueden venir de fuentes como la filosofía, fenómenos físicos, las artes plásticas, la mitología, la literatura; como expresaba Armando Luna con respecto a su ciclo *Bestiario*, es un compositor con “seis cerebros musicales”. Es interesante resaltar que justamente esta forma de ver a Vázquez se refleja en la portada del disco que incluye este ciclo, en el cual al frente aparece una imagen con un agujero y un ojo “bestial” asomándose. En cambio en el librito, en lugar del ojo, hay una fotografía del compositor. Esto podría tomarse como si Vázquez fuera esa “bestia” intermedial como lo es la música que contiene el CD. Si bien es cierto que Vázquez no es un caso excepcional, se evidencia aquí la necesidad de acercarse a la música desde muchos puntos de vista y afrontar nuestra condición bombardeada por una gran cantidad de información, de una poliestilística musical y de distintas formas de intermedialidad.

Resulta claro la falta de una musicología que tome en cuenta las implicaciones de compositores-intérpretes y sus relaciones con otras artes u otros campos del conocimiento. Asimismo, que se reflexione más en torno a la corporalidad de los y las intérpretes así como las implicaciones que éstas tengan en los procesos de comprensión y significación de la

música. Por consecuencia, es también necesario llevar estas reflexiones y tomarlas en cuenta en la educación y formación de profesionales de la música, tanto para los compositores que hagan más idiomáticas sus obras, como para los instrumentistas que puedan realizar propuestas interpretativas creativas y musicólogos que estudien desde la experiencia de tocar.

Considero que el presente estudio puede ser útil para el lector en busca de una propuesta de análisis para la interpretación y el performance entendido como un medio, un canal que “dice” cosas más allá de la partitura y de lo sonoro. Esta dimensión está encarnada de manera más o menos inconsciente en intérpretes e intérpretes-compositores, y a través de un análisis como el aquí realizado se puede concientizar y servir para entender los procesos de creación, interpretación y recepción, así como también para hacer propuestas compositivas, interpretativas y de recepción. Asimismo, revela cómo en la música están involucrados distintos medios por los cuales se comunica y afectan su comprensión, desde la partitura en tanto materialidad, como el instrumento musical y su forma de ejecutarse, en conjunto con el cuerpo del intérprete y el performance.

Para mí fue muy claro e inmediato entender la importancia de la dimensión de la interpretación, gracias a mi formación como guitarrista e intérprete de *Metamorfosis*. El reto fue tomar distancia a este respecto, ya que aspectos como el nivel ideosincrático requirieron de una reflexión detenida en cuanto a mi quehacer musical, para observar que había elementos que estaba comprendiendo en un nivel no verbal y concientizarlos a través del análisis supuso darme cuenta de que había niveles en la música que no serían claros ni inmediatos para un público (tanto informado como no informado) que no es ejecutante de guitarra.

Ante la pregunta ¿cómo nos llega la música?, surgen varias respuestas: por un concierto, una grabación en disco, un video, o únicamente con la partitura. Este último caso es muy común en la música contemporánea y sobre todo en la menos conocida, al no haber grabaciones o al haber pocas presentaciones en vivo y registro de las mismas. Ante esta situación, existe la posibilidad de revisar con el compositor y que haga sugerencias sobre su propia obra, pero si ya no vive, si no se puede contactar o si él mismo prefiere no hacerlo, la partitura se convierte a menudo en el único medio para comunicar la música y por consecuencia necesita de un

intérprete para darle vida y que éste genere significados y propuestas de interpretación, que a su vez afectarán a la manera en que llega al público. Desde el simple pasar de hojas que puede suponer una irrupción en la música o un reto físico-corporal adicional para el o la intérprete, que lo obliguen a desarrollar distintas estrategias, pasando por descifrar distintos sistemas de notación, hasta incluir imágenes durante el concierto o bien dirigir al público algunas breves palabras para guiar la escucha y la comprensión a aspectos que él o ella elija. La partitura, su estudio e interpretación y la presentación pública de la obra plantean así retos para su análisis que pueden resolverse si se piensa la obra desde una perspectiva intermedial.

