

El cantable *In Memoriam* de Mario Kuri-Aldana: cultura musical entre dos riberas

Renier Garnier García

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Este artículo aborda el cantable *In Memoriam* (1971) de Mario Kuri-Aldana a partir de la teoría de la cultura musical enunciada por Gino Stefani (1997). Dicha noción semiótica requiere que en un primer momento se diluciden las experiencias musicales del compositor y luego estas sean conectadas con el corpus estudiado, mediante un examen minucioso de los códigos recurrentes. En tal sentido, se reconstruye el paso del compositor por la academia, su conexión con los estilos de la época, los nexos establecidos con músicos y repertorios académicos y populares de Latinoamérica, así como el papel de la reflexión estética del autor que determina sus presupuestos compositivos. Por otro lado, se sistematizan las principales estrategias de construcción simbólica que conforman la esfera semántica de la obra a partir de su relación con los códigos socioculturalmente construidos que el autor aplica de manera creativa. De este modo se persigue triangular las experiencias musicales de Kuri-Aldana y la exégesis de los códigos sistematizados en función de determinar la cultura musical que caracteriza esta composición.

Palabras clave: cantable *In Memoriam*, Mario Kuri-Aldana, música académica, México, Cuba, teoría de la cultura musical.

Abstract

This article approaches the cantabile *In Memoriam* (1971) by Mario Kuri-Aldana from the theory of musical culture enunciated by Gino Stefani (1997). This semiotic notion requires

that at first the musical experiences of the composer are elucidated and then these are connected to the corpus studied, through a thorough examination of the recurrent codes. In this sense, the composer's step is reconstructed by the academy, its connection with the styles of his time, the established links with musicians and musical cultures of Latin America, as well as the role of the author's aesthetic reflection that determines his compositional budgets. On the other hand, the main strategies of symbolic construction that make up the semantic sphere of the work are systematized from their relationship with the socioculturally constructed codes that the author applies in a creative manner. In this way, the aim is to triangulate the musical experiences of Kuri-Aldana, the exegesis of systematized codes in order to determine the musical culture that characterizes this composition.

Keywords: cantable *In Memoriam*, Mario Kuri-Aldana, academic music, Mexico, Cuba, theory of musical culture

Mario Kuri-Aldana¹ (Tampico, Tamaulipas, 15 de agosto de 1931- Ciudad de México, 15 de enero de 2013) es una de las personalidades relevantes de la historia de la música académica mexicana del siglo XX. Sin embargo, a pesar de haber generado un amplio catálogo y una fuerte impronta intelectual, más allá de la fama que alcanzara con canciones populares como *Página blanca*, sus aportes científicos, estéticos y musicales no se han

¹ Información biográfica sobre Mario Kuri-Aldana puede ser consultada en (Soto Millán, 1998); (Rodicio, 1999) y (Carredano, C., & Eli, V., Eds., 2015). Fue poseedor de una sólida formación académica, fundamentalmente en composición y dirección de orquesta, que le permitió interactuar con agrupaciones de renombre internacional y ser acreedor de importantes estímulos educativos como la beca del Instituto Torcuato di Tella del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en Argentina. Dirigió formaciones orquestales en México, Brasil y Perú, así como también asumió, en México, la conducción titular de la Banda de la Secretaría de Educación Pública, de la Orquesta de Cámara del Centro Libanés y entre 1996 y 1999, de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Tampico. En el ámbito educativo, desde la juventud, se vinculó como docente a la Escuela Superior Normal, a la Escuela Nacional de Música (ENM) de la UNAM, y a la Escuela Superior de Música del INBA. Realizó investigaciones sobre folclor musical, no solo mexicano, sino de Sudamérica, Estados Unidos e Inglaterra, sobre los cuales dictó cátedra en varios centros docentes mexicanos y del extranjero. Fue merecedor de varios lauros, entre estos los primeros lugares en el concurso de composición de la ENM de la UNAM en 1958 y de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) en 1968. Así también, constan el reconocimiento de la Unión de Cronistas de Teatro y Música, en 1992, el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1994 y el nombramiento como miembro del Sistema Nacional de Creadores del CNCA en 1995.

dimensionado en los estudios musicológicos latinoamericanos. El presente estudio, constituye un modesto esfuerzo con miras a poner en valor —mediante el análisis de una de sus composiciones— la personalidad y la creación musical académica del compositor.

El cantable *In Memoriam*² constituye un documento de música anotada exponente de un momento particular en la historia mexicana en el que los vínculos políticos y socioculturales de México y Cuba permanecieron estables a pesar del aislamiento regional en que se vio sumida la mayor Isla del Caribe desde la década del 60 del pasado siglo. El hecho de que el cantable esté escrito a partir del poema *Yo tuve un hermano* de Julio Cortázar, dedicado al Che Guevara —una figura icónica de las gestas de la izquierda regional— y que Kuri-Aldana identificara en su epistolario cruzado con intelectuales cubanos su interés de que se estrenara en Cuba, manifiesta el trasfondo latinoamericanista que sustenta la composición. Este escrito determina cómo las experiencias musicales de Mario Kuri-Aldana impactan las estrategias de construcción simbólica del cantable *In Memoriam*. Se persigue identificar qué estrategias de construcción simbólicas identifican la aludida obra del compositor mexicano.

Los textos biográficos y catalográficos estudiados (Soto Millán, 1998) & (Rodríguez V. E, 2000) concluyen con sendas relaciones del catálogo de Kuri-Aldana, en las cuales el cantable, con algunas imprecisiones se haya consignado. En el caso del primer texto, *In Memoriam* aparece en la sección *Coro e instrumento(s)* bajo el título *In Memoriam*, compuesto en el año 1971, con 15 minutos de duración, para el formato de barítono, coro mixto y banda. Se precisa que la letra es de Armando Kuri-Aldana, hermano del compositor, aunque como se verá, es una ampliación del poema *Yo tuve un hermano*, que Julio Cortázar escribiera poco después de la muerte del Che Guevara.

