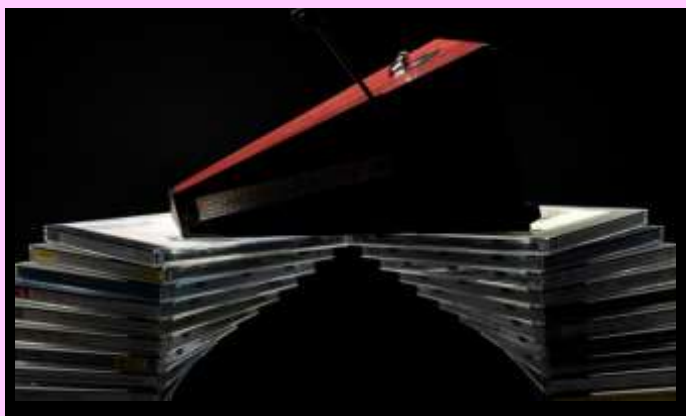


Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Profesora de universidades - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nomnick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*
Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



Territorios Compositoras

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)



Arquitectura y paisaje sonoro como elemento identitario en la creación musical. *Comedia sin título*, Ópera en un acto de Leticia Armijo sobre un texto de Federico García Lorca

Leticia Armijo
Compositora, musicóloga y gestora cultural
Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte

Resumen. En la presente investigación abordaré la influencia del paisaje sonoro y arquitectónico en la creación musical y construcción de la identidad. Para ello, tomaré como referente mi ópera *Comedia sin título*, ópera en un acto sobre un texto homónimo de Federico García Lorca (1998-1936). Partiendo del análisis musical de la ópera y de los elementos del paisaje sonoro y arquitectónico presentes durante la concepción de la misma, estableceré los rasgos estéticos que definen mi lenguaje en la construcción de mi identidad musical, destacando la importancia del paisaje sonoro y arquitectónico como herramienta de análisis musicológico.

Palabras clave. Música y arquitectura, Paisaje sonoro y creación musical, Música e identidad.

Abstract. In the present investigation I will address the influence of the sound and architectural landscape in the musical creation and construction of identity. For this, I will take as reference my opera *Comedy without title*, opera in an act on a homonymous text by Federico García Lorca (1998-1936). Starting from the musical analysis of the opera and the elements of the sound and architectural landscape present during its conception, I will establish the aesthetic features that define my language in the construction of my musical identity, highlighting the importance of the sound and architectural landscape as a tool of musicological analysis.

Keywords. Music and architecture, Sound landscape and musical creation, Music and identity.

Introducción

A través de la historia de la música mexicana existen escasos documentos que registren información acerca de la influencia del paisaje sonoro y arquitectónico en la creación musical, en el proceso de mutuas influencias entre la música mexicana y andaluza, en relación con las mujeres y la construcción de su identidad.

El nuevo milenio se ha caracterizado por un desarrollo exponencial de las nuevas tecnologías y la creciente participación de las mujeres en áreas que no eran consideradas propias de su condición, entre las cuales se encuentra la composición musical y la música electroacústica.

En la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI¹, comienzan a surgir algunas investigaciones en torno al tema, sin embargo, ninguna profundiza en la obra de las compositoras de música de concierto en relación con la música electroacústica y la influencia del paisaje sonoro y arquitectónico en la creación musical, influencias que abordaré en la presente investigación.

Mi primer propósito es profundizar en el proceso y la influencia del paisaje sonoro y arquitectónico en la creación musical como factores identitarios, tomando como epicentro creativo la composición de mi ópera *Comedia sin título*, para 17 solistas, coro, orquesta sinfónica y electroacústica, compuesta en Granada, la cual constituye un ejemplo de los rasgos estéticos propios de mi lenguaje y las posibles influencias sonoras, arquitectónicas y sociales adquiridas en un entorno creativo específico.

Mi segundo propósito es resaltar la importancia del paisaje sonoro y arquitectónico como herramienta creativa y de análisis musicológico.

Mi tercer propósito es el de impulsar su estreno, como una más de las acciones positivas que coadyuven al tardío reconocimiento de la obra de las compositoras, con el fin de que se le conceda el valor que merece, reconociendo también los esfuerzos de las instituciones que han apoyado el proyecto en sus diversas etapas como son la Universidad Autónoma de Querétaro, “Programa de Estancias Posdoctorales y Sabáticas para Consolidación de Grupos de Investigación” del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México, Sociedad de Autores y Compositores de México, Museo de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura y Educación de España, Universidad de Granada y Universidad Autónoma de Madrid.

El resultado de este análisis permitirá su valoración desde el punto de vista estético dentro de las corrientes musicales actuales, y contribuir al diseño de espacios arquitectónicos que faciliten el mejor desempeño de los artistas.

Comedia sin título está integrada por una Obertura y siete escenas, en las que combino elementos de la música tradicional mexicana y andaluza, con elementos de la música contemporánea y electroacústica, sintetizando lo esencial de mi lenguaje y el uso personal de las diversas técnicas de composición que delinearán mi estilo. Por lo anterior, utilizaré un análisis que me permita abordar tanto elementos de la música tradicional como contemporánea para profundizar en los aspectos estructurales, rítmicos, melódicos, armónicos,

¹ ARMIJO, Leticia: *Graciela Agudelo, una compositora del siglo XXI*, Tesis inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2007.

dinámicos, vocales, instrumentales, orquestales, del paisaje sonoro y arquitectónico que sintetizan mi lenguaje musical.

Para contextualizar mi ópera *Comedia sin título* sobre un texto homónimo de Federico García Lorca, comenzaré por presentar un panorama de la composición musical del México de finales del siglo XX y principios del XXI, continuaré con la creación musical femenina; seguiré con los aspectos relevantes del paisaje sonoro y arquitectónico de Granada, España, lugar emblemático donde concebí la obra, para seguir con el aspecto literario y análisis del libreto, continuar con el análisis musical de la *Comedia sin título* y las conclusiones generales.

Panorama de la música mexicana en el nuevo milenio

Para comprender la esencia de la música mexicana en el nuevo milenio, es fundamental descifrar los orígenes que antecedieron al complejo proceso de un México sumergido en la búsqueda de su propia identidad emergido de un complejo mestizaje.

La música mexicana de concierto, de principios del siglo XIX, se caracterizó por la búsqueda de una identidad nacional inspirada en los ideales liberales acuñados durante la Independencia de México.

En la última década del siglo XX y del nuevo milenio, la principal tendencia apunta hacia una mayor complejidad. Recordemos que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX diversos compositores extranjeros visitaron de forma regular nuestro país ampliando el panorama compositivo². Junto a ello, compositores mexicanos en periodo de formación viajaron a países extranjeros europeos y americanos con la aspiración de empaparse de las últimas vanguardias. El serialismo integral se convirtió en uno de los marcos referentes a nivel internacional, mientras que en México fue mayor la adscripción a otras corrientes que intentan recuperar la simplicidad. Tal es el caso del minimalismo, el regreso de algunos compositores a la tonalidad y la recuperación de otras músicas³. Estas tres últimas tendencias se pueden encontrar en las obras de Marcela Rodríguez (1951), Lucía Álvarez (1948) y Arturo Márquez (1950), respectivamente.

Las últimas generaciones en su mayoría prefieren componer música con líneas melódicas y estructuras perceptibles⁴. Tal es el caso de Samuel Zyman (1958), quien inicia un retorno a los estilos del siglo XIX; de Roberto Medina (1955-

² A modo de ejemplo recordar que en 1993 recibimos al compositor italiano Franco Donatoni (1927-2000) para dictar un curso sobre serialismo integral a través del Curso de Composición, de la Cátedra Extraordinaria “Manuel M. Ponce”, coordinado por el compositor y director de orquesta Víctor Rasgado, (1959) en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, curso al que tuve la oportunidad de asistir.

