



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Música

**LEGADO QUEER, OBRAS CON MÚSICA Y POESÍA DE AUTORES  
HOMOSEXUALES DEL SIGLO XX Y XXI**

Obras de: Iain Bell y Carlos Chávez

**INTÉRPRETE EN LA GRABACIÓN DE MÚSICA  
QUE, PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN MÚSICA - CANTO**

PRESENTA:  
**JOSÉ ANTONIO ALCARAZ AZPIRI**

ASESORA:  
BERENICE GUADALUPE CARO COCOTLE (FACULTAD DE MÚSICA)

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2024





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

***Tres Poemas, para voz media/grave y piano (1938)***

Carlos Chávez (1989-1978)

01: Segador	2:52
02: Hoy no lució la estrella de tus ojos	3:57
03: Nocturna Rosa	5:40

***The Man with Night Sweats, para barítono y piano (2020)***

Iain Bell (1980)

04: The Man with Night Sweats	3:38
05: Lament I	5:54
06: Still Life	2:13
07: Lament II	2:07
08: Memory Unsettled	4:01
09: The Reassurance	2:15
10: Words for Some Ash	5:00

## Introducción:

Debido al trabajo que se ha realizado durante ya casi cincuenta años a nivel mundial en cientos de agrupaciones artísticas con denominación LGBTIQ+, puede considerarse de gran importancia tener claridad ante lo que es concebido como una obra artística que expresa el pensamiento, las emociones, las vivencias, o la lucha de una persona representante en este movimiento. El repertorio fue seleccionado a partir de los textos originales de autores considerados parte de la literatura homoerótica, mismos que ya han sido estudiados y comentados bajo perspectivas de género, o de semiótica social. Sin embargo, la música compuesta a partir de estos textos aún sigue sin ser catalogada, comentada, o investigada bajo esas perspectivas, lo cual demuestra el atraso que existe actualmente en la música académica, específicamente en el género lírico y de concierto, con respecto al movimiento LGBT. Los dos ciclos que se abordan en esta investigación podrían considerarse parte de un nuevo género en la historia discográfica de la música académica. El propósito de grabarlos es precisamente el de promover su contenido como parte de este nuevo género, conectados por la representación que sus autores comparten como importantes figuras en la historia de la literatura *queer*.

### ***Tres Poemas para voz y piano (1938) de Carlos Chávez (1899-1978)***

Los *Tres Poemas para voz y piano* fueron compuestos en 1938 y publicados por G. Schirmer, inc. en 1942. La obra consiste en tres poemas de tres distintos autores: *Segador* de Carlos Pellicer, *Hoy no lució la estrella de tus ojos* de Salvador Novo, y *Nocturno Rosa* de Xavier Villaurrutia. El hecho de tener en un solo *opus* la escritura de tres personajes tan importantes en la literatura mexicana LGBT, nutre la razón del estudio, interpretación, y grabación de este ciclo, la cual es precisamente visibilizar la importancia histórica de una obra que representa al México musical y *queer* del siglo XX. Por ello, para facilitar la aproximación a los *Tres poemas para voz y piano* es conveniente partir de conceptos musicales básicos ligados a la filosofía artística de Carlos Chávez, y a su postura compositiva con respecto a la poesía sin necesidad de cuestionarlos, pues no habrá espacio para resignificar valores estéticos en los textos o en la partitura, sino determinar cómo esta autonomía artística puede ir de la mano con la identidad cultural a la que puede verse ligada siempre y cuando se tenga en cuenta el fin de exponer su contenido tal y como está escrito bajo un marco referencial nuevo y capaz de significarse. Es decir, para hablar de una obra como esta, la cual contiene textos de autores homosexuales, es necesario encontrar un balance entre los elementos de interpretación musical, y la valorización representativa de sus autores.

De Acuerdo con Vilar-Payá, “Chávez criticó con ironía las interpretaciones basadas en referencias extra musicales, también se manifestó en contra del uso de los datos biográficos del compositor para explicar una pieza específica”.<sup>1</sup> Pues para Chávez la autonomía de una obra artística reside en la pureza de su forma interna directamente conectada con la forma externa. Pilar-Vayá cita a Chávez:

“La forma externa se desenvuelve a partir del centro de una obra de arte; la sustancia interna, cuando se cosifica, se convierte en la forma externa (...) si nos tomamos la libertad *de leer* entre líneas podríamos fácilmente encontrar justo lo opuesto de lo que expresan”.<sup>2</sup>

Chávez era principal partidario de “separar el arte del artista”, no por esquivar el interés histórico que investigadores puedan tener, sino por respetar la independencia de la obra con el fin de apreciarla y, en el caso de la música, evitarle al intérprete caminos innecesarios en la búsqueda de su interpretación. No obstante, cuando se trata de

---

<sup>1</sup> Luisa Vilar-Payá, “Chávez y la autonomía de la obra musical”, Leonora Saavedra (ed.), *Carlos Chávez y su mundo*, El Colegio Nacional, 2018, pp. 167

<sup>2</sup> Ibid, pp. 165

interpretar y discutir una obra escrita para voz con textos de otros autores, resulta necesario reformular el orden en el proceso interpretativo de la composición musical. En el caso de los *Tres poemas* para fines de esta investigación, es importante también dictaminar el propósito de la discusión teórica.

Ya es sabido que los tres autores pertenecían a un grupo conocido como *Los Contemporáneos*, denominados así por la revista homónima publicada entre los años de 1928 y 1931.<sup>3</sup> En la historia de los escritores mexicanos más sobresalientes del siglo XX, son estos tres junto con otros miembros del grupo quienes fueron identificados y señalados como afeminados y maricones, siendo llevados a un sinnúmero de controversias y críticas homofóbicas incluso por parte de la misma sociedad artística de su época.<sup>4</sup> A pesar de todo, los tres autores lograron desarrollar carreras importantes y diplomáticas. Cada uno asumió su identidad de diferente manera, e incluso la expresó de forma única a través de su obra: *Recinto* de Pellicer, por ejemplo, es considerado el primer poema homoerótico mexicano.<sup>5</sup> Novo por su parte, cuya inigualable autobiografía titulada *La estatua de sal* publicada después de su muerte en 1998, relata su vida desde la niñez hasta los treinta años y, hace de su despertar sexual el elemento dramático que dirige la narración donde, por cierto, no deja escapar las aventuras sexuales que compartió con Villaurrutia quien, además de haber sido compañero de apartamento, fue su cómplice y mejor amigo.<sup>6</sup>

Hernández Arellano señala con acierto la interesante predilección que algunos compositores tuvieron hacia estos y otros poetas pertenecientes al grupo de los Contemporáneos. No obstante, aún con su detallada exploración estética y biográfica

---

<sup>3</sup> Armando Pereira, Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado, et. al., "Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura", *Enciclopedia de la literatura en México*, 2018, Fecha de última consulta: 29 de agosto de 2023 <http://www.elem.mx/institucion/datos/1801>

<sup>4</sup> Además de las representaciones pictóricas que Diego Rivera y Antonio Ruiz realizaron en contra de Salvador Novo, Villaurrutia y Antonieta Rivas Mercado en el mural "El que quiera comer que trabaje" (1928) y el lienzo "Los paranoicos (los espiritufláuticos), los megalómanos" (1941), Rivera publicó un artículo llamado "Arte puro: puros maricones" donde además de constatar que el arte no es un medio, y que el arte puro es débil, incipiente y malo. Asevera así que los artistas que buscan tal arte puro son burgueses e hipócritas, y se dirige a cierto grupo de artistas de esta forma: "por eso en México hay ya un grupo incipiente de seudo plásticos y escribidores burguesillos que, diciéndose poetas puros, no son en realidad sino puros maricones" Diego Rivera, "Arte puro: puros maricones", *Textos Polémicos*, El Colegio Nacional, 1999, pp. 85

<sup>5</sup> Guillermo Gutiérrez realiza un análisis extenso sobre la importancia del homoerotismo en el poema *Recinto* de Carlos Pellicer. León G. Gutiérrez, "'Recinto' de Carlos Pellicer. Inauguración del discurso homoerótico en la poesía mexicana del siglo XX", *Signos Literarios*, vol. XII, núm. 23, 2016, pp. 98-116

<sup>6</sup> Véase referencia de *La Estatua de Sal*: En la edición Kindle a partir de la posición 3882 Novo relata cuando él y Villaurrutia sintieron la necesidad de encontrar un estudio apartamento para ellos junto con "La Virgen de Estambul" (Gustavo Villa) quien era amante de Xavier, donde compartieron múltiples experiencias sexuales. Salvador Novo, *La Estatua de Sal*, Fondo de Cultura Económica, 2010, posición 3882-4020 (Edición Kindle)

alrededor de las obras que comenta, parece tangencial la forma de participar en el debate estilístico de estos escritores con respecto a sus identidades sexuales:

“En el caso del repertorio que nos ocupa podemos encontrar que los compositores de la música y los autores de los poemas compartieron un tiempo y un espacio específico. Algunos de ellos fueron compañeros en puestos burocráticos, se manifestaron públicamente a favor de determinadas posturas ideológicas y estéticas e incluso se escribieron cartas donde hacían evidentes estas afinidades.”<sup>7</sup>

El párrafo citado, es quizá el único cuestionamiento encontrado acerca de esta llamada predilección creativa y, para observar por qué se consideraría tangencial, es importante señalar la elección de Hernández Arellano al escribir “posturas ideológicas” o “afinidades” para referirse a algo que podría entenderse mejor como “orientación sexual”. Es este párrafo en toda la investigación junto con otras tesis y notas al programa consultadas acerca de los *Tres Poemas* de Chávez, el único que hace referencia a la orientación sexual de los autores o al homoerotismo en estos u otros textos en sus obras. Y es que, bajo una perspectiva musical y académica no debería ser censurable cómo la poesía de estos, y otros autores homosexuales -cuya relación se vio unida por las experiencias socialmente heterodoxas que compartían-, logró fortalecer por sí misma su propia autonomía estética, misma que resonó en la creatividad de los compositores, a tal punto de inspirarlos a componer diversos ciclos de canciones o de *Lied* contemporáneo, bajo una nueva y popular corriente literaria *queer* en México. El mismo Chávez dice en *El Pensamiento Musical*:

“El arte es, esencialmente, una expresión individual. El individuo está moldeado en cierta forma por la nación o grupo sociológico a que pertenece. De manera que cada individuo expresa su tradición y sus características colectivas; pero, a la vez, la tradición y las características colectivas se expresan a través de un individuo, no a través de la colectividad misma.”<sup>8</sup>

De tal forma se puede considerar que los *Tres Poemas* es una obra que ejemplifica su proposición.