² Los documentos empleados en esta investigación fueron localizados como parte de un periplo por archivos tanto cubanos como mexicanos. En la Isla fue posible acceder a la copia manuscrita del cantable *In Memoriam*, que se encuentra resguardada en el repositorio de partituras de la Banda Nacional de Conciertos. Así también, gracias a la gentileza de la musicóloga María Elena Vinuesa, vicepresidenta de la Casa de las Américas, se consultó el acervo de partituras, publicaciones y otros legajos, atesorado en la Dirección de Música de esta institución. En México se indagó en el catálogo de la obra de Kuri-Aldana, realizado por el propio autor, que descansa en la sede de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) y para la aproximación a los escritos sobre el compositor fueron levantadas varias publicaciones periódicas salidas a la luz entre 1970 y 1995, halladas fundamentalmente en la Hemeroteca Nacional de México. El trabajo de titulación de Mario Kuri-Aldana, que ha sido vital en el establecimiento de sus primeros presupuestos composiciones, se encuentra en la biblioteca *Cuicamatini* de Facultad de Música de la UNAM (FaM).

La versión para orquesta sinfónica, titulada *Canto Latinoamericano*, consta en el apartado Orquesta sinfónica, pero no aparece su fecha de instrumentación. La adaptación para piano del *Canto Latinoamericano* se comprueba bajo el subtítulo *Solos*, con fecha 1989 y 6 minutos de duración, realizada en coautoría con Armando Kuri-Aldana. En la discografía, bajo el sello *Spartacus*, se cita el disco *Clásicos Mexicanos: Compositores Mexicanos del siglo XX*, con el registro DDD 21006, disco en el que aparece el *Canto Latinoamericano*, ejecutado por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, dirigida por Luis Herrera de la Fuente.

Parte de esta información se comprueba al consultar el catálogo que realizara el propio compositor para la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM). En este documento el cantable aparece registrado en el año 1971 bajo la denominación *Canto Latinoamericano*, con el título original de *In Memoriam*, dedicado al Che Guevara, con la formación tímbrica de barítono, coro y banda, con letra de Armando Kuri-Aldana. Está referida su duración entorno a los 15 minutos, pero no se consigna grabación ni representación alguna. La propia fuente reseña que en 1977 realiza la transcripción para orquesta de la misma obra, con el título de *Canto Latinoamericano*, con la formación de timbales, cuatro percusiones y cuerdas, también dedicada al Che. Esta fue estrenada el 9 de junio de 1980 en el Polyforum Cultural Siquieros de la Ciudad de México a cargo de la Orquesta Sinfónica *Vida y Movimiento*, dirigida por Evelyn Groesch. Se consigna además la grabación antes mencionada por Soto Millán (1998). La versión para piano coincide con la ficha catalográfica antes vista sobre su fecha de instrumentación —1989—, se observa además la duración de 6 minutos.

Esta información revela que no existen investigaciones musicológicas sobre la obra abordada, máxime si se tiene en cuenta que no se han detectado estudios en general sobre la creación y la figura de Mario Kuri-Aldana. Tal acción cobra especial relevancia si se tiene en cuenta que la obra es el resultado de las conexiones personales que estableció el compositor con la cultura musical cubana como parte de sus postulados estéticos y políticos, que lo llevó a visitar en 1972 la Isla, ocasión en la cual deposita personalmente el cantable en el archivo de la Banda Nacional de Conciertos de Cuba.

Así pues se propone dilucidar las estrategias de construcción simbólica implicadas en la composición del cantable *In Memoriam*. Para ello se apela a la teoría de la cultura musical propuesta por Gino Stefani (1997), ampliada por Rubén López-Cano (2000) y reinterpretada operativamente para los fines del presente trabajo. Stefani comprende la cultura musical como “el saber, el saber hacer y el saber comunicar” con y mediante códigos; proceso que se actualiza cuando se viven experiencias musicales. Es la “capacidad de producir sentido mediante y/o en torno a la música” (Stefani, 1997: 95) como concreción de procesos cognitivos en los que se acumulan, refuncionalizan y resignifican los códigos que el sujeto ha incorporado como parte de su universo sonoro.

Experiencias musicales de Mario Kuri-Aldana entorno al cantable *In Memoriam*

Una parte significativa de las experiencias musicales están mediadas por el ambiente auditivo que rodea al sujeto creador. Aunque no ha sido posible localizar testimonios de Kuri-Aldana sobre la música que le llegara en su niñez y adolescencia, si se tiene en cuenta el empleo de sonoridades relativas al entorno cubano-caribeño en la obra analizada, es dable suponer que el autor estuvo relacionado con tales códigos desde temprana edad, sobre todo a partir del gran éxito experimentado por géneros y músicos de la Isla en México. Pulido Llano (2017) sostiene que tanto el son, la rumba, el danzón como el mambo se insertaron profundamente en el ámbito musical mexicano durante la primera mitad del siglo XX, flujo favorecido por la época de oro del cine mexicano, que configuró una suerte de glosario popular denominado por la autora como afrocubano. Así se presume que años más tarde, cuando Kuri-Aldana decide significar la música antillana, por una parte recurre a códigos incorporados como parte de la cultura musical que le rodeaba, hecho también sustentado por su acercamiento empírico a las músicas afro-latinoamericanas.

Para un compositor académico son vitales las experiencias que adquiere como parte de sus estudios escolarizados o de superación. En una entrevista (Delgado, 2001), cuenta el propio Kuri-Aldana que aunque su familia es originaria de Tampico, Tamaulipas, a los tres años se trasladan a El Oro, en el Estado de México y luego al entonces Distrito Federal, donde comienza a la par de sus estudios de Derecho, en 1952, su carrera en la Escuela Nacional de

Música.³ Durante un tiempo combina las leyes con la música hasta que se decide por la segunda. Allí se encamina hacia la composición y a la dirección de orquesta de la mano de Manuel Vázquez.