³ CALVA, José Rafael: “La consagración del neoromanticismo”, en el periódico *La Jornada*, México, Sábado 13 de abril de 1984, p. 25.

⁴ MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. Cit.*, p. 98.

2013), cuya obra es ajena a la experiencia de vanguardia⁵; de Max Lichitz (1948), que igualmente se desenvuelve dentro de la tonalidad y Daniel Catán (1949-2011), quien recrea atmósferas neo-impresionistas.

Otras tendencias integran el elemento indígena, el misticismo esotérico y la recuperación de la naturaleza, en busca de un nuevo nacionalismo, alejado de las influencias europeas y estadounidenses, surgido de la “fuerza de la tierra”⁶. Sus principales representantes son Francisco Álvarez del Toro (1956), quien plasma su concepción del sentido mágico de la realidad en *El espíritu de la tierra* (1984).

Finalmente, quisiera señalar que durante la última década han surgido diversas investigaciones en torno a la historia de la música mexicana, que dan cuenta de compositores, intérpretes e investigadores cuya labor fue soslayada en su momento. Tal es el caso del mencionado Julián Carrillo, Gonzalo Curiel y Colon Nacarrow, entre muchos otros que, en los albores del nuevo milenio, continúan ausentes en las fuentes documentales, en algunos casos por desconocimiento y, en otros, por políticas culturales que han intentado limitar el curso del arte musical, arte que por fortuna apunta hoy hacia la pluralidad.

Dichas omisiones probablemente reflejan la marginación de la que han sido objeto no sólo las mujeres compositoras sino también compositores varones, quienes han sido olvidados debido a su pensamiento musical, nacionalidad, género, orientación política, situación económica, preferencia sexual y la falta de difusión de su propia producción musical.

Después de este puntual panorama de la historia de la música mexicana en el nuevo milenio, paso a desarrollar una breve visión de la labor de las compositoras mexicanas.

Las mujeres en la composición musical

Antes de abordar la labor de la mujer en la música mexicana de concierto me parece importante introducir algunos elementos generales de los estudios de género.

Comenzaré por definir el concepto de género como una categoría útil en el análisis histórico y sociológico de las relaciones sociales basado en las diferencias que distinguen a los sexos⁷.

Ante la necesidad de enriquecer el campo de las ciencias sociales con una perspectiva de género ha sido necesario crear nuevas categorías de análisis en

⁵ *Ibíd.*, p. 102.

⁶ MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. Cit.*, p. 104.

⁷ DOMÍNGUEZ PRAZ, Pilar: *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950*, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, Dirección General de la Mujer, Madrid, 1986, p 23.

todas las áreas del conocimiento humano⁸. Dichas categorías surgen de la experiencia emanada de las primeras luchas de las mujeres por su derecho al voto iniciada por las sufragistas inglesas durante la segunda mitad del siglo XIX, del movimiento feminista en sus diversas manifestaciones y de las minorías en la conquista de sus derechos políticos y sexuales desarrolladas durante el siglo XX a nivel mundial⁹.

En el caso específico de la música, sería imposible imaginar que la condición social y económica de la mujer no haya sido determinante en el desarrollo de su creatividad. Por ello es importante tener en cuenta las aportaciones de los estudios de género como elemento de valoración del quehacer musical de las mujeres.

La música hecha por mujeres ha sido olvidada fundamentalmente por causas externas que tienen que ver más con la marginación de la que ésta ha sido objeto a través de la historia que por causas internas como la calidad musical de su obra.

Uno de los avances reconocidos internacionalmente durante estos encuentros es el hecho de que las instituciones de México, España y Cuba se hayan sumado de forma decidida a los encuentros que además de difundir la obra de las creadoras, quienes han sido históricamente marginadas, se ha propuesto la transformación de su realidad analizando su problemática desde un punto de vista académico. Lo anterior confirma la importancia de los grupos autónomos los cuales han contribuido a la internacionalización de un movimiento de mujeres en la música el cual ha rebasado las fronteras ideológicas y políticas de los países.

Estas últimas publicaciones nos confirman que el reconocimiento a la actividad de las compositoras ha ido en aumento en los últimos años y que recientemente se ha producido un cambio generalizado dentro de la comunidad de músicos de concierto que ha favorecido tanto la participación de las compositoras dentro de la vida cultural de nuestro país, como la difusión de sus obras. En este proceso intervienen varios factores: en primer lugar, la creciente participación de las mujeres en áreas que no eran consideradas propias de su condición¹⁰, como es la composición musical, participación en la que ha influido de forma determinante el movimiento feminista mexicano de los últimos años, facilitando la integración de las mujeres en todas las áreas del conocimiento humano; en segundo, la calidad de sus obras ganó aceptación en el medio musical y, en tercero, la preocupación de las propias compositoras no sólo por componer sino también por difundir su trabajo.

El movimiento de Mujeres en la Música, como el feminismo, ha dejado al descubierto que la misoginia no es un mal privativo de los varones, ya que

⁸ ARAUJO CAMACHO, Hilda: *Op. Cit.*, p. 14.

⁹ MILLETT, Kate: *Política sexual*, Editorial Aguilar, México, 1975, p. 31.

¹⁰ ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en...*, *Op. Cit.*, p. 15.

existen compositoras que aseguran que la discriminación no existe para ellas como lo hemos visto en los testimonios recogidos por la musicóloga Clara Meierovich, poniéndose en contra de sus propias colegas como señala Anna Bofill: “Estas mujeres, según Judit Feterry, han sufrido un proceso de “inmasculinisation” (masculinización), es decir, que han adoptado el punto de vista de los hombres y se han identificado en contra de las mujeres”¹¹.

Esta marginación, también ha sido padecida por gran parte de los propios compositores latinoamericanos quienes, en su mayoría, están ausentes de las fuentes documentales siendo su obra apreciada escasamente, como documento exótico.

Dentro de la estética de las compositoras de fin de siglo podemos identificar dos corrientes: la primera, marcada por un eclecticismo polifacético en la búsqueda de un lenguaje propio creado a través de la expansión de la tonalidad, la elaboración de materiales, la integración de elementos de otras músicas como la tradicional de México, Latinoamérica, del Caribe y de géneros como el *Jazz*, la *Cumbia*, la *Samba Brasileña* y el *Tango*, técnicas que se encuentran presentes en la música de Graciela Agudelo, Ana Lara, Hilda Paredes, Lilia Vázquez, Lucía Álvarez, Leticia Armijo, María Granillo, Gabriela Ortiz, Alejandra Odgers y la obra minimalista de Marcela Rodríguez, destacando en el campo de la cinematografía la obra continuamente galardonada de Lucía Álvarez. Esta preocupación por la integración del elemento latinoamericano en opinión del compositor chileno Juan Orrego-Salas, es una constante preocupación por la recuperación de elementos relacionados con sus propios ambientes culturales y costumbres musicales nativas, rasgo que define la música latinoamericana en la actualidad¹².

En la segunda corriente, que apunta hacia la complejidad derivada del serialismo, se encuentra parte de la obra de Rosa Guraieb, Gloria Tapia y algunas obras de María Granillo. Más adelante, el serialismo integral introducido por Franco Donatoni y Juan Trigos en México es retomado por Cecilia Medina en la elaboración de su lenguaje compositivo. Otra vertiente de la complejidad con principios derivados del serialismo es representado por la obra de Claudia Herreras.

Después de este puntual panorama de las compositoras mexicanas del siglo XX, nos aproximaremos a describir los elementos relevantes del paisaje sonoro y arquitectónico de Granada, España, como centro de la creación de mi ópera *Comedia sin título*.

¹¹ BOFILL, Ana: “Apuntes para una reflexión”, en *Cuadernos de Veruela*, No. 4, Zaragoza, 2003, pp. 53-66.

¹² ORREGO-SALAS, Juan: “Traditions, Experiments, and Change in Contemporary Latina America”, en *Latin American Music Review*, University of Texas, vol. 6, nº 2, Austin, Texas, Fall/Winter, 1985, p. 164.