Al acercarse a cómo Hebert Vázquez realiza un homenaje a un artista plástico, se tuvo que trazar un camino interpretativo que a su vez fue intermedial, tomando en cuenta múltiples materiales, múltiples soportes. Desde esta perspectiva, la música tiene distintos medios, distintos canales para comunicar. Para el quehacer musicológico esto significa observar distintas fuentes para elaborar análisis e interpretaciones con igual valor. Si bien la nueva musicología y la etnomusicología abrieron el panorama para ver al sujeto musical, la musicología encarnada y la intermedialidad ofrecen formas de mirar, de repensar y reinterpretar la partitura dentro de una red que comprende desde los textos del compositor, la partitura en tanto alturas escritas, pero también sus consecuencias gráficas, así como la manera en que éstas pueden ser asimiladas por el intérprete musical, sus diferentes presentaciones en vivo, el sonido, la organología de un instrumento como la guitarra, pero también el cuerpo de quien la toca. Así, una mañana, después de una intranquila tesis, mi inspiración transformó mi forma de entender y hablar sobre la música, una metamorfosis.

Bibliografía

Bruhn, Siglind. (2000). *Musical Ekphrasis: composers responding to poetry and painting*. USA: Pendragon.

–(2001). A Concert of Paintings: 'Musical Ekphrasis' in the Twentieth Century. En *Poetics Today*, 22 (3), pp. 551 – 605.

Carredano, Consuelo. (1994). *Ediciones Mexicanas de Música, historia y catálogo*. México: CENIDIM, pp. 336-337.

–(1999). “Viñetas de compositores. Hebert Vázquez”. En *Pauta*, vol. XVIII, no. 71, jul.-sep., pp. 74-89

Coessens, Kathleen. (2014). The web of artistic practice: a background for experimentation. En *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*. Crispin, D., & Gilmore, B. (Eds.). Bélgica: Leuven University Press.

Cuevas Cid, Jorge Arturo. (2011). Écfrasis musical y devenir máquina en “Rag for Williams S. Burroughs”, *Entre artes entre actos*. González Aktories y Artigas (Ed.). México D.F.: UNAM, pp. 279 - 292.

Chiantore, Luca. (2001). *Historia de la técnica pianística*. España: Alianza Música.

Chiantore, Luca. (2010). *Beethoven al piano*. España: Nortesur.

Clüver, Claus. (2007). Intermediality and interart studies. En *Changing Borders*. Suecia: Intermedia Studies Press .

Ernst, Bruno. (2016 [1978]). *The Magic Mirror of M. C. Escher*. Alemania: Tashen.

Escher, M. C. (1975 [1960]). *The graphic work of M. C. Escher: introduced and explained by the artist*. New York: Ballantine Books.

–(1989). *Escher on Escher, Exploring the infinite*. USA: Abrams.

- Genette, Gerard. (1982). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González Aktories, Susana; Artigas, Irene. (2011). Introducción, *Entre artes entre actos*. México D.F.: UNAM, pp. 11 – 24.
- Kolb, Roberto; González, Susana. (2011). Sensemayá, entre rito, palabra y sonido, En *entre artes entre actos*. México D.F.: UNAM, pp. 293 - 316.
- Josel, Seth; Tsao, Ming. (2014). *The Techniques of Guitar Playing*. Alemania: Bärenreiter.
- Kacherski, Jay. (2017). Mexico and the guitar. En *Soundboard* vol. XLIII no. 1., pp. 29 – 36
- Lazo, Alejandro. (2008). *Contemporary Mexican Classical Guitar Music at the Turn of the Twenty-First Century: selected compositions 1988-2003*. Tesis de doctorado. University of Arizona.
- Le Guin, Elisabeth. (2006). *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*. University Of California Press.
- Locher, J. L., ed. (1982). *M.C. Escher, his life and complete graphic work*. USA: H.N. Abrams
- Luna, Armando. (2015). Hebert Vázquez: Bestiario. En *Pauta* no. 134, pp. 33 – 36.
- Lunn, Robert. (2010). *Extended techniques for classical guitar*. Tesis de doctorado. USA: The Ohio State University.
- Madrid, Alejandro. (1993). Herbert (sic) Vázquez: retaking elements from the tradition. En *Soundboard GFA* vol. XX, pp. 37-41.