Lo que se propone con esta investigación además de realizar una interpretación efectiva, al salir precisamente de la necesidad de descifrar lo que no está escrito, y mejor darle el crédito que merece una obra tan detallada y fiel desde el lado musical, a la colectividad de sus autores, es también la de abrir camino a un nuevo género musical

---

<sup>7</sup> Claudia Hernández Arellano, “Capítulo III. Los Poetas”, *Ecoss musicales de Los Contemporáneos en el Lied Mexicano entre 1931 y 1952*. Tesina para optar por el grado de Maestría en Música (Interpretación), Facultad de Música UNAM, 2021, pp. 27

<sup>8</sup> Carlos Chávez, “Technique and inner form”, Minna Lederman (ed.) *Modern Music 5/4*, mayo-junio 1927, pp. 28-31

fundado sobre la raíz estética de la lírica contemporánea de autores homosexuales, que sirva como significante de la cultura mexicana y sobre todo de la comunidad artística LGBT.

La obra comienza con el poema “Segador” cuyo texto forma parte de la obra titulada *6, 7 Poemas* (1924), escrito por un Pellicer activamente involucrado en la política educativa, y dedicado a José Vasconcelos a quien admiraba y seguía con fuerte devoción.<sup>9</sup> En la parte musical, el poema por sí mismo difiere de los otros dos al ser el único que posee dentro de su estructura un motivo musical que se repite a lo largo de la partitura, así como un lenguaje menos disonante y atonal. Este motivo tan característico se encuentra en los primeros compases del piano, la mano derecha toca dos líneas separadas por un intervalo de cuarta, cuyo movimiento melódico es idéntico y paralelo, debido a la tensión interválica que ocurre dentro de estas cuartas paralelas en un registro agudo, el resultado sonoro parece representar el corte o siego del que habla el poema. (Fig. 1)

Fig. 1 Motivo melódico en el primer compás del piano.

The image shows a musical score for the poem "Segador" by Carlos Pellicer. It consists of two systems of music. The first system is marked "Liberamente" and "Tempo moderato". The voice part begins with the lyrics "El se-ga-dor, con paú-sas de mú-si-ca, The reaper comes; his mo-tion is rhyth-mi-cal." The piano part features a melodic motif in the right hand consisting of two parallel lines separated by a fourth interval. The piano part is marked with dynamics "f" and "p".

Conviene mencionar que Perischetti habla de la calidad tímbrica en los intervalos:

“For centuries theorists have, through the science of acoustics observed degrees of Interval tension and from this has been evolved a concept of the relative consonant-dissonant qualities of intervals. (...) Generally, in a tempered scale, consonant intervals are considered to be those formed from the lower tones of the over tone series, (...) It is difficult to classify the tritone and the perfect fourth out of musical context (...) the perfect fourth sounds consonant in dissonant surroundings and dissonant in consonant surroundings.”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Véase dedicatoria a José Vasconcelos en el poema *Segador*. Carlos Pellicer, “Segador”, *Primera Antología Poética*, Fondo de Cultura Económico, 2020, pp. 48

<sup>10</sup> “Durante siglos los teóricos han observado, a través de la ciencia de la acústica, los grados de tensión de los intervalos y de ello ha evolucionado un concepto de las cualidades relativas consonantes-disonantes de los intervalos. (...) Generalmente, en una escala temperada, se considera que los intervalos consonantes son aquellos formados a partir de los tonos más bajos de la serie sobre tonal, (...) Es difícil clasificar el tritono y la cuarta perfecta fuera del contexto musical (...) la cuarta perfecta suena consonante en entornos disonantes y disonante en entornos consonantes.” Vincent Perischetti, “Intervals”, *Twentieth-Century Harmony*, W. W. Norton & Company 1961, pp. 13-15

Chávez de manera singular aísla este motivo de cualquier contexto armónico, en los primeros compases, el cual deja abierta dicha relatividad en la calidad tímbrica de las cuartas que son tocadas en su primera frase. Esto enfatiza la presencia de aquel motivo en la estructura musical pues, aunque el concepto de la “no repetición” fue desarrollado por completo hasta que compuso *Soli II* (1961) antes ya había explorado este concepto en 1933 para *Soli I*, sobre esto menciona Bauer:

“(…) Las estructuras y el lenguaje abstracto de los *Soli* y las *Invenções* buscan forjar un legado compositivo personal y progresista que se resiste a la imitación, al sometimiento a las fórmulas neoclásicas, o a la ‘repetición’. (…) De tal manera Chávez valora la no repetición –esa expectación por lo nuevo– como el camino deseable e incluso ético, hacia el futuro (…)”<sup>11</sup>

Por alguna razón en este poema rompe con aquella convención claramente ya presente en la creatividad o filosofía del compositor, sin embargo, dicho motivo no es repetido nunca de forma literal, sino que Chávez lo desarrolla a lo largo de la partitura con diferentes paráfrasis en su estructura rítmica y melódica.

Dentro de la parte vocal, la dificultad de este poema es el rango en que la voz está escrita, el cual tiene más acceso al registro agudo, así como al *passaggio* de un barítono o bajo, sea por darle un timbre jovial y ligero o por la manera en que una mezzosoprano lo cantaría. Además de la dificultad técnica en la parte vocal es importante señalar lo que Robert Magee destaca acerca de la forma en que Chávez hace uso del *Text (Word) painting*.<sup>12</sup>

“Chavez utilized text painting in several of his songs. Sometimes the text painting appears obvious to the listener (..)The text of “Segador” describes the sharp blade of the reaper as he cuts down the golden grain of wheat and with the same motion, cuts down the last sunset. Chavez portrayed the swinging rhythm of the reaper's blade by changing to compound meter and by using the eighth note as the predominant note value in the accompaniment each time the text speaks of cutting, reaping or destroying”<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Amy Bauer, “No repetición y estilo personal en las *Invenções* y *Soli*”, Leonora Saavedra (ed.) *Carlos Chávez y Su Mundo*, El Colegio Nacional, 2018, pp. 238-239

<sup>12</sup> De acuerdo con Carter, el término “Word-painting”, hace referencia al uso de gestos musicales en una obra con un texto real o implícito para reflejar, a menudo pictóricamente, el significado literal o figurado de una palabra o frase. Tim Carter, “Word-painting”, Stanley Sadie (ed.) *Grove Music Online*, 2001, fecha de última consulta: Agosto del 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30568>

<sup>13</sup> “Chávez utilizó *text painting* en varias de sus canciones. A veces el *text painting* parece obvio para el oyente (..) El texto de “Segador” describe la hoja afilada del segador que corta el dorado grano de trigo y con el mismo movimiento corta la última puesta de sol. Chávez retrató el ritmo oscilante de la cuchilla del segador cambiando a metro compuesto y usando la corchea como nota predominante en el acompañamiento cada vez que el texto habla de cortar, segar o destruir.” Robert G. Magee, *The solo songs for voice and piano of Carlos Chávez*, The University of Southern Mississippi, 1989, pp. 69, 72

Al tomar en cuenta lo que Magee describe, Chávez parece utilizar esta técnica de una forma no tan literal o pictórica, pero sí con la expresión musical que los versos conducen, incluso rompe con la obviedad de las palabras para darle su propia interpretación al texto. Un ejemplo es el compás 45, donde no existe ninguna oportunidad de cesura entre los dos versos que dicen “Segaba las claras espigas / Su pausa era música.” Es decir, no existe ninguna pausa como tal, sin embargo, el discurso poético toma forma dentro de la expresión dada en el segundo verso, cuyo *cedendo* alenta y provoca un momento de mayor asentamiento en el tempo cuando canta “música”. (Fig. 2)

Fig. 2 Ausencia de cesura entre los dos versos del compás 45.

43 Più mosso  $\text{♩} = 48$

*mf* *cedendo*

Se-ga-ba las cla-ras es-pi-gas. Su pau-sa e-ra mú-si-ca.  
He cuts in their clear-ness the wheat-heads. His mo-tion is rhyth-mi-cal.

*mf molto cantabile e legato* *cedendo*

El poema refleja con su totalidad el paisaje tan pintoresco que evocan los poemas de Pellicer, la música así mismo, le ofrece color y movimiento, lo cual es importante tener en cuenta ya que aún con los detallados *allargando pochissimo* y *rubato pochissimo* que Chávez otorga casi obligadamente en la página 4, el tempo predominantemente debe mantenerse estable según sus indicaciones.