Música, arquitectura e identidad

La identidad comprende la capacidad reflexiva de un sujeto surgida de la interacción con su entorno en un contexto determinado, además de existir la identidad como imaginario colectivo en una sociedad¹³.

En la música de todos los países existen géneros musicales, instrumentos y repertorios que constituyen el símbolo de lo nacional y determinan la percepción colectiva de la identidad¹⁴.

En el caso de Andalucía, el musicólogo Miguel Ángel Berlanga define las características de la música flamenca:

El flamenco sigue cultivando las formas líricas tradicionales, la canción estrófica sin estribillo, las formas fijas, las modulantes frías, como el modo frigio, el modo de do y la y aún el mixolidio, casi desaparecido en el folklore español, aunque este sea por el fenómeno de ida y vuelta americano.¹⁵

Estos rasgos musicales, heredados del flamenco andaluz, se han convertido en un referente identitario y símbolo de lo español¹⁶, que ha trascendido sus fronteras.

Por su parte, el musicólogo Cristóbal García Gallardo (1966) define la cadencia andaluza (I, VII, VI, V7)¹⁷, como uno de los pocos ejemplos musicales que nos remiten a la geografía de un lugar, la cual ha sido ampliamente difundida por la música flamenca y utilizada tanto en la música de concierto como en la música popular, constituyendo un símbolo de identidad.

Esta cadencia la encontramos presente en las *Canciones antiguas españolas*¹⁸, transcritas y arregladas por el propio Federico García Lorca, como podemos observar en “VIII. Nana sevillana”.

¹³ PÉREZ LUGO, Denisse: *Las redes civiles de organización social feminista como agente de cambio internacional a través de la constitución de identidades, el caso de: El Colectivo Mujeres en la Música A.C.*, tesis inédita México, 2016.

¹⁴ WONG CRUZ, Ketty: *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Fondo Editorial de la casa de las Américas, La Habana, Cuba, 2012.

¹⁵ BERLANGA, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L.: “La imagen de Andalucía en la teoría de la música: la cadencia andaluza”, en GARCÍA GALLARDO, Francisco José; ARREDONDO PÉREZ, Herminia (Coords.): *Andalucía en la música. Expresión de comunidad. Construcción de identidad*, Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la presidencia, Sevilla, 2014, pp. 108-109.

¹⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Canciones españolas antiguas*, Unión musical de ediciones S. L., Madrid, 1992.



Figura 1. Cadencia andaluza en “VIII. Nana sevillana”

Otro rasgo característico de la música flamenco andaluza son los giros melódicos al finalizar las frases que podemos observar en el mismo ejemplo.



Figura 2. Giros melódicos al final de frase en “VIII. Nana sevillana”

Estos giros melódicos también están presentes en la música incidental, que Federico García Lorca compuso para sus obras teatrales, como la Nana del primer acto de su obra teatral *Yerma*¹⁹.

¹⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, 1ª Ed. Editorial Aguilar, Madrid, 1954.



Figura 3. Giros melódicos al final de frase en *Yerma*

La misma cadencia también se encuentra presente en la cadencia armónica de la *Petenera*²⁰, que cuenta con múltiples variantes tanto en la música flamenca, como en los sones de diversas regiones de México, que seguramente, tal y como afirma el musicólogo Miguel Ángel Berlanga, son parte del fenómeno de ida y vuelta.

En el caso concreto de la Alhambra, hay que decir que el monumento forma parte del imaginario colectivo que alimentó una corriente cultural diversa llamada Alhambrismo²¹, cuyas características musicales denotan la utilización sistemática de la cadencia andaluza o tetracordio menor natural descendente, por grados conjuntos, desde la tónica a la dominante, dentro de un modo menor; giros melódicos que contienen el intervalo de segunda aumentada, típico de la música árabe; utilización de numerosos melismas en la melodía; estructura poliseccional de las piezas; empleo alternativo de los modos menor y mayor y de la tonalidad de *La*. En la música cantada, temática de ambiente orientalista basado en lugares o personajes de la Alhambra.

En cuanto al paisaje arquitectónico, debemos señalar que la identidad de los lugares determina la identidad de los seres que los habitan²², como podemos observar en la ciudad de Granada, donde converge la cultura musulmana y española tras su conquista en 1492. A partir de entonces las mezquitas musulmanas fueron substituidas en su mayoría por iglesias católicas, sin

²⁰ REYES ZÚÑIGA, Lénica: *La petenera en México. Hacia un sistema de transformaciones*. Tesis inédita de maestría, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 13.

²¹ SOBRINO, Ramón: *El pintoresquismo musical- El alhambrismo sinfónico*, Booklet, Sevilla y Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1993.

²² CASAKIN, Hernan: "Diseño arquitectónico y su relación con la identidad", en *Actas de diseño*, Universidad de Palermo, Argentina, 2017.

embargo, aún en la actualidad, el principal hito arquitectónico de la ciudad es la Alhambra y el segundo, la Catedral²³.

El Palacio Rojo de la Alhambra y sus jardines rodeados de fuentes y canalejas por donde el correr del agua, el canto de las aves y el viento, se unen para crear un ambiente de éxtasis y fuente de inspiración de artistas destacados, que han adoptado a Granada como centro de creación, dando como frutos obras monumentales, como la literaria del escritor estadounidense Washington Irving (1783-1859) *Cuentos de la Alhambra*, o la musical del compositor Manuel de Falla (1876-1946), *En el Generalife*.

Por otra parte, los espacios urbanos de las calles de Granada, donde se desarrollan actividades comunitarias que van desde procesiones religiosas, ferias y fiestas de vendimia, hasta la protesta social y las más variadas expresiones de solidaridad, invitan amablemente a la integración social y al disfrute del entorno.

Son abundantes los autores que comienzan la caracterización unitaria de Andalucía por su caracterización paisajística, por el entorno o hábitat, concepto éste que trasciende lo estrictamente geográfico, aunque está muy en relación a él²⁴.

En cuanto al entorno social, en Granada existe un ambiente social que invita a la integración: “En Andalucía nunca han prendido, ni parece fácil que prendan los nacionalismos excluyentes”²⁵.

Paisaje sonoro de Granada

Los aspectos del paisaje sonoro que llamaron mi atención, refieren la acústica de la naturaleza, el entorno urbano y las expresiones musicales propias de la ciudad.

Primeramente, me referiré a los sonidos de la naturaleza como el trinar de las golondrinas al amanecer, el canto de las palomas y los tordos que se reúnen en las copas de los árboles para comentar el día, acompañados de los sonidos del viento y el discurso del agua.

²³ FERNÁNDEZ TORRES, Francisco José; MARQUEZ GARCÍA, M. Luisa; RAMÍREZ MÁRQUEZ, Victoria: *La ciudad de Granada, análisis urbanístico a través de hitos y nodos de contexto histórico*, Universidad de Granada, Granada, 2009.

²⁴ BERLANGA, Miguel Ángel: “El arte flamenco: un referente simbólico más de ‘lo andaluz’”, en *Lo andaluz popular símbolo de lo nacional*, Universidad de Granada, Granada (España), 2009.

²⁵ BERLANGA, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, p. 22.



Figura 4. Borbotones de agua de los jardines de la Alhambra

Hay que decir que desde sus inicios la cultura de al-Ándalus giró en torno al agua²⁶, como lo muestran las fuentes, albercas, estanques y canalejas que habitan la ciudad creando un discurso acústico, descrito en el poema de Francisco Villaespesa *Las fuentes de Granada*²⁷.

Las fuentes de Granada

¿Habéis sentido
en la noche de estrellas perfumada
algo más doloroso que su triste gemido?

Todo reposa en vago encantamiento
en la plata fluida de la luna.

Dentro de las expresiones musicales urbanas, escuché percusionistas de *handapan*, improvisando secuencias cromáticas con ritmos orientales.