–(1999). *A Mexican Postmodernist Vision Grounded on Structuralism: The Cases of Juan Trigos's Cuarteto Da Do (1988) and Víctor Rasgado's Rayo Nocturnal (1989)*. Tesis de Maestría. ESA: University of North Texas.

Ovidio. *Metamorfosis*. Edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. España: Ediciones Cátedra.

Pareyón, Gabriel. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en Mexico*. México: Universidad Panamericana.

Rajewsky, Irina. (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. En *Intermedialités*. no. 6. Canadá: Revue intermedialités. pp. 43–64.

Risco, Ricardo. (1990). “Elegía, de Hebert Vázquez”. En *Heterofonía*, vol. XXII, nos. 102-103, México, ene.-dic., pp. 93-97.

Robillard, Valerie. (2011 [1998]). En busca de la écfrasis, En *entre artes entre actos*. México D.F.: UNAM, pp. 27 – 50.

Schneider, John. (2015). *The Contemporary Guitar*. USA: Rowman & Littlefield.

Schattschneider, Doris. (1990). *Visions of Symmetry*. USA: W. H. Freeman and Company.

Soto Millán, Eduardo. (1998). *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*. vol. II,. México: SACM/FCE, pp. 317-318.

Tello, Aurelio. (2011). La posmodernidad. En *La música en Latinoamérica*. Mercedes de Vega Coordinadora. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.

Titre, Marlon. (2013). *Thinking through the guitar: the sound-cell-texture chain*. Tesis de doctorado. Países Bajos: Leiden University Schneider,

- Vázquez, Hebert. (1997). Orden y caos en el estudio 1 para piano de Ligeti. En *Pauta* 61, pp. 71-93
- (1998). Música para dos mega instrumentos y grupo de cámara. Tesis doctoral.
 - (2001). Hacia una redefinición del espacio-a. En *Pauta* 77-78, pp. 147-174.
 - (2002). Gestualidad y desarrollo discursivo en un pasaje de Gabriela Ortiz. En *Pauta* 83, pp. 45 – 65.
 - (2004). Propuesta para una nueva notación de las operaciones básicas del espacio-a. En *Pauta* 91, pp. 73 – 89.
 - (2005). Rizoma y gestualidad en la música atonal. En *Pauta* 95, pp. 69 – 110.
 - (2006a). *Fundamentos teóricos de la música atonal*. México: UNAM.
 - (2006b). String Quartet No. 1. Notas al CD Arditti Quartet Mexico. USA: Mode.
 - (2006c). *Laberintos*. Notas al CD. México D. F.: Urtext.
 - (2008a). *diálogos*. Notas al CD. México D. F.: Urtext.
 - (2008b). Reseña al disco “Carnaval de Armando Luna”. En *Pauta* 105, pp. 79 – 81.
 - (2008). Alegoría tonal, arborescencia y multiplicidad céntricas e intertextualidad en Simurg de Mario Lavista. En *Perspectiva Interdisciplinaria de la Música*. Num. 2, pp. 20 – 38.
 - (2009a). *Cuaderno de viaje*. México: Conaculta.
 - (2009b). Reseña al disco “Límites itinerantes”. En *Pauta* 110, pp. 82-85
 - (2010). Reseña de disco “Ríos de evolución”. En *Pauta* 115-116, pp. 237-240
 - (2011). La técnica de relectura de Donatoni: una breve perspectiva analítica. En *Pauta* 118, pp. 81-95.
 - (2011b). *Bestiario*. Notas al CD. México: Urtext.
 - (2015). Breve reseña de la composición en México durante los últimos setenta años. En *Pauta* 134, pp. 5-10.
 - (2015a). *Pruebas de vida*. Notas al CD. México: Urtext.
 - (2015b). *Ehécatl*. Notas al programa XXXVII FIMNME 2015, p. 85.
 - (2016a). *Metamorfosis: Homenaje a Maurits C. Escher*. México: CENIDIM.
 - (2016b). *Cuerpos Translúcidos*. Notas al CD *Denudatio perfecta*. México: CONACULTA.
 - Nota de programa consultada el 10/07/2019 en:
<https://www.youtube.com/watch?v=XzoB0guOhBo>
 - Entrevista por Naxos a Hebert Vázquez consultada el 10/07/2019 en:

<https://naxosenespanol.com/el-arbol-de-la-vida/>

Vishnick, Lawrence Martin. (2014). *A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar with Appended Studies in New Morphological Notation*. Tesis de doctorado. Inglaterra: City University London

Entrevistas en *youtube*:

OFUNAM. Entrevista con HEBERT VÁZQUEZ y PABLO GARIBAY (1)

Publicado el 21/oct/2016, por el usuario AmigosOFUNAM

<https://www.youtube.com/user/OFUNAMoficial>

consultado el 22/07/2019:

<https://www.youtube.com/watch?v=hE7fomqwuYA&t=27s>

OFUNAM. Entrevista con HEBERT VÁZQUEZ y PABLO GARIBAY (2)

Publicado el 21/oct/2016, por el usuario AmigosOFUNAM

<https://www.youtube.com/user/OFUNAMoficial>

consultado el 22/07/2019:

<https://www.youtube.com/watch?v=GDEe2pWiGw8&t=8s>

OFUNAM. Entrevista con HEBERT VÁZQUEZ y PABLO GARIBAY (3)

Publicado el 21/oct/2016, por el usuario AmigosOFUNAM

<https://www.youtube.com/user/OFUNAMoficial>

consultado el 22/07/2019:

<https://www.youtube.com/watch?v=xhFiMtgbfuA&t=5s>

OFUNAM. Entrevista con HEBERT VÁZQUEZ y PABLO GARIBAY (4)

Publicado el 21/oct/2016, por el usuario AmigosOFUNAM

<https://www.youtube.com/user/OFUNAMoficial>

consultado el 22/07/2019:

https://www.youtube.com/watch?v=vxucoMnZC_g&t=5s

Entrevista con el compositor Hebert Vázquez Sandrín

Publicado el 27/mar/2017, por el usuario: Débora Hadaza

https://www.youtube.com/channel/UC6_2gbkqbgAEYrIX9BTOCrA

consultado el 22/07/2019:

<https://www.youtube.com/watch?v=Z5hSXl5k6M8&t=10s>

OFUNAM. Conversando con Hebert Vázquez. Ofrenda.

Publicado el 16/nov/2018, por el usuario AmigosOFUNAM

<https://www.youtube.com/user/OFUNAMoficial>

consultado el 22/07/2019:

<https://www.youtube.com/watch?v=rrySKKHfU3w>

Apéndice

Debido a las dos fuentes empleadas, el catálogo proporcionado por el compositor y el elaborado por Pareyón (2007), se resaltan en amarillo aquellas piezas contenidas en el diccionario pero no aparecen en el catálogo del compositor. Dichas obras se dejan en el presente listado simplemente para mostrar la mayor cantidad de obras posible y por rigor en la investigación. Asimismo, se agregan entre paréntesis obras que no aparecen en ninguno de los dos, pero que se pudieron recopilar o de las que se tuvo noticias durante esta investigación.