Tras diez años en esta institución se gradúa con la tesis *Concepto mejicano de nacionalismo, partiendo de las características indígenas sobrevivientes*. Este trabajo constituye un texto monográfico y apologético sobre el nacionalismo en México. Por una parte se centra en determinar el sustento sociocultural e histórico de los recursos nacionalistas, clasifica las principales orientaciones de los compositores apegados a esta corriente y defiende el empleo de tales recursos en un momento en el que se cuestionaba la oportunidad de continuar con esta tradición o asumir lenguajes más experimentales. De este trabajo resultaría un concepto que años más tarde refleja en sus escritos y en su producción musical, el de nacionalismo popular, cuya esencia radica en hacer dialogar el “arte indígena puro y el arte mestizo en constante evolución”. (Kuri-Aldana, 1979)

Mientras se encuentra escribiendo este documento es seleccionado como becario del Instituto Torcuato di Tella del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, dirigido por Alberto Ginastera en Buenos Aires. Durante ese periodo recibe lecciones de relevantes compositores del siglo XX entre estos, además de Ginastera, Ricardo Malipiero, Aaron Copland, Oliver Messiaen, Luigi Dallapiccola y Luigi Nono. A pesar de que el centro académico argentino estaba enfocado hacia la formación de compositores adscritos al lenguaje contemporáneo, la postura nacionalista del joven compositor apenas se modifica.

En su lugar emplea la ubicación geográfica como plataforma para viajar por Suramérica y conocer las músicas populares y académicas de la región. Así visita la Patagonia, va a Montevideo y luego pasa por varias ciudades brasileñas, como São Paulo, Porto Alegre y Rio de Janeiro, con cuyos carnavales confiesa queda favorablemente impresionado. Esta oportunidad la aprovecha para estudiar concienzudamente la música popular brasileña, con cuyos músicos e instrumentos de percusión pudo establecer cercanos vínculos (Kuri-Aldana, 1962). Así también en su viaje de regreso a México pasa algún tiempo en Santiago de Chile, en Perú, donde presenta algunas de sus obras, imparte conferencias y participa de

³ Había iniciado antes sus estudios de piano en el marco hogareño con su abuela, continuados en la capitalina Academia Bach.

acaloradas discusiones entre nacionalistas y vanguardistas, en las que se posiciona siempre a favor de la primera tendencia. Al respecto de la relevancia personal que significó su periplo por la región afirma el compositor: “Ya aquí en México, y a través de todo lo experimentado en estos dos años creo que el acercamiento y el trato con otros pueblos nos hace comprenderlos, quererlos, y siento que, para mí, ya no existen las fronteras con esos pueblos” (Kuri-Aldana, 1963: 144).

Aunque de momento se desconocen los hechos exactos por cuales Kuri-Aldana crea esta obra, se infiere que su orientación latinoamericanista propicia el empleo del poema que Julio Cortázar escribiera poco después del deceso del Che en Bolivia, ocurrido el 8 de octubre de 1967. Cuando se conoce de la muerte de Ernesto Guevara, a pedido de Roberto Fernández Retamar, entonces presidente de la Casa de las Américas, Lisandro Otero, le pide en un cable a Julio Cortázar, que se halla en Argel, ciento cincuenta palabras para Cuba en honor del Che. Desde la Casa de las Américas el poema circula entonces por toda América Latina y se constituye en una suerte de canto común a la figura del guerrillero argentino. El poema completo es el siguiente:

Yo tuve un hermano

No nos vimos nunca
pero no importaba.
Yo tuve un hermano
que iba por los montes
mientras yo dormía.

Lo quise a mi modo,
le tomé su voz
libre como el agua,
caminé de a ratos
cerca de su sombra.

No nos vimos nunca
pero no importaba,
mi hermano despierto
mientras yo dormía,
mi hermano mostrándome
detrás de la noche
su estrella elegida.

Mario y su hermano Armando Kuri se permitieron modificar el poema de Cortázar, al añadir algunos versos, cambiar palabras y repetir las estrofas de acuerdo a la estructura ternaria compuesta y la tripartita interna de la parte B (o sea a-a-a'), en la cual se enmarca el canto tanto del solista como del coro (véase tabla 1, infra). Se estima que dicho proceder responde directamente a la concepción de una forma musical que surge de la interacción creativa entre el texto literario y el musical, por lo que tales cambios se justifican a partir de la idea general de la obra. Los documentos consultados no aclaran las razones exactas y el proceso mediante el cual tales cambios se llevaron a cabo, si estos fueron concebidos antes o durante el proceso compositivo, pero dada la orientación musical de los versos es dable inclinarse hacia la segunda posibilidad.

Así pues, una vez concluida la composición de la pieza en 1971, se produce el primer acercamiento entre el compositor y personalidades de la institución cubana. Visita la Isla en 1972, y deposita una copia manuscrita del cantable en la Banda Nacional de Conciertos de Cuba, a la atención expresa de Manuel Duchesne Cuzán, su director. Este hecho unido a los datos que emanan de una carta enviada por el compositor a Mariano Rodríguez (Kuri-Aldana, 1973) —entonces al frente de la Dirección de Música de la Casa— evidencia la intención del compositor de que la obra fuera estrenada en Cuba.⁴

⁴ Tras su paso por la oriental ciudad de Santiago de Cuba, compone la Sonata en Do, que en 1973 orquestaría para flauta solista, orquesta de cuerdas y percusiones, con el título de *Concierto de Santiago*.