Figura 5. Motivos del *handapan*

Llamativos también los cantos del trabajo, como el del afilador de cuchillos, improvisando con un chiflo, secuencias cromáticas sobre la escala menor.

²⁶ HAMMAN AL ANDALUS, GRANADA, Folleto 1998.

²⁷ Disponible en

https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz.php&wid=2700&t=Las+fuentes+de+Granada&p=Francisco+Villaespesa&o=Nuria+Espert, 19 de junio, 11:58.



Figura 6. Motivos del afilador de cuchillos

En las calles también podemos escuchar guitarristas interpretando la emblemática obra *Recuerdos de la Alhambra* del compositor español Francisco Tárrega, Cuartetos de cuerda desde el *Canon* del alemán Pachelbel hasta *Adios nonino* del argentino Astor Piazzola, y, desde luego, decenas de cantaores de flamenco especialmente durante el atardecer desde el mirador del Albaicín que cuenta con una vista privilegiada del Palacio Rojo y la ciudad.



Figura 7. Cuarteto de cuerdas de estudiantes

Debo destacar el canto de las mezquitas haciendo un llamado a la oración *Al-adhan*²⁸, crea un contraste con los cantos religiosos de las misas dominicales de las decenas de iglesias católicas que rodean la Ciudad.

Antes de referirme a las expresiones urbanas de Granada, es necesario decir que la ciudad es un importante centro de peregrinaje donde acontecen diversas celebraciones religiosas organizadas por hermandades y cofradías entre las que destaca la Semana Santa, a la que acuden miles de devotos, conmemorando la

²⁸ Disponible en http://revista.legadoandalusi.es/n42_revista_el_legado_andalusi/las_artes_y_los_dias/el_canto_del_almuedano_la_llamada_a_la_oracion.html, 27 de mayo 12:01 am.

Pasión de Cristo entre la lluvia, responsorios y el toque fúnebre de la Banda de alientos.

Otra fiesta emblemática es la de la Virgen de las Angustias, patrona de Granada, celebrada en el mes de septiembre. Durante la procesión participa una banda de alientos y cientos de devotos. Al llegar a la iglesia, repican las campanas, quemán cohetes y desde su interior canta el coro para dar la bienvenida a la virgen ataviada con la capa que mandó hacer para ella Isabel II.

Musicalmente, la banda municipal que participa en las fiestas y celebraciones antes mencionadas, está integrada por alientos (trompetas, clarinetes, oboes, trombón y tuba) y percusiones (tambor militar, bombo, tarola y castañuelas). En las obras que interpretan por nota durante la procesión, pude distinguir el uso reiterado de la cadencia andaluza (I, VII, VI, V7)²⁹ y de bordados cromáticos al finalizar las frases, propios de la música flamenca.



Figura 8. Banda de alientos

Otro aspecto sonoro y visual que atrapé mi atención, fueron las marchas de protesta convocadas por diversos colectivos agrupados en el movimiento 15 M, también llamado de los indignados, en busca de la democracia participativa y en contra del dominio de los bancos y de los partidos hegemónicos. A partir de estos movimientos surgieron en España nuevos partidos políticos y colectivos temáticos³⁰.

²⁹ GARCIA GALLARDO, Cristóbal L.: “La imagen de Andalucía en la teoría de la música: la cadencia andaluza” en GARCÍA GALLARDO, Francisco José; ARREDONDO PÉREZ, Herminia (Coords.): *Andalucía en la música. Expresión de comunidad. Construcción de identidad*, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la presidencia, Sevilla, 2014, pp. 108-109.

³⁰ https://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_15-M, 27 de mayo 11:40 am.



Figura 9. Volante de la marcha de inconformes

En estas marchas destaca la participación de una banda de mujeres, dotada de tambores y percusiones afro-brasileñas.



Figura 10. Banda de mujeres inconformes

Dentro de estos colectivos temáticos destaca la asociación granadina Agua de coco, que trabaja en apoyo a las comunidades más desfavorecidas. Durante mi estancia fui testigo de una marcha organizada por ellas en las calles de Granada, donde participó una banda musical formado por niñas y adolescentes de Madagascar. Las consignas giraron en torno al derecho a una educación inclusiva y al mejoramiento de su entorno. Los instrumentos que utilizaron fueron tambores y percusiones afro-brasileñas.

Tanto la participación de la banda de mujeres en las marchas del movimiento 15M como la banda de niñas de Madagascar, habla de la creciente participación organizada de las mujeres que con su música y consignas participan de los movimientos sociales en la actualidad en busca de la transformación de sus sociedades.

Paisaje arquitectónico

A mi llegada a Granada me hospedé en el Realejo, frente a la primera construcción árabe que antecedió a la Alhambra.

Lo primero que hice fue visitar la Alhambra, subiendo desde el Realejo, desde donde me encontré con las hermosas vistas de Sierra Nevada hasta el Hotel Alhambra Palace, construido en 1910 por Alfonso XIII, por el arquitecto Juan José Santa Cruz, bajo el auspicio del Duque de San Pedro de Galatino. Su estilo arquitectónico se enmarca dentro del orientalismo alhambrista, adoptando en su construcción el estilo neonazarí y neoalmudéjar³¹.

El lugar poseía un teatro, sala de reuniones y un cinematógrafo, en el que se realizaban actividades culturales de las que participó Federico García Lorca y Manuel de Falla, entre muchos otros. Durante la guerra civil, fue donado a la Guardia civil y sirvió de Hospital militar.

Desde sus balcones se puede observar la Ciudad de Granada y Sierra Nevada, así como los jardines que rodean al conjunto arquitectónico andalusí, poseedores de acequias, fuentes y canalejas.

En el conjunto monumental de la Alhambra y el Generalife, convergen oriente y occidente, creando un imaginario arquitectónico desde su nacimiento³². Destacan por su belleza, los Palacios Nazaríes, la escalera de Agua, el Alcazaba y los baños de la mezquita, además del Palacio de Carlos V y el Carmen de los Mártires, dotado de jardines, laberintos, albercas y numerosas esculturas.

³¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Hotel_Alhambra_Palace, 14 de junio 12:26 am.

³² CALATRAVA ESCOBAR, Juan: “La Alhambra y el orientalismo arquitectónico”, en ISAAK, Ángel (Ed.): *Monografías 01, El manifiesto de la Alhambra, 50 años después. El monumento y su arquitectura*, Junta de Andalucía, 2003.



Figura 11. La Alhambra desde el Albaicín

La casa Museo de Manuel de Falla, frecuentemente visitada por Lorca, me brindó la oportunidad de conocer el espacio creativo que habitó el compositor durante 18 años, en el que escribió *El retablo de Maese Pedro* y, como él, enamorarme de Granada como centro de creación.

Para el compositor, Granada era un importante centro cultural al que llamaba su pequeño París, donde organizó, al lado de Lorca, el primer concurso de Cante Jondo, semilla del actual Festival de Música y Danza de Granada.

En la casa, además de su piano, podemos ver algunos dibujos de la autoría del poeta granadino y conmovernos con la alacena en la que se escondió durante la Guerra Civil Española. Al compositor le afectó mucho la muerte de Federico y que intentó, sin éxito alguno, detener su fusilamiento, razón por la cual abandonó España, temiendo un destino semejante.

Otro lugar emblemático para la composición de mi ópera fue la Casa de Federico García Lorca, conocida como la Huerta de San Vicente, finca de veraneo de la familia desde 1926 hasta 1936, recuperada por el Ayuntamiento de Granada e Isabel García Lorca, para convertirla en un museo. En la huerta pude percibir los destellos de la vida cotidiana del autor y su entorno, así como observar el piano donde transcribió y armonizó las *Canciones antiguas españolas* y el escritorio desde donde escribió obras monumentales como *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

No puedo dejar de mencionar la importancia del Conservatorio Superior de Granada y la Universidad de Granada donde me facilitaron un cubículo con piano para componer, además de la biblioteca donde tuve acceso a la obra literaria y musical del autor.