Catálogo de obras de Hebert Vázquez de acuerdo a sus títulos

Títulos genéricos	Títulos evocativos	Títulos intermediales
1.-(1988. tres piezas para guitarra) ⁸⁶	1.-1987. Variantes nocturnas, para guitarra amplificada y orquesta.	1.-1999. Ícaro, para contrabajo.
2.-1988. Elegía, para guitarra (EMM).	2.-1989. Imágenes del laberinto, para orquesta	2.-2002. Metamorfosis (homenaje a Maurits C. Escher), para guitarra.
3.-1990. Música para guitarra acústica, guitarra eléctrica y cinta.	3.-(1989. Monofonía, para	3.-2003. Bestiario: Jabberwock, para flauta (+flauta en Sol), clarinete bajo y piano.
4.-1991. Sinfonía.		4.-2004. Requiem marítimo (homenaje a Vicente Huidobro), para orquesta sinfónica con flauta/flauta en Sol y clarinete bajo concertantes.
5.-1992. Sonata, para guitarra.		5.-2005. Desterritorialidades, para soprano, flauta/flauta en sol, clarinete/clarinete bajo, trompeta, 1 percusión, violín, viola y violoncello.
6.-1993. Introducción y toccata, para piano.		6.-2006. Bestiario: El gólem, para dúo de clarinetes bajos.
7.-(1993. A short		7.-2007. Bestiario: El sueño del Kraken, para violín, viola, violoncello y piano.
		8.-2007. Bestiario: El demonio de Maxwell, para flauta/flauta en sol, clarinete/clarinete bajo, piano, violín y violoncello.

⁸⁶ Esta obra aparece en la cronología de Carredano (1999), sin embargo no aparecen ni en el catálogo de este mismo artículo, ni en el proporcionado por el compositor, ni en el diccionario de Pareyón. Es probable que el compositor las haya descatalogado, pero tienen su relevancia al ser su primera obra que se tocaba en el Foro Internacional de Música Nueva, que se corrobora en la página 10 del programa del Foro.

improvisation). ⁸⁷	guitarra) ⁹⁰	9.-2007. Bestiario: El trauco, para clarinete en si bemol.
8.-1994. Estudio rítmico de ensamble, para piano a cuatro manos.	4.-1991. Irrupción antigua, para mezzosoprano y cuarteto de cuerdas	10.-2009. Retrato de Guillermina en rojo, para flauta/flauta en sol, oboe, clarinete/clarinete bajo, fagot, corno, trompeta, trombón, 1 percusionista, piano, arpa, violín, viola, violoncello y contrabajo.
9.-1995. Concierto para violoncello y orquesta (I. Toccata, II. Intermezzo, III Scherzo).	5.-1991. Un encuentro de sombras, para flauta en do, en sol y cinta	11.-2009. Vanitas, para guitarra y cuarteto de cuerdas.
10.-1996. Fanfarria, para metales, timbales y bombo.	6.-1994. Las metamorfosis, para dos violines.	12.-2011-12. Pinturas del mundo flotante: Bajo una ola en altamar en Kanagawa, para Fl., Cl. en Sib, un percusionista, pf., vn. y vc.
11.-1996. Invención, para flauta y clarinete.	7.-1995. El jardín del pasaje púrpura, para flauta y guitarra.	13.-2012. Pinturas del mundo flotante: Sol, dragón y luna, para violín y piano.
12.-1996. Tres ⁸⁸ caprichos, para guitarra.	8.-1997. Restless, para flauta y piano.	14.-2013. Pinturas del mundo flotante: una lluvia repentina en Shono, para koto y guitarra.
13.-1996. Tres quodlibet (I. Vancouver, II. Blanc ou vert, III. Vent couvert), para tres flautas, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón, arpa, piano, xilófono y percusiones (2).	9.-1998. Los laberintos del sueño, para flauta, guitarra, xilófono, violín, viola y chelo.	15.-2014. Cuerpos translúcidos, para Fl., Cl., 1 Perc., Pf., Vn., Vla., Vc., y Cb.
14.-1997. Capriccio sopra SC (014), para clavecín.	10.-1999. Déja vu, para orquesta.	16.-2014-15. El árbol de la vida, para Guitarra amplificadora y orquesta
15.-1998. Música para dos megainstrumentos y grupo de cámara	11.-1999. Episodios, cuarteto de guitarras.	17.-2017. Tres glosas espirituales, para Viola y coro (2 sopr., 2 altos, 2 contra ten., 2 ten., 2 bajos).
16.-1999. Cuarteto de cuerdas.	12.-2000. Máscara mortuoria para Lutoslawski, para guitarra y cuarteto de cuerdas.	18.-2018. Pinturas del mundo flotante: nieve en Tsukahara, en la isla de Sado, para guitarra y percusiones
17.-1999. Secondo capriccio sopra SC (014), para piano.	13.-2001. Espacios transitorios, para dos guitarras.	
18.-2000. Elegía segunda, para guitarra (revisada en 2004).	14.-2001. Out of the Blue, para flauta (+flauta en Sol), clarinete (+clarinete bajo), piano, violín y chelo concertante.	
19.-2001. Obertura fanfárrica del siglo XXI ⁸⁹ .	15.-2002. Brevis meditatio de agonia crucis, para flauta (+flauta en Sol), clarinete, dos percusionistas, piano, dos violines, viola y chelo.	
	16.-2003. Las nostálgicas mutaciones del núcleo, para	