Estrategias de construcción simbólica en el cantable *In Memoriam*

A continuación se determinan las estrategias de construcción simbólica empleadas en la composición del cantable *In Memoriam*. Tras una indagación preliminar morfosintáctica, metrorrítmica, melódica y armónica omitida por razones operativas, en esta etapa analítica se aplican la tercera y cuarta fase propuestas por Padilla (2000) en función de dilucidar los procedimientos compositivos afines que conducen a su lectura semiótica. Como primer paso para facilitar la familiarización con la obra analizada, a continuación se presenta un modelo de la estructura formal general donde se observan las secciones, las subsecciones, el devenir temático y la relación de cada uno de estos elementos con el plan tonal y la distribución de los versos.

Tabla 1. Esquema formal y armónico del cantable *In Memoriam*

Secciones	A				B				A'	
Función	Introductoria Expositiva				Expositiva Desarrollo				Conclusiva Reexpositiva	
Períodos	a	b	a	b	a'	a	b	a'	a	b
Tonalidad	Do lídio	Do mayor	Do mayor	Fa menor	Do mayor	Do mayor	Fa menor	Do mayor	Do Mayor	Do lídio
Texto			Yo tuve un hermano	Lo quise a mi modo,	Yo tuve un hermano	Yo tuve un hermano	Lo quise a mi modo,	Yo tuve un hermano		
			lo quise a mi modo	le tomé su voz limpia como el agua,	No nos vimos nunca	lo quise a mi modo	le tomé su voz limpia como el agua,	No nos vimos nunca		
			y él me quiso al suyo		pero no importaba,	y él me quiso al suyo		pero no importaba,		
				caminé de a ratos			caminé de a ratos			
			Yo tuve un hermano		mi hermano despierto	Yo tuve un hermano		mi hermano despierto		
				cerca de su sombra.			cerca de su sombra			

que iba por los montes	mientras yo dormía,	que iba por los montes	mientras yo dormía,
mientras yo dormía.	mi hermano mostrándome	mientras yo dormía.	mi hermano mostrándome
	por sobre la noche		por sobre la noche
	su		su
	estrella elegida.		estrella elegida.

La estructura del cantable *In Memoriam* evidencia la subordinación de sus partes a la naturaleza de los versos de Cortázar. Se resaltan en amarillo los versos que fueron añadidos por Mario y su hermano Armando Kuri-Aldana.

El análisis desarrollado recurre a la presentación de extractos orquestales y reducciones a cuatro partes cuando el ejemplo lo amerite. Lo concerniente a los parámetros metrorrítimicos se trata también a partir de modelizaciones que expresan varias dimensiones extraíbles de los ejemplos seleccionados⁵. Se identifican los siguientes marcos de construcción de significado con códigos musicales:

- **Medio sonoro**
- **Tematismo y armonía**
- **Metrorritmo**
- **Factura de tumbao**

Medio sonoro

Llama la atención que el cantable *In Memoriam* fue escrito inicialmente para barítono, coro y banda de concierto, un formato poco habitual en la música académica occidental, por cuanto es más común que las composiciones vocal-instrumentales —cercanas a la cantata⁶— se escriban para orquesta, ya sea sinfónica de cámara o de cuerdas. Se considera que este hecho se debe al desempeño de Kuri-Aldana como director de varias bandas de la Ciudad de México, conjuntos que perfectamente pudieron haber estrenado la obra, dato no documentado hasta el presente. A la vez, en la elección de este formato se encuentra una

⁵ Todos los ejemplos musicales, tanto las reducciones como los esquemas rítmicos fueron realizados por este investigador, empleando el software Finale, en su versión 2012.

⁶ En las cartas cruzadas entre Kuri-Aldana y directivos de la Casa de las Américas se refiere a esta obra como cantata *In Memoriam*.

clave significativa, pues por una parte, bandas existen en cualquier contexto —lo cual habla de su sentido democrático— por otra, la propia sonoridad de este conjunto evoca lo marcial y fúnebre, esfera estrechamente relacionada con el sentido de los versos de Cortázar. El autor explota toda la gama de sonoridades de la banda⁷ y concentra su atención en la flauta, el *piccolo* y los oboes —que doblan al solista y al coro—, en la sección de los clarinetes —que reproducen el coro y participan activamente en el *ripieno* armónico— y el fliscorno, al que se le confía la melodía introductoria. El barítono desarrolla su intervención en su tesitura media, en estilo silábico, el cual es reproducido por el conjunto instrumental a la octava, tercera y sexta. El coro por su parte, no está escrito a la manera académica de cuatro voces, sino a la tradicional popular, donde la melodía es doblada a la tercera. Asimismo, la línea principal, enunciada en la tesitura de las sopranos y contraltos, se indica sea ejecutada una octava baja en el rango de los tenores y bajos. Todos estos recursos evidencian el guiño por una parte y distanciamiento por otra, de los grandes géneros y estilos vocal-instrumentales occidentales. En su lugar se denota la intención de lograr la conexión con las técnicas compositivas de la música popular latinoamericana.

En esta misma dirección, varios recursos sonoros marcan el cantable *In Memoriam*, máxime si se tiene en cuenta que es una obra compuesta por un compositor mexicano. Destaca el empleo a partir del segundo periodo de la sección A, en el compás 31, de un grupo instrumental que remite directamente a la música cubana, integrado por el güiro, las claves y las maracas, todos instrumentos cuya génesis y empleo se halla en la Isla (Neira Betancourt, 2005). Dichos idiófonos ejecutan patrones rítmicos característicos de la música popular cubana y generan mediante su ejecución simultánea una nutrida polirritmia, que será tratada más adelante.