“Hoy no lució la estrella de tus ojos” adquiere otra personalidad fácilmente identificable. Posee un carácter mucho más lírico cuyas frases melódicas audazmente señaladas por Magee nunca salen de un intervalo de 5<sup>a</sup>.<sup>14</sup> El registro en que se encuentra es grave y la nota más aguda es un Do#, razón por la cual equivocadamente podría considerarse técnicamente más accesible. La dificultad no radica en el registro sino en la disposición técnica para cantar con un correcto fraseo, mucho *legato*, y libertad en el sutil estilo italiano del *rubato* que Chávez pide. Sin lugar a dudas el poema de Novo encontrado en *Nuevo Amor (1933)*, aborda dentro de su estilo un discurso sexual y afectivo de mayor complejidad, en sus versos se lee:

<sup>14</sup> El hecho de tener frases donde el rango de altura tenga esta limitante en la mente de un cantante experimentado, fortalece la idea de que se deben cantar con *legato* y no ser recitadas.

“[...] Alga y espumas frágiles, mis besos  
cifran el universo en tus pestañas  
—playa de desnudez, tierra alcanzada  
que devuelve en miradas tus estrellas. [...]”  
Mi ofrenda es toda tuya en la simiente  
que secaron los rayos de tus soles.”

Estos versos también representan un reto para el intérprete en cuanto a la visualización de imágenes que puedan favorecer la intuición poética sin salir de los parámetros interpretativos detalladamente indicados por el compositor. Hoyos Galvis menciona sobre el texto de Novo:

“El secreto sólo funciona en la comunión de los cuerpos. Cuando el amor se interrumpe, el silencio se convierte en experiencia de decaimiento corporal: la misma luz que genera el renacimiento del cuerpo puede marchitarlo. El amor homosexual se muestra como la posibilidad de la creación de una luz que guía los movimientos de estos cuerpos en la clandestinidad de la noche.”<sup>15</sup>

La interpretación que Chávez le da a este poema es de naturaleza melancólica, profunda pero jamás delicada. Por lo contrario, hace del cantante un personaje de gran presencia con frases largas y densas que carecen de silencios rítmicamente escritos, en cambio obliga al cantante a respirar únicamente por razones técnicas, pero sin perder el tejido melódico que se extiende durante la partitura. Un buen ejemplo son las primeras tres páginas, durante las cuales no existe ningún silencio, o el pasaje del compás 18 al 23 donde se abre una frase grande la cual debe extenderse aún más con el *pocchissimo rubato*, seguida del *A tempo* del compás 23. (Fig. 3)

La expresividad también es de mayor libertad, pues usa un mayor rango de dinámicas desde los múltiples *mezzopiano* hasta los *fortissimi* en la última página, así como variabilidad en la agógica y en el fraseo con el uso de frases largas, articulaciones de larga duración, *sostenuti*, y *pocchissimo rubato* lo cual regala a la voz el tiempo necesario para desenvolverse plenamente. (Fig. 4)

---

<sup>15</sup> Jairo A. Hoyos Galvis, “Nuevo Amor: Miradas explosivas de la jotería”, *Los Laberintos De Le Jotería: Una Historia Sexual De La Estética Mexicana (1917-1934)* Disertación para obtener el grado de Doctor en Filosofía, The Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences, Universidad de Pittsburgh, 2016, pp. 199

**Fig. 3** Frase de seis compases y ejemplificación de la agógica variable del compás 18 al 25.

18 *Tempo primo* ♩ : 69 *pochiss. rubato*  
*en que to-do es do-ra-do y a-sul co-mo*  
*where cre-a-tion is en-dued with gold and az-ure light*

22 *cresc. poco* *a tempo* *poch rubato*  
*un dí-a day nue-vo new-born, y co-mo las es-pi-gas her-so*  
*like a day new-born, and like the grow-ing wheat-heads,*

72 *Molto sostenuto* ♩ : 50 *ff* *ff sempre*  
*Mi ofren-da es to-da tu-ya en la si-mien-te*  
*All of my of-fring is yours, wrapped in the ker-nel*

76 *ritenuto*  
*que se-ca-ron los ra-yos de tus so-les.*  
*which your two suns have blight-ed with their shin-ing.*

**Fig. 4** Ejemplificación del uso amplio de matices de mayor intensidad a partir del compás 72.

A diferencia del pintoresco poema de Pellicer o del romántico poema de Novo, en Villaurrutia, Chávez destaca en el tercer poema, un número con perspectiva mucho más intelecto y espiritualidad. *Nostalgia de la muerte* es el poemario (curiosamente publicado después de su muerte en 1953) donde se encuentra *Nocturno Rosa* junto a otros poemas que, de hecho, tratan con sombría clandestinidad la tempestuosa sexualidad del poeta.

Para “Nocturna Rosa”<sup>16</sup> Chávez otorga una forma completamente ligada a la estructura del poema, ya que durante cada estrofa utiliza diferentes elementos musicales atribuidos al sentido poético que percibe el compositor, y con los cuales arma en cada estrofa una frase o idea musical siempre nueva y diferente a las demás. El poema musical respeta la forma del poema literario de principio a fin sin repetir ninguna frase, el cual se ayuda de elementos como acordes bitonales, progresiones cuartales, *clusters*, o escalas cromáticas para causar efectos sonoros en la interpretación del texto. Por ejemplo, el primer y último acorde del piano, aunque enarmónicamente son distintos, el resultado sonoro es casi el mismo debido al balance en su estructura, pues la nota disonante que hay en el primer compás es un Sol bemol en la mano izquierda doblado en la octava grave (**Fig. 5**), en cambio en los últimos compases del poema, el acorde final posee la nota fundamental (en este caso el Fa) doblada, y la nota disonante solo hace una pequeña aparición un compás después del segundo acorde. (**Fig. 6**)

**Fig. 5** Primer acorde con el Sol bemol doblado del primer compás.

**Fig. 6** Ultimo acorde con el Fa sostenido *pianissimo* de los compases 124 y 125.

Estos acordes bitonales parecen ser en sí un esquema armónico recurrente que le da sello a su interpretación poética, en la partitura parece una proposición filosófica que conduce estrofa tras estrofa como una serie de momentos que se ven afectados por el simbolismo que Villaurrutia utiliza. Así mismo, cuando el verso “No es la rosa veleta / ni la úlcera secreta / ni la rosa puntual que da la hora / ni la brújula marinera” es evidente el uso de este recurso cuartal melódico y armónico tanto en la parte vocal como en el piano, el cual alude quizás a los símbolos utilizados que hacen referencia al tiempo y al espacio: el reloj, los puntos

<sup>16</sup> Es importante hacer hincapié y diferenciar el título del poema original con el del ciclo pues, en el libro de Villaurrutia *Nostalgia de la muerte*, el poema es titulado “Nocturno Rosa”, y en la edición de la partitura de Chávez de los *Tres Poemas* es cambiado a “Nocturna Rosa”. Xavier Villaurrutia, “Nocturno Rosa”, *Nostalgia de la muerte*, México: UNAM (Colección Textos en Rotación) CCH, 2022, pp. 38

cardinales, la brújula, la rosa de los vientos, etc. Como elementos que marcan, o se dividen en cuatro. (Fig. 7)

Fig. 7 Uso de armonía cuartal como referencia al simbolismo en el texto del compás 43 al 51.

43  
*senza cresc.*  
 es la ro - sa ve - le - ta, ni la úl - ce - ra se -  
 weath - er - vane' rose it is not, nor a wound that throbs in  
*sempre*  
*senza cresc.*

47  
*mp sempre*  
 cre - ta, ni la ro - sa pun - tual que da la ho - ra,  
 se - cret, nor the punc - tu - al rose that tells the min - utes,  
*mp sempre*

La parte del piano a diferencia de “Hoy no lució la estrella de tus ojos”, brinda a la voz mayor posibilidad de crear colores y matices suaves, pues su textura es de menor densidad. Es importante especificar que *incoloro* -como pide en los primeros compases-, no necesariamente quiere decir recitado, ni mucho menos que se deba cantar *senza vibrato*, no debe olvidarse que, el hecho de construir frases dentro de intervalos de quinta como señala Magee, y atendiendo a indicaciones de *legatissimo* en las mismas, hacen referencia a la obvia intención de cantarlas y no recitarlas. “Nocturna Rosa” es un claro ejemplo de lo detallada que es la música de Chávez y su intuición poética. Cada verso recibe un tratamiento armónico, melódico y rítmico especial y diferente a los demás. Magaña señala con gran acierto esto:

“Villaurrutia utiliza ideas concretas que Chávez representa por medio de secciones musicales cortas que abarcan una estrofa cada una. La reflexión introspectiva del poema de Villaurrutia es traducida por Chávez en una atmósfera sonora que proporciona una sensación atemporal y de una gran amplitud.”<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Mariana C. Magaña Cailly, “Chávez y Villaurrutia”, *La Naturaleza en la Poesía de la Canción de Arte* Notas al Programa para obtener el título de Licenciada en Música – Canto, UNAM 2019, pp. 135

Sumado a esto, dentro de la partitura es fácilmente identificable la firma de Chávez dentro de su estilo no repetitivo, encontrado en elementos no necesariamente melódicos, sino de fraseo o articulación. Un ejemplo son los compases 101, 102 y 103 donde, el piano en la mano izquierda cambia su articulación en cada uno. (**Fig. 8**)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for voice, with lyrics: "lan - te, des - ve - la - da, vig - il, ev - er wak - ing,". The middle staff is for piano, and the bottom staff is for piano. The score is divided into three measures (101, 102, and 103). Above the voice staff, there are dynamic markings: *mf*, *poco rubato*, *cresc.*, *mf*, and *cedendo p*. Above the piano staff, there are dynamic markings: *mp* and *cresc.*. The piano part shows changes in articulation and dynamics across the measures.