⁸⁷ Esta obra no figura en ningún catálogo, sin embargo aparece en la revista *Soundboard* de 1993 en el volumen XX, en la página 41 al final de la entrevista que le realiza Alejandro Madrid a Hebert Vázquez con la aclaración de que fue compuesta especialmente para la revista.

⁸⁸ En catálogo del compositor aparece como 2 caprichos

⁸⁹ En el catálogo del compositor aparece como *Fanfarria*, para orquesta.

⁹⁰ La *Monofonia* fue presentada en el Salón del Consejo Universitario de la Ciudad de Guanajuato en 1989, de acuerdo a la única noticia de esta obra que es una nota de Proceso del 26 de febrero de 1989 escrita por José Antonio Alcaraz. Esta obra no aparece en ningún catálogo. Sólo en la entrevista realizada por Madrid en 1993 y en la tesis de maestría de este musicólogo. De acuerdo a Madrid (1999) esta pieza fue un fracaso (p. 40) y punto de inflexión en la postura del compositor. Es quizá esta la razón por la cual está descatalogada.


<p>20.-2002. Livre pour quatre marimbas, cuarteto de marimbas.</p> <p>21.-2004. Quinteto de alientos.</p> <p>22.-2007. Sonata nº 2, para guitarra.</p> <p>23.-2007. Falso nocturno, para cuatro percussionistas con multipercusiones.</p> <p>24.-2009. Elegía, para sexteto vocal femenino a cappella.</p> <p>25.-2011. Two pieces for Mandolin and Guitar, para mandolina y guitarra.</p> <p>26.-2012. Cuatro corridos, para soprano, percusiones, piano y guitarra amplificada.</p> <p>27.-2015. Ocean Child, una elegía para Takemitsu, para Guitarra.</p> <p>28.-2018. Siete preludios, para Piano.</p> <p>29.-2019. Nocturno roto, para saxofón tenor y piano</p>	<p>guitarra amplificada y orquesta⁹¹.</p> <p>17.-2004. Laberinto: Primera incursión, para flauta, clarinete, piano, violín, viola, chelo y contrabajo.</p> <p>18.-2005. Stuck, para 2 voces solistas, flauta, clarinete, guitarra, 1 percussionista, coro femenino, 2 violines y contrabajo.</p> <p>19.-2006. Pedacería fantástica, para guitarra, piccolo/flauta en sol, clarinete/clarinete bajo, 1 percussionista, piano, violín, viola, violoncello y contrabajo.</p> <p>20.-2006. Bestiario: El laberinto de los sacrificios, para flauta, clarinete en si bemol, piano, violín, viola, y violoncello.</p> <p>21.-2008. Presencia de mar, para flauta, viola y arpa.</p> <p>22.-2008-09. Pruebas de vida, para guitarra, flauta/flauta en sol, clarinete/clarinete bajo, trompeta, 1 percussionista, piano, violín, viola, violoncello y contrabajo.</p> <p>23.-2009. Venus Express, para dos violoncellos y piano.</p> <p>24.-2010. Transcultural Remix, para viola, violoncello y percusiones.</p> <p>25.-2010. Un Ramo para Omar, para Fl., Vla. y Guit. solistas, Fl., Ob., Cl., Cor., Tr., Trb., 2 Perc., Arpa, Pf., Vn., Vla., Vc. y Cb.</p> <p>26.-2011. Relatos (tales), para Tres kotos, el tercero de ellos bajo.</p> <p>27.-2013. Hocket, fl en sol, cl bajo y vc.</p> <p>28.-2013. Ángel del abismo, para guitarra y cinta.</p> <p>29.-2013. Desjardins/Des Prés, para Vla. solista, Fl., Ob., Cl., Fg., Cor.,</p>	
--	--	--