En el compás 39 se incorporan los timbales por periodos alternantes. Este instrumento, cuyo antecedente más lejano es el redoblante militar europeo, también está indisolublemente unido al devenir de géneros cubanos, como el danzón, que en México alcanzaron gran aceptación. En la aparición del segundo periodo de la sección B, en función de lograr una marcada sonoridad cubana, consta el señalamiento de que los contrabajos interpreten en la técnica del *pizzicato*. De modo tal que de conjunto con el

⁷ Sobre la banda de concierto, se refiere aquella que también puede incluir contrabajos.

diseño de tumbao general, genera una franca sonoridad alusiva a lo sonero, conjunto de géneros que justamente se identifican por emplear el contrabajo punteado, por lo que asume así una marcada función rítmica, además de la armónica que define a este instrumento.

Tematismo y armonía

El presente apartado se centra en identificar los principales núcleos temáticos y su relación con los códigos armónicos en el cantable *In Memoriam*. Se opta por vincular ambos rubros pues funcionan de manera interdependiente y separarlos dificultaría la comprensión de los procesos formales y dramáticos en los que participan. Se recurre a la ejemplificación mediante extractos de la partitura orquestal o reducciones de la misma en dependencia de la factura del pasaje estudiado, de modo tal que en ambos casos puedan percibirse los procesos temáticos y armónicos estudiados.

Según Lucía Rodríguez Esplugas (1995) el tematismo estudia “[...] el desarrollo temático de la obra y su comportamiento dentro de la misma” y se basa en el análisis de sus elementos constituyentes, el tema, el material temático y el material no temático (Rodríguez Esplugas, 1995: 5). No obstante el presente epígrafe estudia el devenir del tema o los temas, del material temático y su relación con otros aspectos, como la textura, pero especialmente con los procesos armónicos. Por su parte la armonía ha sido definida como el medio expresivo que se encarga de las reglas que rigen las relaciones verticales entre los sonidos de una obra, pero algunos teóricos también conceden relevancia al estudio de la diacronía de los procesos armónicos, pues las estructuras acordales solo significan coherentemente a partir de su lugar en un proceso formal (García, 2012). Por tanto, no solo se estudia la estructura propia de las formaciones acordales, sino también su funcionalidad diacrónica, aspecto vital si se tiene en cuenta el semblante popular moderno de ambas obras.

El primer núcleo temático es enunciado por la trompeta, acompañado por el fagot, los clarinetes y la flauta, cuya reducción queda reflejada en el siguiente ejemplo:

por cuanto la llegada de este último coincide con el regreso al tema que reza: *yo tuve un hermano*. Tal procedimiento tonal –aunque si bien es cierto que es más común la relación tonalidad menor-relativa mayor– se presenta en varios géneros populares, especialmente cancionísticos. (Gómez García & Eli Rodríguez, 1995: 258, 261, 272).

A partir de la aparición del tema, en el compás 39 –que corresponde a la sección B, período a– cantado por el barítono y luego repetido por el coro, la armonía tiende a simplificarse considerablemente, pues explota las funciones básicas de tónica (Do mayor), subdominante (Fa mayor) y dominante (Sol mayor). Una reducción de este fragmento puede apreciarse en el siguiente ejemplo que comprende la repetición del tema por el coro, con doblaje colorístico a la tercera inferior, correspondiente a los compases 83 al 94:

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (Cantante y coro) and a piano reduction (Reducción). The vocal line features a melody with triplets and lyrics in Spanish. The piano reduction provides harmonic support with chords and bass lines. The first system covers measures 83-88, and the second system covers measures 89-94.

System 1 (Measures 83-88):

- Vocal: *Yo tu-ve un her-ma-no - Lo qui-se-a mi mo-do Y el me qui-so al su-yo*
- Chords: C6, F, C/G, A/E, F, Am7

System 2 (Measures 89-94):

- Vocal: *yo tu-ve un her-ma-no que i-ba por los mon-tes mien-tras yo dor-mí-a*
- Chords: Em/G, Am/C, F, C/G, G, F7+, C/G, F5b

Imagen 3. Reducción del primer período de la sección B del cantable *In Memoriam*. La melodía es doblada a la tercera baja en la parte del coro. Nótese la recurrencia de la dominante (sol), que genera un pedal sobre este sonido.

La aludida simplificación armónica así como la recurrencia sobre el sonido de la dominante (Sol) constituyen recursos empleados para conectar con la sonoridad vernácula cubana a partir de la incorporación de los instrumentos y patrones rítmicos de aquel país. Desde el punto de vista armónico el período que le sucede plantea ciertas singularidades. Entre estos periodos se produce una modulación de segundo grado de vecindad, en la cual el primer grado de Do mayor, quinto de Fa menor, funciona como acorde acelerador del proceso del cambio tonal (García, 2012: 298). Este periodo se construye sobre la subdominante menor y plantea una dinamización de las funciones armónicas, aunque se mantienen en la esfera de fa menor. Así también se simula una cadencia frigia, cuya dominante armónica es justamente el acelerador para retornar a la tonalidad principal. Todos estos rasgos evidencian la intención popular de la segunda sección del cantable, en tanto lenguaje trabajado extensamente por Kuri-Aldana en sus canciones. A continuación se presenta el fragmento aludido, que corresponde a la reducción de los compases 95 al 105:

Cantante

Lo qui-se a mi mo-do, le to-me su voz, lim-pia co-mo el

Reducción

Fm C9b7 Db76 Bb Eb7

Cantante

a-gu-a, ca-mi-né de a-ra-tos cer-ca de su som-bra.

Reducción

Db/F G7/F5b Db6 G9b/B7 C G

Imagen 4. Reducción del segundo periodo (b) de la sección B. Adviértase el semblante cancionístico del fragmento.