Es importante mencionar que como habitante de la Ciudad de Granada, tuve la oportunidad de asistir a interesantes actividades culturales, entre las que destaca la puesta en escena de la *Comedia sin título*, de la que hablaré más

tarde, y al estreno de la ópera *Aindamar*, sobre la muerte de Federico García Lorca del compositor argentino Osvaldo Golijov, con la escenografía del mexicano Luis de Tavira, en el marco del Festival de Música y Danza, que como he dicho ya, fue fundado por el autor. Al respecto, indicamos que el autor fue representado por la mezzosoprano estadounidense Kelly O'Connor, en franca alusión a la homosexualidad del autor, además de introducir bailarines, músicos e instrumentos propios de la música flamenca como es la caja de tapeo y la guitarra. En cuanto a la escenografía, a cargo del mexicano Luis de Tavira, debemos señalar que introdujo elementos de la celebración del día de muertos en México³³.

Una vez vistos los aspectos relevantes del paisaje sonoro y arquitectónico determinantes en la creación de mi ópera, continuaré con el análisis de la obra que conforma el epicentro de la presente publicación.

Comedia sin título

Primeramente, me parece importante exaltar algunos datos biográficos del autor del texto literario.

Federico García Lorca fue un escritor, poeta, músico y dibujante granadino. Estudió Filosofía y letras y Derecho en la Universidad de Granada, donde funda el grupo de teatro La Barraca, con el propósito de acercar el Teatro al pueblo. Realizó estancias académicas en la Casa de estudiantes de Madrid donde tuvo contacto con importantes artistas como Salvador Dalí (1904-1958).

En Granada, conoció al compositor Manuel de Falla, además de formar parte de los círculos de intelectuales con los que funda la Revista Gallo. En 1929, viajó a Nueva York y en 1933 a Argentina. De regreso a España, fue fusilado por sus ideas republicanas, teniendo una muerte especialmente trágica atribuida a su homosexualidad la cual nunca hizo pública.

El biógrafo del poeta Ian Gibson (1939), comenta: “Juan Luis Tres Castro anunció en el Bar `La pajarera´: Acabamos de matar a Federico García Lorca, Yo le metí dos tiros en el culo, por maricón”³⁴.

Rafael Ramírez Contreras, exclamó: “Yo he sido uno de los que hemos sacado a García Lorca de la Casa de los Rosales. Es que estábamos hartos de maricones en Granada. A él por maricón y a “La Zapatera” por puta”³⁵. Se refiere a la fundadora del partido Eterno humanista Amalia Agustín González Barranco.

Sus restos mortales no han sido encontrados hasta el momento, esto se debe a que la familia, ha decidido no reclamar los restos, lo cual hace imposible su búsqueda. Al respecto, el biógrafo de Federico García Lorca, Ian Gibson, sugiere que un colectivo, como el movimiento gay en España podría reclamar sus restos,

³³ *Aindamar*. Programa del estreno, 25 de junio de 2011. Festival de Música y Danza de Granada.

³⁴ GIBSON, Ian: *Op. Cit.*, p. 142.

³⁵ *Ibid.*, p. 143.

pero hasta el momento eso no ha sucedido. En la actualidad es el poeta más leído.

En sus primeras etapas, su obra literaria se ubica dentro del modernismo, en cuanto a lo teatral, emplea rasgos líricos, míticos y simbólicos, derivados de las canciones populares y del teatro de títeres, predominando lo visual y el dramatismo³⁶.

Dentro de su producción literaria destacan *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre*, *Poeta en New York*, *El Público* y *Comedia sin título*.

En cuanto a su faceta como músico, como he mencionado con anterioridad, es autor de la transcripción y armonización de las *Canciones antiguas españolas*, para canto y piano y de la música incidental de sus obras teatrales como *Yerma*, *Mariana Pineda* y de *Bodas de sangre*, entre otras, recopiladas en sus obras completas.

Libreto

El libreto de la ópera está basado en la obra homónima de Federico García Lorca y es el único acto terminado de una trilogía de dramas de contenido social y de denuncia donde participa el público, el autor y gente de la calle, estalla la revolución y muere el autor.

Encontrada en los archivos de la familia Lorca, fue uno de sus últimos escritos, terminado en enero de 1936. Por su contenido y diversos testimonios como el de la actriz catalana Margarita Xirgu, refleja la situación de España en los últimos días de vida del poeta y un presentimiento de su propia muerte³⁷. También es una muestra de la línea estética y trayectoria dramática del poeta. Federico García Lorca quería llevar al teatro los problemas que la gente tenía miedo de abordar, verdades inquietantes y acusadoras³⁸.

Inspirada en la genialidad, talento y compromiso social de Federico García Lorca en el 80 aniversario de su muerte, mi ópera constituye una ofrenda musical dedicada a su amada ciudad de Granada y a los exiliados españoles en México.

Musicalmente, he combinado elementos de la música española, andaluza y mexicana, fruto de mi experiencia como intérprete y compositora egresada del Instituto Luis Vives, fundado por los refugiados españoles en México, el contacto establecido con España durante mis estudios de Maestría y Doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid, de sendas estancias académicas en el

³⁶ Disponible en

https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/tokio_federico_garcia_lorca.htm 17 de julio de 2019, 12:03.

³⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *El Público y Comedia sin título*, Marie Laffranque, Introducción, transcripción y versión depurada, Seix Barral, Madrid, 1978. pp. 270-365.

³⁸ *Idem*, p. 293.

Laboratorio de Música y Electrónica Musical del Museo de Arte Reina Sofía y estancias posdoctorales en la Universidad de Granada y Universidad Autónoma de Madrid, las cuales me han permitido además establecer un vínculo académico, siguiendo los pasos del poeta para crear una gramática propia donde se amalgaman los exilios.

Mi gramática compositiva pretende restablecer el fracturado puente entre la música contemporánea y el público que participa en el drama.

Como he dicho ya, curiosamente a mi llegada a Granada, *Comedia sin título* estaba en la cartelera de los Teatros del Canal, con lo cual pude asistir como espectadora y conocer otros puntos de vista de la puesta en escena y establecer una comparación.

Pawel Nowicki, director de la compañía teatral, explica en las notas al programa:

Lo que sucedió con la *Comedia sin título* y *El público*, publicados en su totalidad 40 años después de su muerte, pasa con la mayoría de las obras de vanguardia.

La guerra contra la estética burguesa hoy, cuando todo está permitido, perdió sentido...

Estos dos dramas brillan por su atemporal y universal belleza...

A Lorca lo han tratado como un exponente popular gitano, un poeta light, un autor melodramático que conmueve sobre todo a exaltados adolescentes; con estos dos dramas se confirma que no es así...significa que seguramente tiene un gran sentido del humor.³⁹

Al respecto, desde mi punto de vista, *Comedia sin título* es un texto dramático, que de cómico no tiene nada.



Figura 11. *Comedia sin título*

³⁹ *Comedia sin título y El Público*, Programa de mano, del 26 al 29 de enero de 2012, Teatros del Canal.

Una vez vistos los aspectos generales del contenido de la obra, pasaré a detallar el contenido literario del libreto.

Los personajes principales son: el autor, la actriz del *Sueño de una noche de verano*, Titania y los espectadores 1 y 2. Los personajes secundarios son: dos mujeres, los actores de la obra entre los que se encuentran una hada y un silfo, Nik Botton, y, los trabajadores del teatro entre los que se encuentra un traspunte, el tramoyista, un criado, un obrero y el coro de inconformes, que representa al pueblo.

Para su adaptación musical y elaboración del libreto, me he basado en las principales escenas del texto original inconcluso de Federico García Lorca, sintetizando su contenido en siete escenas, agregando una obertura y epílogo ausentes del texto original. Este último, basado en el texto del Himno de la Virgen de las Angustias de Granada.