⁹¹ En el catálogo del compositor aparece como *Invocación*.


	<p>Tr., Trb., 1 Perc., Arpa, Guit., Pf., Vn., Vla., Vc. y Cb</p> <p>30.-2014. Hálito, para flauta.</p> <p>31.-2014. Ehécatl, para Fl. solista, Fl., Ob., Cl., Fg., Cor., Tr., Trb., 1 Perc., Pf., Vn., Vla., Vc. y Cb.</p> <p>32.-2014. Icnocúcatl: cantos para Citlali, para Soprano y guitarra</p> <p>33.-2015-16. Bufadero (ópera onírica en 12 cuadros para cuatro cantantes y un niño con tos), para 4 voces solistas, Fl./Fl. en Sol, Pf., Vn., Vc. y Cb.</p> <p>34.-2016. Impresiones de viaje, para Soprano y cuarteto de cuerdas.</p> <p>35.-2017. Brota del fondo el silencio, para Cuarteto de cuerdas.</p> <p>36.-2017. Ofrenda, para violín y orquesta.</p> <p>37.-2017. El jardín de los círculos concéntricos, para violín y guitarra</p> <p>38.-2017. El jardín de los delicados destellos, para flauta y guitarra</p> <p>39.-2018. Interregno, para Dos guitarras y grupo de cámara</p> <p>40.-2019. El bosque del tengü, para Shakuhachi, shamisen, koto y grupo de cámara</p>	
--	--	--

Anexo

Tablas de segmentos Q, O y V

		Segmento Q	
Compás	Alturas	Compás	Alturas
7, 9	Vertical <A, 4, 9>, horizontal <A, B, A, 7>	2, 3	<6, A>, al aire <7, 4>
20	Vertical <1, 7>, horizontal <1, 2, 1>	3	<3, 7>, al aire <7, 4>
23, 24, 25	Vertical <1, B, 5>, horizontal <1, 2, 1, 7>	5	<6, A>, al aire <7, 4>
66	Vertical <A, 4, 9>, horizontal <A, B, A, 7>	10	<3, 9>, al aire <4>
68	Vertical <8, 4, 7>, horizontal <8, 9, 8, 7>	11	<4, A>, al aire <4>
70	Vertical <A, B>, horizontal <A, B, A, 7>	13, 14	<6, A>, al aire <7, 4>
73	Vertical <8, 4, 7>, horizontal <8, 9, 8, 7>	14	<3, 7>, al aire <7, 4>
74	Vertical <B, 4, A>, horizontal <B, 0, B, 7>	43	<4, A>, al aire <4>
		44	<2, 8>, al aire <4>
		48	<4, A>, al aire <4>
		49	<2, 8>, al aire <4>
		64	<3, 9>, al aire <4>
		65	<1, 7>, al aire <4>
		69, 72, 89	<3, 9>, al aire <4>

Tablas que muestra ese cambio progresivo mediante colores, siendo el blanco la primer presentación y cambiando a más oscuros a medida que van cambiando.