En el antepenúltimo compás de la imagen 4 aparece la función de doblodominante disminuida o de introducción que antecede la función de dominante. Una vez presentada el último compás aparece el intervalo armónico Sol-Re que sugiere la sonoridad de doble dominante de Fa menor, a la vez quinto grado de Do mayor. Como se puede apreciar en la tabla 1, la sección B muestra la relación tonal repetida Do mayor-Fa menor-Do mayor. Desde el punto de vista auditivo resultante, este cambio de modo, mediado por el uso de acordes aceleradores, puede interpretarse como un guiño a la tradicional relación menor-mayor típica de la canción trovadoresca tradicional cubano-mexicana.

Metrorritmo

El metrorritmo es una unidad de análisis que integra los parámetros métricos (relativos al compás) y los elementos propios del ritmo, así como los rasgos distintivos de las construcciones rítmicas (patrones) y la combinación de estos (polirritmia). Si bien desde el siglo XVII hasta finales del XIX el metrorritmo tiende a ser un medio expresivo estable durante toda la pieza o movimiento, y por tanto no marcador –salvo en ciertos hitos del Romanticismo– en la música del siglo XX muchas creaciones construyen su originalidad a partir de la variedad en su manejo. El cantable *In Memoriam* no es ajeno a esta tendencia, pues se suceden variaciones de compás y de los componentes rítmicos.

En este sentido, el primer periodo de dieciocho compases con tres frases de aproximadamente seis compases cada una, en las cuales las ideas se hayan concatenadas, presentan una sucesión de compases de 2/4 y de 3/4 (véase imagen 2, supra) que se estabiliza como relaciones 3+3+2 tiempos y otorga fluidez al devenir del tema. El componente binario de dicha construcción métrica es aprovechado para introducir, del compás 21 al 22, un motivo conector que conduce hacia el segundo periodo de carácter cuaternario:



Imagen 5. Compases 21 y 22 del cantable *In Memoriam*. Motivo conector que enuncia el trombón bajo. Nótese que conduce hacia el compás de 4/4.

De acuerdo con los criterios de Rolando Pérez (1986) se considera dicha orientación hacia la binarización métrica como una estrategia para la significación de la sonoridad influida por el factor afroamericano, pues la mayor parte de las músicas criollas con este antecedente se construyen en compases de dos tiempos o en su lugar de cuatro. Este contenido es reforzado por la adición del güiro, las claves y las maracas, que de conjunto con las voces superiores –clarinetes y saxofones– y el acompañamiento –fagotes, bajos y trombones– generan el siguiente diseño rítmico, correspondiente a los compases 33 y 34.

The image shows a musical score for five instruments in 4/4 time. The instruments are: Voces superiores, Acompañamiento, Güiro, Claves, and Maracas. The score consists of two measures. The Maracas part is a steady eighth-note pattern. The other four parts have syncopated rhythms. Yellow highlights are placed on specific notes in the upper parts (Voces superiores, Acompañamiento, Güiro, and Claves) to indicate isochronous syncopations. These highlights occur on the same relative positions within the measures across the different parts.

Imagen 6. Esquema rítmico de los compases 33 y 34 del cantable *In Memoriam*. Resaltadas en amarillo las síncopas que se presentan a similares intervalos métricos, conocidas como síncopas isócronas (Alegría, 2005: 98).

En la literatura musicológica, fundamentalmente cubana, existe consenso sobre la centralidad de la polirritmia como código que caracteriza variados cancioneros latinoamericanos en los cuales el componente afroestilizado es fundamental (León, 1974 & Leymarie, 2005). En esta misma órbita el manejo de síncopas isócronas –marcadas en amarillo– es un factor que acentúa la mencionada esfera significativa (Alegría, 2005). Otro ejemplo significativo de este proceder, con mayor de complejidad rítmica, puede ser observado en la siguiente modelización correspondiente al pasaje comprendido entre los compases 129 al 132:

The image displays a musical score for six instruments: Voces superiores, Voces inferiores, Timbales, Tarola, Claves, and Maracas. The score is divided into two systems. The first system covers measures 129-132, and the second system covers measures 133-136. Yellow circles highlight specific syncopated notes in the vocal and percussion parts. The time signature changes from 4/4 to 2/4 between the systems.

System 1 (Measures 129-132):

- Voces superiores:** 4/4 time. Measures 129-130: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 131: quarter notes. Measure 132: quarter notes.
- Voces inferiores:** 4/4 time. Measures 129-130: quarter notes with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 131: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 132: quarter notes with syncopated notes highlighted in yellow.
- Timbales:** 4/4 time. Measure 129: rest. Measure 130: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 131: eighth-note patterns. Measure 132: quarter notes.
- Tarola:** 4/4 time. Measures 129-130: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 131: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 132: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow.
- Claves:** 4/4 time. Measure 129: rest. Measure 130: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 131: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 132: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow.
- Maracas:** 4/4 time. Measure 129: rest. Measure 130: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 131: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 132: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow.

System 2 (Measures 133-136):

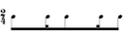
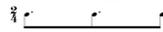
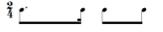
- Vcs. sup.:** 2/4 time. Measure 133: quarter note. Measure 134: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 135: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 136: quarter note.
- Vcs. inf.:** 2/4 time. Measure 133: quarter note. Measure 134: quarter note with syncopated note highlighted in yellow. Measure 135: quarter note with syncopated note highlighted in yellow. Measure 136: quarter note with syncopated note highlighted in yellow.
- Timb.:** 2/4 time. Measure 133: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 134: quarter notes. Measure 135: quarter notes. Measure 136: quarter notes.
- Tl.:** 2/4 time. Measure 133: rest. Measure 134: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 135: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 136: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow.
- Clv.:** 2/4 time. Measure 133: rest. Measure 134: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 135: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 136: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow.
- Mrcs.:** 2/4 time. Measure 133: rest. Measure 134: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 135: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow. Measure 136: eighth-note patterns with syncopated notes highlighted in yellow.