La obertura se desarrolla en los jardines de la Alhambra, donde el autor realiza sus acostumbradas caminatas. Las escenas se desarrollan como en la obra original, en los interiores de un Teatro al que acude el autor a ensayar el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare.

La primera escena da inicio con un monólogo a través del cual, el autor, desea conmover al público mostrando las simplísimas verdades que nos rodean.

En la segunda escena el autor pregunta al público: ¿por qué hemos de ir al teatro a ver lo que pasa y no lo que nos pasa?

En la tercera, el autor continúa su sermón, describiendo escenas aterradoras de la vida cotidiana, entre las que destaca una premonición: ...la madera de los ataúdes está cortada y uno de nosotros la ocupará esta madrugada.

Conviene recordar que el poeta fue asesinado a las 4:45 de la madrugada, el 8 de agosto de 1936.

Otra escena importante, basada en la vida real y documentada por la prensa madrileña, es la de una mujer que murió de hambre en pleno invierno, con sus hijos abrazados a sus pechos, quienes se alimentaban de una caja de betún.

Aparecen en escena un criado que lleva el café al autor y un personaje de la próxima representación del *Sueño de una noche de verano*. Se trata de un hombre de leotardo rojo con una cabeza de lobo en las manos.

Tras bambalinas, se escucha la voz de la actriz llamando al autor, de nombre Lorenzo.

Una pareja de espectadores de la aristocracia interpela al autor, reclamando su derecho a juzgar el contenido de la obra, el cual ha sido adquirido tras el pago de su entrada, reclamo cuestionado por el autor.

La escena concluye con la salida de los espectadores, quienes no desean continuar escuchando las verdades aterradoras descritas por el autor y salen del Teatro.

En la cuarta, desde la platea del teatro, un joven previene al autor de las consecuencias de su discurso aterrador.

Un criado llega a escena desorientado, se ha perdido y le han causado miedo las cosas irreales que encierra el interior del teatro.

En la quinta, el autor analiza el argumento del *Sueño de una noche de verano*, concluyendo que el amor no depende de nosotros, y esa es una verdad triste. El autor hace una reflexión en torno a la verdad, con un alto contenido humano:

...una verdad destructora puede llevar al suicidio y lo que el mundo necesita son verdades consoladoras, verdades que construyan. Se necesita no pensar en uno sino pensar en los demás.

El autor acusa a la actriz de ser una mentirosa, porque sus emociones están sacadas de las obras que ha representado, él quiere hombres y mujeres de carne que hablen con la verdad.

En la última escena, se escuchan disparos desde fuera, están a punto de ser bombardeados. Afuera el pueblo, adentro el autor exigiendo que se abran las puertas del teatro, que es la escuela del pueblo.

El propietario del teatro y la alta aristocracia se niegan a ello, criminalizando a la clase obrera. La espectadora 2 grita por sus hijos pequeños y la actriz la calla para explicarle cómo debe gritar para que sus lamentos parezcan verdaderos.

Un obrero logra entrar, pero es inmediatamente abatido por las balas del arma que lleva uno de los espectadores. Dos mujeres y dos actrices de la obra corren a socorrerlo.

El autor quiere salir a ver lo que sucede afuera, la actriz intenta detenerlo, suplicando que no arriesgue su talento.

Se oyen disparos, la actriz grita anunciando la muerte del autor.

Desde mi imaginario, he añadido una escena donde el pueblo y la actriz se unen en procesión suplicando a la virgen de las Angustias, patrona de Granada, que reciba en sus brazos a su hijo, que al igual que Jesucristo, ha sido asesinado por sus ideales.

La obra concluye con un grito aterrador de la actriz anunciando su muerte.

Como podemos observar, en la obra se encuentran representadas las clases sociales. El autor representa el pensamiento político revolucionario y humanista de los intelectuales y del propio Federico García Lorca, quien simpatizaba con los ideales republicanos. En contraposición, la alta aristocracia es representada por los espectadores, el dueño del teatro y la actriz, defendiendo un concepto de arte ornamental que la burguesía ha construido a base de mentiras y artificios, con la finalidad de entretener y mantener en un sueño veraniego a una sociedad dormida que ignora la realidad de millones de seres humanos.

Afuera, la pobreza del pueblo ignorado y la clase obrera históricamente estigmatizada, junto con los intelectuales representados por el actor, actrices y trabajadoras del teatro quienes, desde dentro, lucharán por un cambio que será reprimido por las fuerzas del estado.

La obra sugiere elementos surrealistas como la participación de los actores, personal del teatro y el público, en un ambiente mágico y ficticio, siendo ésta una de las principales aportaciones de Federico García Lorca al teatro de vanguardia.

Una vez concluida mi apreciación del contenido literario del libreto, continuaré con el análisis musical.

Análisis musical

Como he dicho ya, la *Comedia sin título* está integrada por una obertura y siete escenas con las siguientes duraciones:

Obertura	Andante		4' 36''
I.	Escena	Largo	1' 34''
II.	Escena	Allegro	13' 25''
III.	Escena	Largo	13' 15''
IV.	Escena	Andante	3' 40''
V.	Escena	Allegro	5' 36''
VI.	Escena	Andante	4' 43''
VII.	Escena	Andante	12' 02''
Duración total aproximada			53' 35''

Para la selección del timbre del autor, tomé en cuenta las categorías de género cuestionadas por Susan Maclary, ya que como hemos visto en el estreno referido de la ópera *Aindamar*, del compositor argentino Osvaldo Golijov, el papel de Federico García Lorca fue representado por una soprano en alusión a la homosexualidad del poeta.

Desde mi punto de vista, la homosexualidad ha sido estigmatizada, ya que la tesitura de las voces no define la preferencia sexual de las personas, y es por ello

que opté por darle al autor, que a mis ojos es el mismo Federico García Lorca, su tesitura original de tenor.

Seguidamente, continuaré con el análisis musical, recordando el argumento del libreto de cada una de las escenas para su mejor comprensión:

Obertura

La escena se desarrolla en los jardines de la Alhambra donde se encuentra el autor meditativo, realizando su acostumbrada caminata.

Comedia sin título
Obertura
Leticia Armijo

The musical score is for the first group of ideas of the 'Obertura' from 'Comedia sin título' by Leticia Armijo. It is written in 12/8 time. The score includes staves for Piccolo, Flauta I y II, Oboe I y II, Como Inglés, Clarinete I y II en Sib, Clarinete Bajo en Sib, Fagot I y II, and Contrabajo. The Piccolo, Flauta I y II, and Oboe I y II parts show glissandos and chromaticism. Dynamics include f, mf, and Soli.

Figura 12. Primer grupo de ideas de la “Obertura”

En el compás 32 y 33, flautas, oboes, *piccolo* y timbales, presentan *glissandos* y cromatismos, que tienen el propósito de evocar el discurso perenne de las fuentes, canalejas y borbotones de agua que se asientan en los jardines que rodean al Palacio Rojo de la Alhambra y a toda la ciudad.

The image displays a page of a musical score for the opera 'Comedia sin título'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flute I and II (Fl. I y II), Oboe I and II (OB. I y II), Cor Anglais (Coc. A.), Clarinet I and II (Cl. I y II), Clarinet B (Cl. B.), Bassoon I and II (Fgt. I y II), Bassoon in C (CFgt.), Cor Anglais I and II (Coc. I y II), Cor Anglais III and IV (Coc. III y IV), Trumpet I and II (Tromp. I y II), Trumpet III (Tromp. III), Trombone I and II (Tromb. I y II), Tuba (Tba.), Trompano (Tp.), Percussion (Perc.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Via.), Cello (Cello), and Double Bass (Cb.). The score is divided into three measures. The first measure shows various rhythmic patterns and dynamics. The second measure features a prominent 'Glissando' marking over the Piccolo and Oboe parts, with a dynamic of 'f'. The third measure shows a 'mf' dynamic for the Piccolo and Oboe parts. The Percussion part includes a 'Gong' marking. The Violin and Viola parts have a dynamic of 'ff' in the first measure, which transitions to 'mf' in the third measure. The Cello and Double Bass parts have a dynamic of 'mf' in the third measure.