Segmento V			
Compás	Alturas	Compás	Alturas
51, 53, 55, 57	<8, 2, 5>, al aire <4, 7, B>	95	<7, 1>, al aire <4, 7, B, 4>
58	<8, 2>, al aire <4, 7, B, 4>	96	<6, 0, A>, al aire <4, 7, 4>
59	<A, 4>, al aire <4, 7, B, 4>	97	<6, 0, A>, al aire <4, 7, 4>
60	<8, 2>, al aire <4, 7, B, 4>	98	<7, 1>, al aire <4, 7, B, 4>
61	<A, 4>, al aire <4, 7, B, 4>	99	<6, 0, A>, al aire <4, 7, 4>
78	<7, 1>, al aire <4, 7, B, 4>	100	<9, 3>, al aire <4, 7, B, 4>
78	<3, 9>, al aire <4, 7, B, 4>	101	<B, 5, A>, al aire <4, 9, 4>
80	<7, 1>, al aire <4, 7, B, 4>	102	<5, B, 5>, al aire <4, B, 4>
80	<4, A>, al aire <4, 7, B, 4>	102	<6, 0, 6>, al aire <4, B, 4>
82	<5, B>, al aire <4, 7, B, 4>	102	<5, B, 5>, al aire <4, B, 4>
82	<2, 8>, al aire <4, 7, B, 4>	102	<7, 1, 7>, al aire <4, B, 4>
83	<4, A>, al aire <4, 7, B, 4>	103	<8, 2>, al aire <4, 7, B, 4>
83	<8, 2>, al aire <4, 7, B, 4>	104	<B, 5, A>, al aire <4, 9, 4>
84	<6, 0, A>, al aire <4, 7, 4>	105	<B, 5, A>, al aire <4, 9, 4>
85	<6, 0, A>, al aire <4, 7, 4>	105	<7, 1>, al aire <4, 7, B, 4>
87	<7, 1>, al aire <4, 7, B, 4>	106	<9, 3>, al aire <4, 7, B, 4>
87	<6, 0>, al aire <4, 7, B, 4>	107	<8, 2>, al aire <4, 7, B, 4>
92	<2, 8>, al aire <4, 7, B, 4>	108	<B, 5, A>, al aire <4, 9, 4>
92	<4, A>, al aire <4, 7, B, 4>	108	<7, 1>, al aire <4, 7, B, 4>
92	<6, 0>, al aire <4, 7, B, 4>	109	<9, 3>, al aire <4, 7, B, 4>
93	<4, A>, al aire <4, 7, B, 4>	110	<5, B, 5>, al aire <4, B, 4>
93	<7, 1>, al aire <4, 7, B, 4>	110	<6, 0, 6>, al aire <4, B, 4>
94	<5, B>, al aire <4, 7, B, 4>	110	<5, B, 5>, al aire <4, B, 4>
94	<7, 1>, al aire <4, 7, B, 4>	110	<7, 1, 7>, al aire <4, B, 4>
94	<8, 2>, al aire <4, 7, B, 4>	110	<5, B, 5>, al aire <4, B, 4>
94	<7, 1>, al aire <4, 7, B, 4>	110	<8, 2, 8>, al aire <4, B, 4>
94	<9, 3>, al aire <4, 7, B, 4>	111	<7, 1>, al aire <4, 7, B, 4>
		111	<A, 4>, al aire <4, 7, B, 4>
		113	<4, A>, al aire <4, 7, B, 4>
		113	<A, 4>, al aire <4, 7, B, 4>

Tabla de alturas del segmento V transformación progresiva y en su última presentación regresa a una de las primeras.

Esquema de estructura profunda

Estructura profunda de tercera menor