**Fig. 8** Ejemplificación de la no repetición en la articulación de los compases 101 al 103.

Cabe mencionar acerca de Chávez que, dentro de su repertorio para voz solista - salvo excepciones<sup>18</sup> rara vez determinaba si sus obras debían ser cantadas por mujeres, hombres o alguna tesitura en específico, en cambio otorgó flexibilidad al escribir que podían ser interpretadas por voces graves o agudas. Esto es muy común de encontrar dentro del repertorio perteneciente al género canción de arte, aunque naturalmente también existen obras escritas específicamente para una tesitura y, cuando esto sucede se debe tanto a la manera en que la voz ha sido escrita o la razón de su estreno ya que muchos compositores eran comisionados para componer alguna obra para que un o una cantante en específico la interpretara. Hablar de esto es importante primero por lo que significa darle voz a un texto poético que no sigue ninguna identidad de género o de personaje en algún contexto dramático, sobre todo si se separa la relación que ha existido durante muchos años en cuanto a tesitura-género (ejemplo: soprano y mezzosoprano es igual a mujer, tenor y barítono igual a hombre), y segundo porque al salir de una etiqueta tan rigurosa como puede ser asignarle una tesitura a una obra dentro del repertorio de canción de arte, ofrece un espectro de posibilidades sonoras mucho más amplio para la interpretación de la música sin salir de lo que ya está escrito. Esto es un tema a considerar para el caso de los *Tres Poemas*, pues se conoce que el ciclo fue cantado en 1947 por Oralia Domínguez en un

<sup>18</sup> Las únicas dos obras escritas específicamente para una tesitura son la *Vocalización aguda* compuesta para soprano coloratura en 1967, y los *Cuatro Nocturnos* para dos voces solistas (soprano y mezzosoprano) compuestos en 1939. Carlos Chávez, "Catálogo de Obras", Ana Chávez Ortiz (ed.), *Carlanita Music Company*, 2019, fecha de última consulta: 20 de diciembre del 2023, <http://carlanitamusicco.com.mx/catalogo.html>

recital con el compositor al piano,<sup>19</sup> pero se desconoce si fue compuesto para ella, o algún(a) otro(a) intérprete. Si se tiene en cuenta la agenda profesional tan ocupada que Chávez tenía<sup>20</sup> y, que en la historia de sus composiciones siempre tuvo un intérprete en mente para éstas, sería razonable deducir que fue compuesto originalmente para una mezzosoprano, lo cual lo vuelve difícilmente accesible para un barítono o bajo. La libertad en las dinámicas escritas puede verse limitada debido a que el rango de intensidad, color o forma de las vocales depende siempre del registro vocal y la zona en que la voz canta, si se toma en cuenta que la voz de barítono comparada con la de mezzosoprano puede diferir en estos aspectos, sobre todo en el registro en que está escrita la obra, entonces la ejecución de los *Tres Poemas* en cuanto a las dinámicas deberá determinarse inicialmente de acuerdo a la tesitura o al *Fach* del o de la cantante.

La relación que Chávez mantuvo con estos poetas resulta relevante para esta investigación no con fines interpretativos, pero sí con fines académicos pues, este aspecto redondea el propósito de la misma. La finalidad compositiva en esta obra puede verse como objeto de discusión si se trataba de aspectos personales, profesionales, o de ambos, ya que Chávez mantuvo una relación de profunda amistad con los tres. Con Villaurrutia desde un lado artístico y profesional por las obras posteriormente compuestas y la menor evidencia en la correspondencia. Con Novo difería en cuanto a la figura profesional que Chávez representaba para Novo, y que ciertamente admiraba quizá no solo como figura artística, sino también de forma afectiva y romántica. La correspondencia entre ambos se ve siempre llena de afecto, cariño confianza y respeto entre ambos, pero es siempre enigmática en cuanto al código evidentemente cifrado que mantienen algunas de sus cartas, por parte de Novo, las cuales están llenas de coquetería y halagos, mismas que Chávez respondía como un verdadero amigo o cómplice sin ningún tipo de complejo, y, por lo contrario, siempre con el devoto cariño que mantuvo hacia sus amigos poetas.<sup>21</sup> Con Pellicer en cambio, cuyo vínculo había sido establecido muchos años antes en su

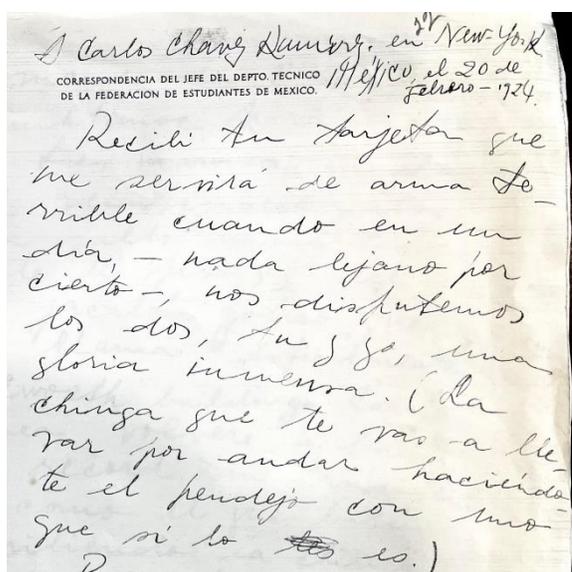
---

<sup>19</sup> Salvador Moreno, "Crónicas y Testimonios", *Detener el Tiempo*, Instituto Nacional de Bellas Artes CENIDIM, 1996, pp. 41, Véase referencia en el capítulo "Lunes musicales VI" donde Salvador Moreno narra el concierto donde fueron interpretados estos poemas por Oralia Domínguez y Carlos Chávez.

<sup>20</sup> En su libro *El pensamiento musical*, el compositor escribe de manera simpática un párrafo que atestigua su atareada agenda profesional cuando se le ofreció el puesto de catedrático en la Universidad de Harvard: "Si el correo me hubiera traído una carta con un encargo para escribir música, mi única preocupación hubiera sido encontrar el tiempo necesario." Carlos Chávez, "I. Un compositor latinoamericano", *El pensamiento musical*, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 7

<sup>21</sup> Véase referencia en la correspondencia de Novo a Chávez fechada el 14 de Octubre de 1927, *Archivo Carlos Chávez*, Archivo General de la Nación

adolescencia, existe en el archivo un bastante amplio catálogo de correspondencia. A propósito de esto, cabe mencionar la censura que existe con respecto a las muestras de afecto y, a veces coquetos comentarios en la correspondencia entre Chávez y los poetas. Por ejemplo, en el *Epistolario selecto de Carlos Chávez* editado por Gloria Carmona hay una carta de Pellicer a Chávez que comienza con el siguiente párrafo: “Recibí tu tarjeta que me servirá de arma terrible cuando en un día –nada lejano por cierto– nos disfrutemos los dos, una gloria inmensa”.<sup>22</sup> Sin embargo en la correspondencia encontrada en el Archivo Carlos Chávez del Archivo General de la Nación en la misma carta fechada el 20 de febrero de 1924 se puede encontrar el mismo texto pero con la parte omitida por Gloria (**Fig. 9**):



**Fig. 9** Carta de Pellicer a Chávez. “Recibí tu tarjeta que me servirá de arma terrible cuando en un día, –nada lejano por cierto–, nos disfrutemos los dos, tu y yo, una gloria inmensa. (La chinga que te vas a llevar por andar haciéndote el pendejo con uno que sí lo es.)”<sup>23</sup>

Al mencionar esto no se busca por supuesto generar algún tipo de rumor, sino hacer visible cómo debido quizá a la homofobia internalizada y cultural que ha estado presente durante años incluso en estos historiadores, se ha omitido hablar de estos detalles que hacen más humanos a los artistas. Chávez no solo era una figura burocrática sino un ser humano con evidentes vínculos afectivos lo suficientemente fuertes para romper con las normatividades del modelo del hombre estrictamente heterosexual e intolerante a las muestras de cariño o a los elogios de otros hombres. Esto no busca tampoco contradecir a Chávez en buscar

<sup>22</sup> Gloria Carmona, “De Carlos Pellicer”, *Epistolario Selecto de Carlos Chávez*, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 44

<sup>23</sup> Carta de Pellicer a Chávez fechada el 22 de febrero de 1924, *Archivo Carlos Chávez*, Archivo General de la Nación

entrelíneas información como recurso interpretativo, sino hacer del conocimiento general el valor que tiene una obra como los *Tres Poemas* cuya representación en la literatura poética y musical es la de artistas que a diferencia del ya citado Rivera, se hacían valer de aspectos más humanos como el valor de la amistad, la libertad de afecto y comunidad. Estos poemas son el testimonio artístico del lado tan devoto que Chávez tenía en sus amigos poetas. Los *Tres Poemas* es una obra que merece un lugar en la historia discográfica por su evidente complejidad y profundidad artística, cuyo lenguaje musical le da por sí mismo personalidad a sus respectivos autores. Se podría afirmar según las propias palabras del compositor que, la música puede ser verdaderamente resultado de la colectividad, la relación o el cariño compartido que tuvo en este grupo, dentro del lenguaje individual con que el compositor se comunicaba.