Figura 13. *Glissandi* y cromatismos

I Escena

La escena se desarrolla en el teatro del Hotel Alhambra Palace de la ciudad de Granada de 1936, donde está a punto de comenzar la representación del *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare.

En la segunda, el coro de inconformes y el autor, presentan el motivo principal de la ópera.

The image shows a musical score for a scene. The vocal parts are labeled A, S, C, T, B, and Tp. The instrumental parts are labeled VI I, VI II, Vla, Cello, and Ob. The score includes lyrics in Spanish: "que la vi-da es eso. No. El po-á - to con to - dos sus cri - co sus ti - dos y en per -". Dynamic markings include *mf*, *mp ff*, *f*, *ff*, *pp*, *p*, *mp*, and *mf*. There are also performance instructions like "Glissando" and "No".

Figura 14. Tema principal

Melódicamente en la primera sección A, la voz principal del tenor está construida con escalas mayores y menores, modo frigio y bordados propios de la música flamenco-andaluza al final de las frases cantadas.

III Escena

El autor continúa con el sermón y el público crea una polémica en torno a la función del teatro y el derecho de los espectadores a opinar. Tras bambalinas se escucha por primera vez el tema de la actriz. En dicho tema, del compás 37 al 40, podemos observar los ornamentos melódicos propios de la música flamenco andaluza al finalizar las frases, desde mi punto de vista, inspiradas en la majestuosidad plasmada en la yesería de los Palacios Nazaríes.



Figura 16. Ornamentos en el tema de la actriz

Las melodías combinan el uso de escalas propias, modo frigio, mayor y menores, escalas cromáticas y elementos de la música tradicional española, como son el canto jondo andaluz y de la música tradicional mexicana, como es el son jarocho.



Figura 17. Uso de intervalos alusivos a los instrumentos tradicionales de México

Escena IV

Tras bambalinas, se escucha el tema de la actriz llamando al autor de nombre Lorenzo.

Desde una platea, un joven le advierte al autor las consecuencias de su peligroso discurso.

Aparece la actriz vestida de Titania, representando su enamoramiento, suplica al autor que asista al ensayo.

El autor pide un café al criado, se pierde entre la utilería del teatro y regresa atemorizado con el café frío.

Escena V

El apuntador pregunta al autor si va a asistir al ensayo del *Sueño de una noche de verano*. El autor revela la verdad terrible que encierra su argumento.

Melódicamente, los temas introducen en la conclusión de las frases elementos ornamentales derivados de la música flamenco-andaluza, como podemos observar en el bordado a final de la frase de la voz del autor en el compás 34.

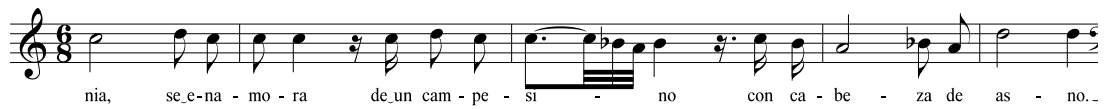


Figura 18. Ornamentos al final de frases

Retoma dos de los temas principales de la obertura, como podemos observar en el compás 27, donde los violines retoman el tema acuático.

Escena VII

Estalla la revolución, el pueblo irrumpe en el teatro para cubrirse del bombardeo. El autor sale a ver lo que sucede y es asesinado.

Melódicamente combina los tres temas principales de la ópera, es decir, el tema de la obertura, el tema de la actriz y el tema del autor, agregando un nuevo tema alusivo a la Virgen de las Angustias, como marcha fúnebre previa al final de la ópera. Para la elaboración de esta parte, me he inspirado en el ritmo de las procesiones de Semana Santa y de la Virgen de las Angustias: he imaginado al pueblo de Granada llorando la muerte del poeta en procesión y a la Virgen de las Angustias que abraza el cuerpo de su hijo asesinado que yace en sus piernas.

Armónicamente hace uso de acordes de tres y cuatro sonidos, modulación cromática, por intervalos de cuarta, quinta, tercera y sexta, como podemos observar a continuación.

Destaca el uso de *culster* en el compás 83, la superposición de planos armónicos, como lo podemos observar en el compás 48.

Destaca el uso de la cadencia flamenco andaluza, compás 119.



Figura 19. Cadencia andaluza en el contrabajo

En cuanto a las partes electroacústicas, que intervienen en la II, III, V y VII escena, fueron compuestas en el Laboratorio de Informática Musical del Museo de Arte Reina Sofía, siendo galardonadas por el Ministerio de Cultura y Educación en España y el Centro de Difusión de la Música Contemporánea en España. Técnicamente hago uso del sistema de multidifusión en 22 canales *surround*, utilizando como elemento primordial la grabación de las voces habladas de algunos fragmentos del texto de *Comedia sin título*, tratadas a través de diversos programas informáticos. Su función es la de crear texturas, superposición de planos acústicos y recitativos electroacústicos.

Conclusiones

La presente investigación tuvo como objetivo determinar la influencia del paisaje sonoro y arquitectónico en la creación musical y construcción de la identidad, tomando como referente mi ópera *Comedia sin título*, ópera en un acto para orquesta sinfónica, sobre un texto homónimo de Federico García Lorca.

La obra inacabada de alto contenido social, incluye en escena al público, actores y trabajadores del teatro siendo ello un rasgo vanguardista de actualidad y que, como he dicho, conocí por primera vez en el Instituto Luis Vives, colegio fundado por los españoles exiliados en México, junto con sus ideales.

Para contextualizar la obra en la creación musical de México, hicimos una revisión del panorama de la música mexicana de la segunda mitad del siglo XX y principios del nuevo milenio, los cuales perfilan la evolución de la identidad nacional, la cual transitó desde la idealización del elemento indígena nacional hasta la interiorización de un sentido más amplio de integración latinoamericana.

El espíritu de la música de finales del siglo XX y principios del nuevo milenio se enmarca en una dualidad conformada por la complejidad representada por el serialismo y el serialismo integral, y la simplicidad manifiesta en la expansión de a la tonalidad, el minimalismo y la recuperación de otras músicas o de estilos del pasado, tendencias que integran el elemento indígena, el misticismo esotérico y la recuperación de la naturaleza en busca de un nuevo concepto de identidad expresado a través de un lenguaje técnicamente accesible.

Comedia sin título retoma diversos elementos de las técnicas tradicionales y de la música electroacústica para crear su propia gramática sobre estructuras más libres, libertad que ha sido conquistada también por nuestras sociedades en los últimos años.

Dentro de la estética de los compositores mexicanos de fin de siglo, identificamos dos corrientes: la primera marcada por un eclecticismo polifacético, en la búsqueda de un lenguaje propio creado a través de la expansión de la tonalidad, la elaboración de materiales, la integración de elementos de otras músicas como la tradicional de México y España, técnicas que se encontrarán presentes en *Comedia sin título*. La segunda, derivada del serialismo, serialismo integral, microtonalidad y electroacústica, desde donde se ha despertado el interés por el paisaje sonoro y arquitectónico como elementos identitarios, que apuntan hacia la complejidad también presente en *Comedia sin título*.

Hemos visto que la identidad surge de la capacidad reflexiva del ser con su entorno social considerando al paisaje sonoro y arquitectónico como un elemento creativo. Como he dicho ya, para la concepción de la obra, me dirigí a Granada, tras los pasos del poeta donde tuve contacto con su entorno, destaco los icónicos lugares visitados por él, como son el Palacio Rojo de la Alhambra y

sus jardines. Este contacto privilegiado con el entorno del poeta asesinado, determinó las características de los temas y la escenografía de la puesta en escena que considera dos lugares icónicos: los jardines de la Alhambra y el Teatro del Hotel Alhambra Palace donde Federico García Lorca ensayó algunas veces.