Imagen 7. Esquema rítmico del pasaje comprendido entre los compases 129 al 132 de la sección A'. Nótese la complejización de la polirritmia así como la recurrencia de la síncopa isócrona del segundo al tercer tiempo de cada compás, en la que convergen varios instrumentos.

El empleo recurrente de síncopas isócronas denota el conocimiento que posee el autor sobre su importancia para significar las músicas caribeñas. En tal sentido, el investigador cubano Danilo Orozco (2014), explica este componente de la música cubana y su área de influencia como resultado de relaciones microgestuales de acentuación que se establecen entre los patrones recíprocos,⁸ núcleos rítmico-entonativos de origen bantú-dahomeyano combinables e intercambiables entre sí. En los ejemplos ofrecidos se puede comprobar que las síncopas resultantes se construyen precisamente entre la última semicorchea del primer tiempo y la primera del segundo tiempo. Se infiere que dicho comportamiento es deudor de la segunda acentuación común en los patrones recíprocos.

Factura de *tumbao*

El *tumbao* es un recurso ampliamente utilizado o sugerido en múltiples músicas entre estas la académica, dado su carácter significativo de la sonoridad sonera, estrechamente vinculada a los rasgos identitarios cubanos. Aunque en el caso del cantable *In Memoriam*, no es posible considerar de una factura ortodoxa de *tumbao*, sí se reconoce su semblante en varios momentos, de hecho es un factor directamente relacionado con el desarrollo de la forma, ya que como se ha mencionado, los medios expresivos analizados tienden a significar lo cubano-caribeño hacia la sección B, específicamente en su segundo periodo, proceso que concluye en la re exposición de los materiales temáticos de la sección A'.

⁸ Según Orozco, los patrones recíprocos son cinquillo, tresillo, anfibraco/tanguillo y habaneroso, cuyas representaciones respectivas son las siguientes:  |  |  |  (Orozco, 2014: 45).

Reducción

mf
C F6 G C F G9/7 C F6 G9/7 C F G9/7 G6

Imagen 8. Reducción de la segunda frase de la sección principal del cantable *In Memoriam* en la cual se observa un patrón rítmico-armónico-melódico que abarca tanto el bajo como las voces superiores. Nótese las funciones de tónica, subdominante y dominante.

Entre los dos últimos tiempos de los compases presentados en este ejemplo aparece el patrón identificado como *cinquillo* por Orozco. Ello evidencia que es más que un recurso armónico tradicional, está inspirado en la música caribeña.

El siguiente evidencia una factura de tumbao, aunque es menester acotar que las tradicionales funciones armónicas estables, casi siempre las tres fundamentales, se hallan conectadas con otros acordes significativos para la tonalidad de Fa menor.

Reducción

Fm C7 Db Bbm Eb7

Imagen 9. Factura de tumbao perteneciente al segundo periodo de la sección B del cantable *In Memoriam*. Nótese que a dos tiempos, el diseño rítmico resultante coincide con el patrón de tresillo señalado por Orozco (2014).

Conclusiones

Las experiencias musicales de Mario Kuri-Aldana comienzan con un temprano acercamiento al piano en el marco hogareño. Su formación académica básica concluye en 1963 en la Escuela Nacional de Música y se complementa como en el Instituto Torcuato di Tella del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en Argentina. Allí perfecciona sus herramientas compositivas de la mano de Alberto Ginastera, Ricardo Malipiero, Aaron Copland, Oliver Messiaen, Luigi Dallapiccola y Luigi Nono. Sin embargo, a pesar de que el autor manifiesta que se vio fuertemente tentado por algunas técnicas vanguardistas no se afilia a ellas y opta por sostener un lenguaje afín al nacionalismo y a una suerte de latinoamericanismo que forja como parte de su periplo por la región.

Con esta orientación estética llega Mario Kuri-Aldana a Cuba en 1972 y surge una estrecha relación entre el compositor y Cuba, que se expresa en la obra estudiada, en la publicación de tres artículos en el *Boletín Música de la Casa de la Américas*, en el epistolario cruzado entre el compositor y directivos cubanos, así como en el envío desde México de materiales para su inclusión en la sección noticiosa de la publicación. La conexión entre el compositor y la Isla caribeña, mediada por la Casa de las Américas, irradia las particularidades formales, técnicas, expresivas y semánticas de la obra estudiada.

Los resultados analíticos antes referidos permiten sistematizar algunos comportamientos recurrentes en el cantable, los cuales desde la perspectiva semiótica se erigen cual códigos, cuyo significado se reconstruye a partir de los propios criterios del compositor, las referencias bibliográficas y la inducción empírica del investigador. Se identifica en esta pieza las siguientes estrategias de construcción simbólica a partir del uso de los códigos significantes:

- Equilibrio en el empleo de medios sonoros académicos (coro y voz de barítono) con otras sonoridades menos ortodoxas como la banda de concierto, la percusión popular, fundamentalmente cubana, a lo que se suma la ejecución en *pizzicato* del contrabajo. Se evidencia por una parte la alta competencia de compositor para manejar formatos académicos, adquirida como parte de su exhaustiva formación profesional, así como otros

de raigambre vernácula a los cuales se vincula como parte de sus viajes por Latinoamérica y especialmente por Cuba.