### ***The Man with Night Sweats (2020) de Iain Bell (1980).***

Iain Bell es un joven compositor británico consolidado, que ha estrenado un buen número de óperas en teatros de gran categoría, así como diversos ciclos de canciones interpretados por cantantes de enorme trayectoria internacional.<sup>24</sup>

El ciclo *The Man with Night Sweats*, escrito para barítono y piano, compuesto y terminado el 31 de diciembre del 2019 como firma el autor al final de la partitura, fue comisionado por Nigel Foster para el *London Song Festival* para ser interpretado con él en el piano y James Cleverton en la voz. El ciclo está basado en el poemario homónimo del poeta Thom Gunn el cual, mediante su carácter epistolar reúne poemas que el autor dedica a diversos personajes anónimos que narran sus experiencias dentro de la libertad sexoafectiva que desarrollaron en el San Francisco previo y posterior a la epidemia del VIH, y quienes eventualmente se convertirían en pacientes terminales infectados por el virus. Los poemas, siguen una línea de tradición y control como recurso estético mezclado con su inevitable influencia contemporánea posmodernista, éstos no se limitan a destacar únicamente los efectos del síndrome, en cambio, representan una constelación de momentos que remiten al amor, la amistad, el duelo, la pena, el dolor y la agonía entre las personas involucradas directa e indirectamente. Bell selecciona únicamente seis poemas de la cuarta parte que comienza con el poema titulado de igual forma que la obra completa,

---

<sup>24</sup> Iain Bell, "About", *Iain Bell Music*, fecha de última consulta: 10 de diciembre de 2023 <https://www.iainbellmusic.com/about-3>

y además divide en dos canciones el poema titulado “Lament” reorganizadas en distintos momentos del ciclo. De esta forma el ciclo original está compuesto de siete canciones.<sup>25</sup>

Para comenzar es conveniente mencionar la personalidad tan marcada que adquiere la composición musical en contraste con el poemario, pues Bell verdaderamente desarrolla una interpretación única de los poemas mediante un sentido dramático, al valerse de múltiples recursos musicales, y la autoridad necesaria para incluso modificar elementos originales del poemario como el orden de los poemas, o el ritmo poético al cual a su vez resignifica el carácter mismo. En las notas que deja Bell en la partitura menciona:

“Upon repeated readings of the poems, it soon became clear that a narrative could be fashioned; that of a man seeing those around him dying of AIDS, whilst being aware he too is HIV+. This man’s journey greatly appealed to the ‘operatic’ in me, giving me the opportunity to create a monodrama in song cycle form, bearing witness to his compassion, grief, hope and terror.”<sup>26</sup>

Gunn publica el poemario en 1992 por medio de Faber and Faber, fue reconocido por tener una gran habilidad y talento en su escritura desde joven, sin embargo, también fue objeto de crítica e incluso cuestionado por conservar una ya no acostumbrada tradición poética “demasiado rígida”, así como el formalismo que ponía en sus manos como recurso la métrica que le permitía controlar la expresión de sus textos. Hoffman analiza su estilo:

“By representing desire and the disease of AIDS, in traditional verse, Gunn has said that he is filtering... (his) subject matter with through a form associated with its opposite (...) Gunn refers to meter as a mechanism of control (...) he does not suggest his need of a staying force as a reason behind his use of meter.”<sup>27</sup>

En contraste con esto, Bell de forma singular propone en la musicalización de todo el ciclo, una dirección alterna. Con esto es importante dejar claro un punto a considerar respecto a esta composición, ya que Bell asume un papel importante en el aspecto creativo, la inspiración musical no parece venir directamente del texto sino de lo que éste representa

---

<sup>25</sup> Para su más reciente revisión del compositor, se añadió un octavo número el cual funciona como un intermezzo para piano solo ubicado después de “Memory Unsettled”. Para fines de esta investigación, se abordará la primera versión de siete números.

<sup>26</sup> “Tras varias lecturas de los poemas, pronto quedó claro que se podía dar forma a un relato: el de un hombre que ve morir de sida a los que le rodean, al tiempo que es consciente de que él también es seropositivo. El viaje de este hombre me atrajo mucho y me dio la oportunidad de crear un monodrama en forma de ciclo de canciones, dando testimonio de su compasión, dolor, esperanza y terror.” Iain Bell, “Composers note”, *The Man with Night Sweats, for baritone and piano (2020) Vocal Score*, Chester Music, 2020, pp. 3

<sup>27</sup> “Al representar el deseo y la enfermedad del sida, en verso tradicional, Gunn ha dicho que está filtrando... (su) tema a través de una forma asociada a su opuesto (...) Gunn se refiere a la métrica como un mecanismo de control (...) no sugiere su necesidad de una fuerza de permanencia como una razón detrás de su uso de la métrica”. Tyler B. Hoffman, “Representing AIDS: Thom Gunn and The Modalities of Verse”, *South Atlantic Review*, Vol. 65 No. 2, 2000, pp. 13-14

para él. De esa forma se concilian dos ideas completamente diferentes en ambos autores. Bell menciona que, para su estilo de composición y en específico de este ciclo, las emociones dirigen en su totalidad el ritmo -hablando en términos dramáticos- de la música. Bell da forma a las emociones mediante el lenguaje expresivo y técnico que escribe en la parte vocal, y hace de la partitura un ciclo de gran virtuosismo para el barítono. Sustenta esta exigencia vocal con su propio discurso e interpretación de la obra y particularmente sobre los poemas seleccionados que, comparten la universalidad en su propia anonimidad, pues argumenta que, como sociedad en estos días, ya no es común estar expuesto a la muerte, o a la degradación del cuerpo, es algo a lo que no se está preparado para vivir o presenciar.<sup>28</sup>

En el primer número cuyo texto es el poema titular “The Man With Night Sweats”, el piano comienza tocando triples corcheas repetidas sobre un Mi<sup>7</sup> y disonancias de segundas menores que progresivamente aumentan su frecuencia rítmica hasta cerrar con un acorde de Mi, Fa y Sol<sup>b</sup>, (**Fig.10**) el cual además de complicar la entrada de la parte vocal que inicia con un Re<sup>b</sup> tres índices más graves y sin cualquier otra referencia, le otorga la atmosfera necesaria que describe el primer verso “I wake up cold”. Sobre esto Bell menciona: “The cycle begins with a rush of repeated notes on the piano, reminiscent of the rivulets of sweat amassing on the body of the protagonist, building in speed and volume until the he is awoken with a start.”<sup>29</sup>

**Fig. 10** Ejemplificación del inicio del ciclo.

1 Febrile, skittish ♩ = 66

*a non-metrical, rapid bisbigliando,  
gentle dynamic and tempo fluctuations at libitum.*

*p non secco* *fp*

Colla parte  
*mp*  
I wake up

<sup>28</sup> “This piece for me needed to be like a missile (...) and therefore I had to be brutal (...) Universality was key as was this degradation of the body, with the death in the middle (...) because society nowadays we have no exposure to death unless we work in the funeral industry or as a coroner or as doctors, (...) we sometimes need to be reminded about dying because we will all do it”

Iain Bell, “Minuto 7:18”, *Entrevista a Iain Bell*, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=MtO1zM4-31k>, (Entrevistado por Antonio Azpiri)

<sup>29</sup> “El ciclo comienza con un torrente de notas repetidas en el piano, reminiscencias del sudor que se acumula en el cuerpo del protagonista, y que van aumentando de velocidad y volumen hasta que éste se despierta con un sobresalto”. Iain Bell, *Op. Cit.*, pp. 3

El lenguaje es modal, utiliza Re $\flat$  como escala inicial probablemente sintética muy parecida a la escala húngara de Perischetti,<sup>30</sup> cuyo segundo grado aumentado ayuda a enfatizar el efecto disonante sobre las constantes notas repetidas en la mano derecha del piano, así como la frialdad sonora incorporada correctamente en el compás 7, y desarrollada a lo largo de toda la partitura, sobre esto Bell señala:

“The word ‘cold’, sung in the first phrase ‘I wake up cold’, is emphasized with a semitonal glissando descent, like a cry or howl, further heightening the sense of pain he is feeling. This musical idea re-appears throughout the cycle. As the rapid notes develop to form the basis of the piano-part, the singer’s vocal lines grow ever more expansive as he sings of his body’s degradation.”<sup>31</sup>

El poema se desarrolla como un pequeño monólogo de alguien cuyos pensamientos divagan entre la realidad de la habitación donde despierta y lo abstracto de sus sueños, anhelos o miedos. Bell ilustra en la partitura esta idea como dos discursos que contrastan y alternan. El primer escenario es mostrado en los pasajes del compás 14 al 19 (**Fig. 11**) y del 35 al 38 (**Fig. 12**), durante los cuales el piano acompaña con escasos sonidos que adrede parecen no querer favorecer cualquier intento de expresividad o de fraseo mediante el uso de la voz como elemento para crear acordes quintales y cuartales. La línea vocal acompañada por una melodía lo suficientemente aguda en la mano derecha del piano que resalta esta sonoridad fría, se ve incluso limitada en su composición melódica con pausas entre las palabras o las sílabas como es el caso de “*in-stead*”, en los compases 35 al 38, (**Fig. 12**). A su vez, alterna esta sensación fría con un segundo escenario mediante el carácter “Heroico” del compás 20 (**Fig.11**) y en el pasaje del compás 41 al 48 (**Fig. 13**), los cuales son impulsados con progresiones indudablemente conmovedoras, que acompañan las extensas e ininterrumpidas frases de la voz, y llevan la línea vocal a un territorio considerablemente agudo para el barítono que, con ayuda de *accelerandi* aumenta la expresividad de la frase: “as if to shield it from the pains...”.

---

<sup>30</sup> Vincent Perischetti, “Synthetic scale formations”, *Twentieth-Century Harmony*, W. W. Norton & Company 1961, pp. 43-49

<sup>31</sup> “La palabra ‘frío’, cantada en la primera frase ‘Me despierto con frío’, se acentúa con un *glissando* semitonal descendente, como un grito o un aullido, que acentúa aún más la sensación de dolor que siente. Esta idea musical reaparece a lo largo del ciclo. A medida que las notas rápidas se desarrollan para formar la base de la parte de piano, las frases del cantante se vuelven cada vez más expansivas mientras canta la degradación de su cuerpo”. *Ibid.*, pp. 3

Fig. 11 Acompañamiento seco del compás 14, y contraste con compás 20 en *tempo*, y fraseo.

14 *mf* *fp* *mp*  
Sweat, and a cling - ing sheet. My flesh was its own

18 *mf* **Heroic** ♩ = 120  
shield: Where it was gashed, it healed. I grew as

Fig. 12 Interrupción de palabras y uso del registro agudo del piano del compás 35 al 38.