Para determinar la influencia del paisaje sonoro de Granada, hemos descrito las expresiones urbanas de inconformidad, cantos del trabajo del afilador de cuchillos y conmemoraciones tradicionales, donde se encuentran presentes las características musicales propias de la música flamenco-andaluza, como la cadencia andaluza y los giros ornamentales, como símbolo de lo nacional español, que ha trascendido sus fronteras para viajar de ida y vuelta de España a México, presentes también en la música de los compositores Alhambristas, en las *Canciones antiguas españolas*, en la música incidental de *Yerma* de Federico García Lorca y en *Comedia sin título*.

En cuanto a los aspectos musicales de la ópera, la estructura general y la de las partes son formas libres derivadas de la estructura del texto lorquiano, agregando a una un epílogo, en el que he usado el texto del Himno a la Virgen de las Angustias, siendo esta una influencia del paisaje sonoro como es el carácter de las procesiones que presencié en Granada durante la Semana Santa.

Rítmicamente, he establecido contrastes de *tempo* y compás, así como secciones que carecen de los mismos, por tratarse de partes habladas o electroacústicas que no encajan en compases convencionales.

En cuanto a la actividad rítmica de las escenas, los *tempi* de todas ellas presentan un incremento de la actividad rítmica como elemento dramático y enfatizan así el contenido del texto lorquiano al fluctuar del *adagio* al *presto*, alcanzando su clímax en base al texto dramático del autor.

Destaca el tratamiento rítmico de algunos instrumentos derivados de la música tradicional mexicana, como el son jarocho.

Melódicamente, he hecho uso de *glissandi*, cromatismos, trinos y *clusters*, para la elaboración de evocaciones acuáticas, inspirados en el eterno discurso del agua de las fuentes de la ciudad y jardines del Palacio Rojo de la Alhambra, como ejemplo, el tema principal de la obertura.

También he introducido giros ornamentales al final de las frases, propios de la música flamenco andaluza, los cuales hemos observado en el tema de la actriz y del autor, propios de la música andaluza y presentes también en las *Canciones antiguas españolas* y en la música incidental compuesta por el poeta, para diversas obras teatrales de su autoría como *Yerma*.

Desde mi punto de vista, dichos giros ornamentales imitan el diseño de los encajes mocárabes de las cúpulas de los Palacios Nazaríes.

El plan armónico está construido sobre acordes tradicionales de tercera, séptima, novena, notas agregadas, permutación de funciones tonales, modo frigio, cadencia andaluza y acordes propios, que transitan por intervalo de cuarta, quinta, tercera, sexta, superposición de acordes, utilización de diversos planos, texturas, electroacústica y expansión de la tonalidad; sin embargo, las relaciones armónicas establecidas entre dichos acordes no es tradicional, ya que no responde al esquema de la música tonal que establece como principales centros en la Tónica, Dominante, Subdominante, relativos menores y tonalidades vecinas. *Comedia sin título* crea su propia gramática siendo la expansión de la tonalidad el centro del discurso. Por lo anteriormente dicho, podemos concluir que la armonía construida para *Comedia sin título*, es una armonía compleja construida sobre las bases de la armonía tradicional, la cual se expande cromáticamente a otras tonalidades, sin establecerse en ninguna, con la intención de retomar lugares comunes de encuentro e identificación con el público.

Como ya he dicho, he seleccionado la tesitura de tenor para la representación de la voz de Federico García Lorca, teniendo en cuenta una visión crítica proporcionada desde los estudios de género y mi militancia feminista; y es por ello, que he seleccionado la tesitura de tenor para la representación de la voz de Federico García Lorca, a diferencia de compositores como Golijov, quien en su ópera *Aindamar*, representa al poeta con la voz de la mezzosoprano estadounidense Kelly O'Connor, en franca alusión a su homosexualidad. En mi opinión, la homosexualidad ha sido estigmatizada y el timbre de la voz de las personas no determina su preferencia sexual. Federico García Lorca, no era una mujer, su voz era la de un hombre y cambiar el timbre de su voz en base a su preferencia sexual es una forma más de discriminación.

Las dinámicas delinean el matiz sonoro del inicio y fin de las frases. Cada una de ellas se inicia con un matiz diferente creando planos acústicos cuya función es enfatizar la estructura de las frases y establecer un contraste entre las secciones.

El tratamiento orquestal ha sido determinante para el contenido dramático del texto, donde he evocado el timbre de los instrumentos orientales y el tratamiento instrumental heredado de mi labor interpretativa en la ejecución de diversos instrumentos de la música tradicional mexicana y latinoamericana.

Un rasgo destacable es el uso de las nuevas tecnologías como es la música electroacústica, como parte de la plantilla orquestal, la cual me ha permitido crear la superposición de planos acústicos, tomando como base la voz humana y el texto original de *Comedia sin título*.

Como hemos visto, en la gramática musical de *Comedia sin título* toma mayor importancia la expansión de la tonalidad y la revisión de la música tradicional de México y España⁴⁰, siendo representativa de la música de concierto de México del nuevo milenio, para crear, a su vez, una propuesta propia donde

⁴⁰ ORREGO-SALAS, Juan: *Op. Cit.*, p. 164.

simpleza y complejidad se tocan.

Comedia sin título encierra los ideales humanistas y republicanos del exilio español, que fueron acallados en su momento y que hoy vuelven a resurgir como humilde tributo de quienes tuvimos la fortuna de recibir su educación en el exilio, y cuyos ideales individuales y colectivos florecen hoy en nuestra sociedad, en la eterna búsqueda de la justicia y la paz social con rasgos de hispanidad.

En las últimas dos décadas del siglo XX los compositores mexicanos, además de manejar una técnica determinada dentro de las principales corrientes compositivas, se han interesado por diseñar una propia con el fin de encontrar un lenguaje personal y de establecer sus propias convenciones. Lo anterior ha dado como resultado la multiplicidad en el lenguaje, cuyas principales tendencias apuntan hacia una mayor complejidad como son el serialismo integral y la música electroacústica, en contraposición con la búsqueda de la sencillez representada por el minimalismo, la expansión de la tonalidad y la recuperación de estilos musicales del pasado. También han mostrado un especial interés por incorporar en su discurso musical elementos derivados de la música tradicional mexicana, latinoamericana, andaluza y de otras músicas como el *Rock*.

Por lo antes expuesto, podemos decir que el concepto de nacionalismo, que a principios y durante el siglo XIX se plasmó en los libretos de temas nacionales y la recreación de temas de melodías tradicionales, bajo la influencia de las formas musicales europeas al estilo romántico e impresionista, y que a principio del siglo XX cultivó una visión del nacionalismo mexicano derivada de la idealización del elemento indígena, fue entendido desde muy diversos ángulos dependiendo de la visión de la ideológica y política. Las compositoras latinoamericanas hemos buscado la renovación del discurso musical al adoptar las técnicas vanguardistas en franca proliferación, considerando nuevos paradigmas, como el del paisaje sonoro y arquitectónico como elemento creativo, una visión crítica y la perspectiva social que nos ofrecen los estudios de género en la música. De esta forma, el concepto de identidad ha evolucionado hacia la adquisición de una conciencia colectiva que ha borrado las fronteras, viajando de ida y vuelta, de exilio en exilio, para integrar su diversidad e integración ecléctica reflejada en *Comedia sin título*, la cual ofrece una interesante retrospectiva del mosaico musical latinoamericano enriquecido, a través de un lenguaje personal y sintético, siendo un buen ejemplo del despertar de la música de concierto en el nuevo milenio y un humilde tributo a los españoles refugiados que en México continuarán recogiendo sus frutos.