- Hibridación entre comportamientos temáticos y armónicos cultos, populares y jazzísticos, que dan como resultado esquemas formales que revelan cierta libertad estructural. Aquí destacan procedimientos de elaboración temática marcadas por el significado interno del fragmento de la obra, elementos melódico-armónicos relativos a géneros caribeños y al jazz. Ello evidencia la flexibilidad del lenguaje del compositor debido a su profundo conocimiento de las técnicas compositivas académicas y las estructuras marcadoras de géneros de raigambre popular y jazzística.
- En cuanto a la métrica se identifica como comportamiento reiterativo el cambio de compás, desde simples hasta compuestos, comportamiento habitual en las músicas contemporáneas, que en el caso de la relación 3+3+2 se acerca a relaciones rítmicas de la música cubano-caribeña, especialmente al patrón recíproco identificado por Orozco como tresillo (2014).
- El ritmo suele emplear un gran arsenal de estructuras de cimiento popular, en especial procedentes de géneros populares cubanos, conectables con los patrones recíprocos identificados por Orozco. Se explota en ambas obras, así como en las versiones para piano, la combinación simultánea de los patrones señalados, lo que genera resultados polirrítmicos de gran riqueza.
- Alto empleo de la síncopa isócrona que tiende hacia su simultaneidad entre los medios sonoros. Ello remite a comportamientos relacionados con las músicas de raigambre mestiza en las que el componente africano es determinante (son y rumba), formas que pasan al arsenal de Kuri-Aldana como parte de su periplo por la región y presumiblemente debido a la cultura musical que le rodeó en su temprana edad, en la cual la música cubana jugaba un papel primordial.
- Uso de patrones rítmico-armónico-melódicos interpretables como tumbaos, los cuales por la incorporación de la síncopa isócrona se relacionan con recursos de sonos cubanos orientales, específicamente del *changüí*. La flexibilidad significativa del tumbao genera conexiones con otras músicas afroestilizadas.

De todo lo anterior se concluye que la cultura musical relacionada con la composición del cantable *In memoriam* responde a un ideal estético latinoamericanista, que presenta un

lenguaje a mitad de camino entre lo experimental y lo tradicional, con alta relevancia de las estrategias simbólicas que remiten a la música popular cubana, en las que el componente africano y transcultural es central. La investigación presentada, además de proponer el rescate de la pieza analizada, se orienta como un pequeño esfuerzo por recordar, desde su obra, la figura de un compositor que como Mario Kuri-Aldana fue protagonista del acontecer musical mexicano durante la segunda mitad del siglo XX.

Bibliografía

- Alegría, Daymí. 2005. *Tumbao en tramas de la música popular bailable cubana*. Tesis de grado, Universidad de las Artes (ISA), La Habana.
- Alén Rodríguez, Olavo. 1981. *Géneros de la música cubana*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Blackaller, Eduardo. R. 1976. *La música en México*. Revista de la Universidad de México, nro. 29-46.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli (Eds.). 2015. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Cortés Ruíz, Arturo. 2008. *Nexos Nacionalistas, el impulso creador....* Tesis de grado, Escuela de Música de Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.
- Delgado Herbert, R. 2001. *Mario Kuri Aldana: un compositor sin frac*. “Unidad Tamaulipeca”, nro. 10-13, enero-febrero.
- Díaz González, Ignacio. 2003. *Técnicas de la armonía popular moderna*. La Habana: Editorial Andante.
- Díaz González, Ignacio. 2004. *La Armonía Vanguardista sistemas, análisis y creación*. La Habana: Pueblo y Educación.
- García, Iliana. 2012. *Claves de Armonía*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- Gómez García, Zoila y Victoria Eli Rodríguez 1995. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Gómez, Zoila. 1984. *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Arte y Literatura.
- Hernández Hernández, Mariana. 2018. *Archivo Lavalle-Kuri: informe a un academia...desde una página blanca*. Tesis de grado Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Kuri-Aldana, Mario. 1963. *Concepto mejicano de nacionalismo, partiendo de las características indígenas sobrevivientes*. Tesis recepcional para obtener el título de Maestro en Composición, Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Música, México D.F.
- Kuri-Aldana, Mario. 1965. *Mi beca en Argentina*. “Carnet Musical”, XX, nro. 241, marzo, PP. 142-143

- Kuri-Aldana, Mario. 1973. *Carta a Mariano Rodríguez*. México D.F, 31 de mayo.
- Kuri-Aldana, Mario. 1979. *Dos opciones para el compositor mexicano: Nacionalismo Popular o Espejismo Universalista*. “Boletín Música de la Casa de las Américas”, nro. 79, noviembre-diciembre, PP. 14-20.
- León, Argeliers. 1974. *Del Canto y el Tiempo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Leymarie, Isabelle. 2005. *Cuban Fire*. París: Ediciones Akal.
- Moreno Rivas, Yolanda. 1994. *La composición en México en el siglo XX*. México D.F.: CNCA/INBA, Serie Cultura Contemporánea de México.
- Orozco, Danilo. 2014. *Nexos globales de la música cubana con rejugos de son y no son*. “Boletín Música de la Casa de de las Américas”, nro. 38, PP. 17-94.
- Padilla, A. 2000. *El análisis musical dialéctico*. “Música e investigación”, nro. 6, PP. 11-115.
- Pareyón, Gabriel. 2007. *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*. Ciudad de México: Universidad Panamericana.
- Pérez, Rolando. 1986. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.
- Pulido Llano, Gabriela. 2019. *Claves de la música afrocubana en México. Entre músicos y musicólogos, 1920-1950*. “Desacatos”, nro. 53, pp. 56-73.
- Rodríguez Esplugas, Lucía. 1995. *Consideraciones teóricas acerca de la nueva canción*. La Habana: Banco de Ideas Zeta.
- Soto Millán, Eduardo. 1998. *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*. México, D. F.: Sociedad de Autores y Compositores de Música.
- Stefani, Gino. 1997. *Una teoría de la cultura musical*. “Cuadernos Prometeo”, nro.7, tercera época, pp. 93-109.
- Tello, Aurelio. 2010. *La creación musical en México durante el siglo XX*. (A. Tello, Ed.) México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Tello, Aurelio. 2011. *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana* (Mercedes Vega ed., Vol. 4). México D.F.: Secretaría de Relaciones Exteriores.