32 ♩ = 128 ♩ = 74 *ff* *mp* **In frozen realisation**  
-duced to hur-ry, My flesh re - duced and wrecked. I have to change the

36 **accel. poco a poco**  
bed, But catch my - self in - stead Stopped up - right

*mp* *starting tentatively*

De esta forma el número concluye con un *ritornello* que remite a la primera frase, esta vez cantada sobre Mi $\flat$  en el mismo sistema modal utilizado en la primera página, entendido como un recurso cíclico para enfatizar el poder que Bell atribuye a la ya citada frase “I wake up cold”.

**Fig. 13** Contraste entre el fraseo y el tratamiento armónico y melódico del compás 40 al 46.

The musical score for 'Heroic' (Fig. 13) is in 6/8 time with a tempo of 112. It consists of three systems of music. The first system (measures 40-42) shows the vocal line with lyrics 'where I am Hug-ging my bo-dy to me As if to' and the piano accompaniment. The second system (measures 43-44) continues the vocal line with 'shield it from The' and the piano accompaniment. The third system (measures 45-46) shows the vocal line with 'pains' and the piano accompaniment. The score includes performance markings such as 'sim.' and 'poco accel.'.

El segundo número “Lament I”, *attacca* al término del anterior como lo solicita Bell en la partitura,<sup>32</sup> y éste a diferencia del primero, se compone de una estructura mucho más sólida, sin alejarse con ello de la propuesta expresiva inicial, les da mayor proyección a algunos pasajes de gran fuerza dramática utilizando nuevos elementos rítmicos, así como cambios de compás que ocurren sobre todo como breves paréntesis expresivos dentro del esquema métrico del movimiento. 6/8 es la medida establecida que conduce el movimiento, ya en los primeros cuatro compases se aprecia una frase en la voz, con la suficiente personalidad estética para considerarse el segundo *leitmotiv* del ciclo la cual se ve apoyada armónicamente con arpeggios sobre la mano izquierda del piano, e intervalos disonantes en la mano derecha, los cuales avanzan en una especie de progresión contrapuntística con la voz para siempre resolver modulando a otro modo (**Fig. 14**). Esta forma de frase indica el carácter somnífero del poema, el cual describe fríamente lo complicado que fueron los últimos días de la persona a quien le es dedicado.

<sup>32</sup> Bell menciona que, en caso de ser cantado como ciclo, todos los movimientos deben ser tocados ininterrumpidamente. Iain Bell, Op. Cit., pp. 11

Fig. 14 Primera frase del segundo número.

**2. Lament I**

Resigned, calm  $\text{♩} = 50$   
*mp*

Your dy - ing was a dif - fi - cult en - ter - prise.

avoid overuse of sustain pedal

Es por medio de esta danza suspendida que Bell a su favor utiliza el ritmo poético y la música para anestesiar el significado desgarrador del poema, no obstante, no deja pasar por alto aquellos versos de inevitable dolor que quiebran el flujo de recuerdos mediante el uso de compases de 8/8 o 4/8, para asentar el peso, o con compases de 3/8 o 7/8 que, opuesto a lo anterior, agilizan aún más el movimiento para quizá pasar de forma rápida por el amargo sabor de las palabras. Este número al igual que el primero, es de gran complejidad para el cantante pues bravura y virtuosismo podría decirse, son términos que redondean la personalidad tanto del poema como del movimiento. No equivocadamente Bell se vuelve meticuloso en la musicalización de un texto, irónicamente ya por sí mismo musical que se atreve a darle vida a la propia enfermedad, huésped en un cuerpo que la recibe desbocadamente. Gewanter en su nota sobre el poema dice:

“Gunn's passion here is not dissipated through empty complaints; he concedes the integrity of death as it fulfills itself in his friend. (...) "Lament" uses its form to question the sense of bodily wholeness—, the triumph and danger of the body's welcoming hospitality. It shows the brave, faltering resourcefulness of someone struggling against the full expression of disease (its "health"), and struggling against the respirators and IV tubes that both help and fight the body for autonomy.”<sup>33</sup>

Además de ser el movimiento de mayor duración (seis minutos aproximadamente) es el que sostiene una línea vocal mucho más demandante sobre todo al transitar a las notas más agudas que vienen después de frases largas y sin descanso.

<sup>33</sup> “La pasión de Gunn no se disipa aquí con quejas vacías; concede la integridad de la muerte cuando se cumple en su amigo. (...) "Lament" utiliza su forma para cuestionar la sensación de plenitud corporal, el triunfo y el peligro de la hospitalidad acogedora del cuerpo. Muestra el valiente y vacilante ingenio de alguien que lucha contra la plena expresión de la enfermedad (su "salud"), y que lucha contra los respiradores y los tubos intravenosos que ayudan y luchan a la vez contra la autonomía del cuerpo.” David Gewanter, “A Note on Thom Gunn's 'Lament'”, *Agni*, No. 36, 1992, pp. 308-309



Of your own fluids, (...)"

Era de esperarse que, para la propositiva idea de recuperar este texto, Bell haría de su carácter un agitado movimiento, breve y complicado en todos sentidos. Para empezar por las indicaciones de interpretación para el pianista "with building tension, the breath is failing; the body is fighting for life",<sup>34</sup> o de tempo "In chaotic terror ♩ = 80" en el compás 5.

(Fig. 16)

5 **In chaotic terror** ♩ = 80  
lungs col-lapsed, your

*mf* Lh. secco, non staccato

7  
lungs col-lapsed, and the ma-

Fig. 16

Acompañamiento del piano con el patrón rítmico y cromático de la mano izquierda, y el uso de séptimas mayores en la mano derecha. Compás 5 al 8.

Con ingenio Bell sostiene dicho terror con elementos completamente minimalistas que podría pensarse remiten al estilo de John Adams en sus arias para barítono de las óperas *El niño* o *Nixon in China*. En el piano se puede observar el patrón rítmico que lleva el movimiento, dieciseisavos de la mano izquierda que cada cuarto tiempo del compás repiten el mismo patrón cromático, siempre doblando la octava grave para no perder la calidad oscura; y en la mano derecha, diversos motivos siempre en intervalos de séptimas y novenas que interactúan con la línea vocal. Por primera vez Bell, interrumpe la continuidad literal del texto original pues utiliza repetidamente la palabra "drowning" como en un frenesí, primero doce veces durante cuatro compases que preparan armónica y técnicamente la voz para subir a un Fa<sup>4</sup> tendido sobre una redonda, y posteriormente dos veces más de forma breve. Concluye así, con la frase "Your lungs collapsed" donde "lungs" se sostiene durante dos compases sobre Mi<sup>4</sup> acompañado del voluminoso *crescendo* que dirige al piano para poder terminar con la palabra "collapsed" mediante dos efectivos y resolutivos octavos. El caos de este número hace sentir al cantante carente de cualquier terreno tonal o de pulso y, requiere del mismo mucha tenacidad para no perder el eje melódico, técnica para cantar

<sup>34</sup> "con tensión creciente, la respiración falla; el cuerpo lucha por la vida"

los extensos intervallos, así como una proyección formidable para permanecer en balance con la estruendosa tormenta de notas del piano.

Para el quinto movimiento “Memory Unsettled”, Bell continúa su propuesta minimalista y “leitmotívica” ahora regresando a un *tempo* más calmado, pero que de forma coherente se liga al término del anterior. “The musical sighs of the fourth movement are now morphed into gentle, open octaves supported by open fifths in the bass”.<sup>35</sup> Basta una tierna frase cuya melodía se encuentra discretamente suspendida con el intervalo de quinta que toca el piano (La<sup>b</sup> y Mi<sup>b</sup>) (**Fig. 17**)

**Fig. 17** Demostración de la frase utilizada como *leitmotiv* en la voz para este movimiento.

1 **Calm, in respite** ♩ = 66  
*p*  
 Your pain still hangs in air, Sharp notes of it sus-pend-ed;—  
*pp dolce*

para abstraer el acorde de séptima menor que a su vez, determina la estructura modal del movimiento. Su intencionada simplicidad logra hacer que el mensaje del poema se transmita con facilidad, cuyo texto se amolda perfectamente a una posible forma ABA en que se desarrolla la música, dicha estructura se puede observar si se divide el poema en tres secciones, las dos primeras de ocho versos cada una, y la tercera con los últimos cuatro, donde para su audacia, Bell decidió complementarlos con una reexposición a la frase “Remember me’ you said” frase que, por primera vez en el ciclo, cita a alguno de los amigos del protagonista.

Your pain still hangs in air  
 Sharp notes of it suspended;  
 The voice of your despair—  
 That is also not ended:

When near your death a friend  
 Asked you what he could do,  
 ‘Remember me’ you said.  
 We will remember you.

Once when you went to see  
 Another with a fever  
 In a like hospital bed,  
 With terrible hothouse cough

<sup>35</sup> “Los suspiros musicales del cuarto movimiento se transforman ahora en suaves octavas abiertas apoyadas por quintas abiertas en el bajo.” Iain Bell, Op. Cit., pp. 4

And terrible hothouse shiver  
That soaked him and then dried him,  
And you perceived that he  
Had to be comforted,

You climbed in there beside him  
And hugged him plain in view,  
Though you were sick enough,  
And had your own fears too.

Ambos autores abogan en este movimiento por convertir en héroe al personaje a quien se dirigen quien, a manera de síntesis según la narración, aún con el dolor y la desesperación descritas como motas que se siguen percibiendo en el aire, acudió a confortar a otro paciente que estaba ahogándose con su propia tos. Bell propone para esto, dividirlo en la forma mencionada anteriormente:

La parte A puede comprenderse del compás 1 al 27, donde la voz se ve acompañada por un *pianissimo dolce*, con ligeros *messa di voce* únicamente para fines de fraseo y un *mezzopiano* para dar mayor proyección a la cita del compás 23. La parte B (compás 28 al 43), la cual “con creciente pasión” alude a la segunda sección del poema donde la música sustenta aquella dramática interacción que sucedió entre ambos pacientes según el protagonista. Valiéndose de una rica gama de colores gracias a los cerrados acordes en el piano, cuyos tresillos además de darle agilidad, ensamblan y chocan con aquellos de la voz, llevando a un clímax agudo y sonoro acorde al texto ya por sí mismo afectado. Y la segunda parte A (compás 44 al final) que vuelve a presentar el primer motivo, una vez más sobre dinámicas en *piano*, y terminando con el correspondiente *morendo lento* pedido al final.

“The syncopated throbbing of the piano part increases as he tenderly yet emotionally recalls his partner being generous with another patient also needing to be comforted, but the entire movement remains calm and contained.”<sup>36</sup>

“The Reassurance” abre como sexto movimiento sin perder el hilo anterior de presencia “leitmotívica” minimalista. Para su carácter “gentil y etéreo” el piano se dedica a danzar y suspender sus agudos acordes al parecer sobre una escala sintética (menor húngara en Re<sup>b</sup> de acuerdo a Perischetti)<sup>37</sup> en ordenadas y muy lentas progresiones modales. De únicamente dos páginas, este movimiento, parece detener el tiempo tanto en

---

<sup>36</sup> “El palpitar sincopado de la parte del piano aumenta cuando recuerda con ternura y emoción a su compañero siendo generoso con otro paciente que también necesita ser consolado, pero todo el movimiento permanece tranquilo y contenido.” Ibid., pp. 4

<sup>37</sup> Vincent Perischetti, Op. Cit., pp. 43-49

su música como en sus versos. El título del poema traducido correctamente por Gonzalo Torné como “La Tranquilidad”<sup>38</sup> narra el regreso del paciente a través de un sueño diez días después de haber fallecido, solo para poder hacer saber o, como se traduciría literalmente “asegurarse” que sepan que ahora ya está bien. (Fig. 18)

Fig. 18 Ejemplificación del fraseo melódico en el registro del *passaggio* sobre dinámicas suaves.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 27 with the instruction "hold back" and a dynamic marking of *(mp)*. The tempo is marked as  $\text{♩} = 46$ . The lyrics are: "How like you to be kind, Seek-ing to re - as - sure." The second system starts at measure 34 with the instruction "hold back, colla parte" and a dynamic marking of *p*. The lyrics are: "And, yes, how like my mind — To make it-self se - cure." The score includes a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble clef. The piano part features complex, flowing arpeggiated figures characteristic of the *passaggio* style.

Es difícil no conmoverse ante la línea vocal, la cual, si es cantada con las dinámicas escritas, un correcto manejo del necesario *coperto* en el *passaggio* donde se encuentra mayormente, y sin perder el *legato* que Bell exige en su obra, puede lograrse en un movimiento sumamente alucinante.

Para concluir la travesía, Bell selecciona “Words for some ash” como su última canción. Saliendo ahora del minimalismo utilizado anteriormente, este movimiento se vale en gran cantidad de aún más elementos musicales, y profundiza en su arquitectura armónica. Es importante señalar lo que la indicación de *tempo* al inicio del movimiento cita como “Ebbing and flowing”, y con esto, ser cuidadosos al traducirlo, pues se puede malinterpretar como “menguar/disminuir y fluir” limitando la interpretación a conceptos abstractos, cuando en realidad, “ebbing” se refiere según su propio significado al movimiento que produce el oleaje del mar en la orilla, el cual parece que va y viene. Esto es crucial tener en cuenta para ambos intérpretes, incluso durante todo el ciclo, ya que se habla así de música descriptiva como lo era la vieja escuela del *lied* romántico alemán,

<sup>38</sup> Thom Gunn, “La Tranquilidad”, *El hombre con los sudores nocturnos*, Gonzalo Torné (Trad.), Alba, 2018, pp. 144

como los *lieder* de Schubert o Schumann donde el piano es el elemento retórico o incluso análogo que da vida al paisaje gráfico mediante la música. Específicamente en este número, se puede percibir tanto visual como auditivamente el oleaje descrito mediante los dieciseisavos del piano que durante cada compás suben y bajan apoyándose de su escala lidia y lidia armónica, y es que, la riqueza sonora que otorga esta escala modal, que ya ha sido anteriormente utilizada en otros números como “Lament I” y “Memory Unsettled”, termina siendo un recurso estético relacionado directamente con la característica compartida por los tres poemas: la elegía. (Fig. 19) forma poética y estética que encuentra belleza en la muerte y en el dolor.

Fig. 19 Ejemplificación de la estructura melódica del piano con relación al carácter interpretativo.

### 7. Words for Some Ash

1 Ebbing and flowing ♩ = 72  
*p* molto legato, dynamics gently rising and falling with pitch throughout

3 *mp*  
 Poor parched man, we

*sim.*

Este modo afecta musicalmente al lamento encontrado en los poemas de Gunn de tal manera que terminan convirtiéndose en finas piezas musicales capaces de consolar la severidad de sus palabras.

“The musical climax of his grief is quickly stilled as rain drops are evoked, cleansing and washing the ash further away, returning the moisture that was so needed. The tidal swell of the piano part returns as he says goodbye to his partner, hoping his cares are now a thing of the past.”<sup>39</sup>

Uno de los retos interpretativos de este ciclo es precisamente confrontar a la audiencia con un tema que ha sido tabú y que representó una pandemia silenciosa durante décadas, donde vivir el proceso de contraer VIH, o la pérdida de seres queridos que hayan resultado seropositivos además de experimentar el proceso de los tratamientos ante el

<sup>39</sup> “El clímax musical de su dolor se apacigua rápidamente cuando se evocan las gotas de lluvia, que limpian y lavan aún más la ceniza, devolviendo la humedad que tanto necesitaba. La marejada de la parte del piano vuelve cuando se despiden de su compañero, esperando que sus preocupaciones sean ya cosa del pasado.”  
 Iain Bell, Op. Cit., pp. 4

contexto tan desinformado que se vivió en las décadas críticas de la epidemia, los ochentas y principios de los noventas, ya que en aquellos años era sinónimo de vergüenza, dicha vergüenza se convertía en silencio, y el silencio en muerte. Poetas como Thom Gunn, Paul Monette, Carol Muske-Dukes, o escritores y dramaturgos como Tony Kushner y Paul Rudnik hicieron frente a este impacto cultural mediante una forma estética enteramente contemporánea que soportaba el peso de la pérdida dentro del contexto del SIDA, la cual además de consolar, convierte en héroes a todas esas personas que fueron revictimizadas. En el caso del ciclo de Bell, una de las cualidades más sobresalientes es precisamente cómo convierte a estos personajes en seres trascendentales e inmortales a través de los motivos musicales que les otorga en cada uno de los movimientos y, de la sublimación misma como fuerza catártica que la música ejerce sobre el texto.

## Proceso de Grabación

Para la grabación se realizaron sesiones a distancia. Debido a la dificultad del ciclo de Bell en cuanto a la parte del piano, Israel Barrios con quien se preparó musicalmente, grabó ambos ciclos en cuatro sesiones en el estudio de grabación de Alfredo Olgún. Mientras que la parte vocal se grabó en dos sesiones en Heartland Sings, inc. Studios. Para lograr este resultado, previo a la grabación de la parte vocal se realizaron diferentes sesiones de ensayo sobre las pistas de piano, y se llevaron a cabo las correcciones de *tempo* y fraseo correspondientes. En total fueron 18 tomas del piano y 75 tomas de la voz.

1. *Tres Poemas* de Carlos Chávez, la primera sesión del pianista el 12.07.2023, la segunda sesión el 03.08.2023, la tercera el 24.08.2023, y la cuarta el 23.09.2023, la parte vocal se grabó la primera sesión el 23.09.2023 de 12pm a 2pm, y la segunda sesión el 07.11.2023 de 2pm a 4pm.

Duración del ciclo 12:32

32 tomas totales.

- 22 tomas completas y 10 tomas interrumpidas de las cuales
  - 11 "Segador"
  - 9 "Hoy no lució la estrella de tus ojos"
  - 12 "Nocturna Rosa"

Intérpretes: Israel Barrios, piano y José Antonio Alcaraz Azpiri, voz.

2. *The Man with Night Sweats* de Iain Bell, la primera sesión del pianista el 12.07.2023, la segunda el 24.08.2023, y la parte vocal la primera sesión el 23.09.2023 de 12pm a 2pm, y la segunda sesión el 06.11.2023 de 4pm a 7pm.

Duración total del ciclo 25:08"

61 tomas totales.

- 41 tomas completas y 20 tomas interrumpidas de las cuales:
  - 14 "The Man with Night Sweats"
  - 13 "Lament I"
  - 4 "Still Life"
  - 10 "Lament II"
  - 5 "Memory Unsettled"

- 7 "The Reassurance"
- 8 "Words for some ash"

Intérpretes: Israel Barrios, piano y José Antonio Alcaraz Azpiri, voz.

La producción para la gestión de ensayos estuvo a cargo de José Antonio Alcaraz Azpiri.

La grabación, edición, y posproducción del piano estuvo a cargo de Israel Barrios, la grabación, edición de la parte vocal estuvo a cargo de José Antonio Alcaraz Azpiri, y la masterización a cargo de Eric Miller.

Duración total 37:40"

### **Rider**

Para la voz se utilizó un micrófono de condensador valvular multipatrón RODE K2

Para el piano se utilizaron dos micrófonos DPA 4003

La grabación se realizó con una interfaz de audio Big Knob Studio Mackie 4x2

La grabación, edición, posproducción se realizaron en Pro Tools 12, en Heartland Sings, inc. Studios.

## Listado de imágenes

- Figura 1. Motivo melódico en el primer compás del piano.....5
- Figura 2. Ausencia de cesura entre los dos versos del compás 45.....7
- Figura 3. Frase de seis compases y ejemplificación de la agógica variable del compás 18 al 25.....9
- Figura 4. Ejemplificación del uso amplio de matices de mayor intensidad a partir del compás 72.....9
- Figura 5. Primer acorde con el Sol bemol doblado del primer compás.....10
- Figura 6. Último acorde con el Fa sostenido *pianissimo* de los compases 124 y 125.....10
- Figura 7. Uso de armonía cuartal como referencia al simbolismo del texto del compás 43 al 51.....11
- Figura 8. Ejemplificación de la no repetición en la articulación de los compases 101 al 103.....12
- Figura 9. Carta de Pellicer a Carlos Chávez.....14
- Figura 10. Ejemplificación del inicio del ciclo.....17
- Figura 11. Acompañamiento seco del compás 14, y contraste con el compás 20 en *tempo* y fraseo.....19
- Figura 12. Interrupción de palabras y uso del registro agudo del piano del compás 35 al 38.....19
- Figura 13. Contraste entre el fraseo y el tratamiento armónico y melódico tanto en el piano como en la voz del compás 40 al 46.....20
- Figura 14. Primera frase del segundo número.....21
- Figura 15. Ejemplificación del uso del modo Súper Locrio en Do con alteración en el segundo grado en los primeros compases.....22
- Figura 16. Acompañamiento del piano con el patrón rítmico y cromático de la mano izquierda, y el uso de séptimas mayores en la mano derecha. Compás 5 al 8.....23
- Figura 17. Demostración de la frase utilizada como *Leitmotiv* en la voz para este movimiento.....24
- Figura 18. Ejemplificación del fraseo melódico en el registro del *passaggio* sobre dinámicas suaves.....26

- Figura 19. Ejemplificación de la estructura melódica del piano con relación al carácter interpretativo.....27

## Bibliografía citada

- Bauer, Amy, “No repetición y estilo personal en las Invenciones y Soli”, Leonora Saavedra (ed.), *Carlos Chávez y Su Mundo*, El Colegio Nacional, 2018
- Bell, Iain, “About”, *Iain Bell Music*, fecha de última consulta: 10 de diciembre de 2023 <https://www.iainbellmusic.com/about-3>
- Bell, Iain, “Composers note”, *The Man with Night Sweats*, for baritone and piano (2020) Vocal Score, Chester Music, 2020
- Bell, Iain, *Entrevista a Iain Bell*, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=MtO1zM4-31k>, (Entrevistado por José Antonio Alcaraz Azpiri)
- Carmona, Gloria, (intro. y ed.), *Epistolario Selecto de Carlos Chávez*, Fondo de Cultura Económica, 1989
- Carter, Tim, “Word-painting”, Stanley Sadie (ed.) *Grove Music Online*, 2001, fecha de última consulta: Agosto del 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30568>
- Chávez, Carlos, “Catálogo de Obras”, Ana Chávez Ortiz (ed.), Carlanita Music Company, 2019, fecha de última consulta: 20 de diciembre del 2023, <http://carlanitamusicco.com.mx/catalogo.html>
- Chávez, Carlos, “Technique and inner form”, Minna Lederman (ed.) *Modern Music* 5/4, mayo-junio 1927
- Chávez, Carlos, “I. Un compositor latinoamericano”, *El pensamiento musical*, Fondo de Cultura Económica, 1980
- Gewanter, David, “A Note on Thom Gunn's ‘Lament’”, *Agni*, Sven Birkerts (ed.) No. 36, 1992
- Gunn, Thom, *El hombre con los sudores nocturnos*, Gonzalo Torné (Trad.), Alba, 2018
- Gutiérrez, León G., “‘Recinto’ de Carlos Pellicer. Inauguración del discurso homoerótico en la poesía mexicana del siglo XX”, *Signos Literarios*, vol. XII, núm. 23, 2016

- Hernández Arellano, Claudia, “Capítulo III. Los Poetas”, *Ecos musicales de Los Contemporáneos en el Lied Mexicano entre 1931 y 1952*. Tesina para optar por el grado de Maestría en Música (Interpretación), Facultad de Música UNAM, 2021
- Hoffman, Tyler B., “Representing AIDS: Thom Gunn and The Modalities of Verse”, *South Atlantic Review*, Vol. 65 No. 2, 2000
- Hoyos Galvis, Jairo A., “Nuevo Amor: Miradas explosivas de la jotería”, *Los Laberintos De Le Jotería: Una Historia Sexual De La Estética Mexicana (1917-1934)* Disertación para obtener el grado de Doctor en Filosofía, The Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences, Universidad de Pittsburgh, 2016
- Magaña Cailly, Mariana Catherine, “Capítulo III. Canción de Arte Mexicana”, *La Naturaleza en la Poesía de la Canción de Arte*, Notas al Programa para obtener el Título de Licenciada en Música – Canto, UNAM 2019, pp. 125-140
- Magee, Robert G., *The solo songs for voice and piano of Carlos Chávez*, The University of Southern Mississippi, 1989
- Moreno, Salvador, “Crónicas y Testimonios”, *Detener el Tiempo*, Instituto Nacional de Bellas Artes CENIDIM, 1996
- Novo, Salvador, *La Estatua de Sal*, Fondo de Cultura Económica, 2010 (Edición Kindle)
- Novo, Salvador, Carta a Chávez fechada el 14 de octubre de 1927, *Archivo Carlos Chávez*, Archivo General de la Nación
- Perischetti, Vince, *Twentieth-Century Harmony*, W. W. Norton & Company 1961
- Pereira, Armando, Claudia Albarrán y Juan Antonio Rosado, et. al., “Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura”, *Enciclopedia de la literatura en México*, 2018, Fecha de última consulta: 29 de agosto de 2023 <http://www.elem.mx/institucion/datos/1801>
- Pellicer, Carlos, Carta a Chávez fechada el 22 de febrero de 1924, *Archivo Carlos Chávez*, Archivo General de la Nación
- Pellicer, Carlos, “Segador”, *Primera Antología Poética*, Fondo de Cultura Económico, 2020
- Rivera, Diego, “Arte puro: puros maricones”, *Textos Polémicos*, El Colegio Nacional, 1999
- Saavedra, Leonora (ed.), *Carlos Chávez y Su Mundo*, El Colegio Nacional, 2018
- Vilar-Payá, Luisa, “Chávez y la autonomía de la obra musical”, Leonora Saavedra (ed.), *Carlos Chávez y su mundo*, El Colegio Nacional, 2018

- Villaurrutia, Xavier, *Nostalgia de la muerte*, México: UNAM (Colección Textos en Rotación) CCH, 2022

### **Bibliografía consultada**

- Cañedo, César, “Espacios físicos, virtuales y simbólicos de una amistad heterodoxa: Salvador Novo y Xavier Villaurrutia”, *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 2(1), Vol. 2 Núm. 1 (2022): Dossier temático: Memorias, espacios y masculinidades disidentes pp. 17-25
- Chávez, Carlos, *Hacia una nueva música*, El Colegio Nacional, 1992
- Francis, Donald, “Deadly AIDS policy failure by the highest levels of the US government: A personal look back 30 years later for lessons to respond better to future epidemics”, *Journal of Public Health Policy* Vol. 33, Núm. 3, 2012, pp. 290-300
- Hammer, Langdon, “The American Poetry of Thom Gunn and Geoffrey Hill”, *Contemporary Literature*, Vol. 43, Núm. 4, 2002, pp. 644-666
- Kaminsky, Anne, “Hacia un verbo *queer*”, *Revista Iberoamericana*, Vol. 74, Núm. 225, 2008, pp. 879-895
- López Pintor, Atenas, *La poesía de Xavier Villaurrutia en la música de Carlos Chávez y Mario Lavista*, Tesis para optar por el grado de Doctor en Letras, Instituto de investigaciones Filológicas, Programa de maestría y doctorado en Letras UNAM, 2022
- Martínez, José Luis, “Recuerdo de Los Contemporáneos”, *Letras Libres Año nº 3*, Núm. 25, 2001, pp. 36-39
- Nordyke, Diane, *The piano works of Carlos Chávez*, Disertación en bellas artes, Graduate Faculty of Texas Tech University, 1982
- Piggford, George, “In time of plague, AIDS and its significations in Hervé Guibert, Tony Kushner and Thom Gunn”, *Cultural Critique* 44, University of Minnesota Press, 2000, pp. 169-196
- Valender, James, “Cartas de Salvador Novo a Federico García Lorca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 548, febrero 1996, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, pp. 7-20

- Villegas, Raúl, “La representación homoerótica en ‘Nocturno amor’, ‘Nocturno de la alcoba’ y ‘Nocturno de los ángeles’ de Xavier Villaurrutia”, *Signos Literarios*, Vol. 12, Núm. 24, 2016, pp. 30-49
- Wilson, Kathleen Louise, *Selected solo songs of Carlos Chavez and Silvestre Revueltas*, Tesis de Maestría en Música, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Arizona, 1983

DIRECTORIO  
FACULTAD DE MÚSICA

María Teresa Gabriela Frenk Mora  
**Directora**

Alejandro Barceló Rodríguez  
**Secretario Académico**

Luis Gonzaga Pastor Farill  
**Secretario técnico**

Rafael Omar Salgado Sotelo  
**Secretario de extensión académica**

Daniel Miranda González  
**Secretario de Servicios y atención estudiantil**

Juana Esquivel Flores  
**Secretaria administrativa**