

**MÚSICA PARA UNA IZQUIERDA
LATINOAMERICANA:
EL *CONCIERTO DE SANTIAGO* DE MARIO KURI-
ALDANA**

***MUSIC FOR A LATIN AMERICAN LEFT-WING:
THE CONCIERTO DE SANTIAGO BY MARIO KURI-
ALDANA***

Renier Garnier García
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

El presente artículo propone un acercamiento a las estrategias compositivas seguidas por Mario Kuri-Aldana en el *Concierto de Santiago* (1973), obra concebida en el contexto de la cultura musical académica latinoamericana que forma parte de un campo intelectual de izquierda alineado ideológicamente con la revolución cubana, instituido en torno a la Casa de las Américas, Cuba, durante la década de 1970. Como núcleo metodológico, centro el trabajo en las relaciones significantes entre culturas musicales, pensamiento estético del individuo creador y elecciones discursivas, por cuanto las expresiones artísticas no solo reflejan un contexto social, sino que lo constituyen. Utilizo como fuentes primarias de información, además de la partitura manuscrita del concierto, diversos materiales relativos a la cultura musical académica mexicana relacionada con Cuba en los 70: artículos de creadores, investigadores y del propio Kuri-Aldana, publicados en el boletín Música de la Casa de las Américas, programas de conciertos, noticias salidas a la luz en periódicos cubanos y legajos que relatan distintas facetas de esta actividad. El análisis documental y musical que desarrollo, identifica las estrategias compositivas mediante las que Kuri-Aldana entextualiza su poética creativa que denomina “nacionalismo popular”, sus ideales latinoamericanistas, así como su imaginario sonoro alrededor de la Cuba revolucionaria de entonces. Estudio así un caso representativo de los nexos regionales y de los discursos que se generaron en la esfera pública latinoamericana marcados por las ideas de izquierda nucleadas en la Isla caribeña.

Palabras clave: Mario Kuri-Aldana, Concierto de Santiago, música académica mexicana, Casa de las Américas, estrategias compositivas.

ABSTRACT

This article proposes an approach to the compositional strategies followed by Mario Kuri-Aldana in *Concierto de Santiago* (1973), a work conceived in the context of Latin American academic musical culture that is part of a left-wing intellectual field ideologically aligned with the Cuban revolution, instituted around Casa de las Américas, Cuba, during the 1970s. As a methodological nucleus, the work is focused on significant relationships between musical cultures, aesthetic thought of the creative individual and discursive choices, since artistic expressions not only reflect a social context, but constitute it. As primary sources of information, in addition to the handwritten score of the concerto, various materials related to Mexican academic musical culture related to Cuba in the 70s: articles by creators, researchers and Kuri-Aldana himself, published in the bulletin *Música* of the Casa de las Américas, concert programs, news released in Cuban newspapers and files that relate different facets of this activity, were used. The documentary and musical analysis developed identifies the compositional strategies by which Kuri-Aldana entextualize his creative poetics that he calls “popular nationalism”, his Latin Americanist ideals, as well as his sonorous imaginary around the revolutionary Cuba of that time. Thus, a representative case of the regional ties and the discourses that were generated in the Latin American public sphere marked by left-wing ideas nucleated in the Caribbean island was studied here.

Keywords: Mario Kuri-Aldana, *Concierto de Santiago*, Mexican academic music, Casa de las Américas, compositional strategies.

PRELIMINARES

Cuando en 1973 Mario Kuri-Aldana¹ (Tampico, 15 de agosto de 1931 - Ciudad de México, 15 de enero de 2013) terminó su *Concierto de Santiago*, el proyecto ideológico defendido por la revolución cubana, que había triunfado el 1ro de enero de 1959, integraba un imaginario de alcance mundial en torno a su papel liberador en el ámbito latinoamericano. En gran medida esta afinidad se debía a una suerte de aura romántica asociada al mito de los rebeldes barbudos que vencieron, con un inmenso apoyo popular, a la tiranía de Fulgencio Batista, a la repercusión internacional del mayo francés del 68, a la plaga de dictaduras de derecha en la región —algunas apoyadas por el gobierno de los Estados Unidos— al crecimiento de la desigualdad social en el ámbito interno de cada país y del hemisferio, a la incursión guerrillera del Che en Bolivia, así como a la consolidación de las primeras medidas del gobierno en la Isla, entre estas, las reformas agraria y urbana y las nacionalizaciones. Si bien el proceso de radicalización hacia un sistema socialista, que

¹ Diversos datos sobre Mario Kuri-Aldana pueden ser consultados en el *Diccionario Enciclopédico de la Música en México* de Gabriel Parellón (2007) y en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, coordinado por Emilio Rodicio y en el (1999). Estos textos aluden a su sólida formación académica como compositor y dirección de orquesta, que le permitió ser beneficiado con una beca para estudiar en el Instituto Torcuato di Tella del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en Argentina durante 1963. En México asumió 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. Así también, dirigió agrupaciones instrumentales en México, Brasil y Perú y desde su juventud se interesó por la vida docente, al trabajar en la Escuela Superior Normal, en la Escuela Nacional de Música (ENM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y en la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Desde la realización de su tesis para obtener el grado de Maestro en Composición, en pos de su trabajo creativo, se interesa por la investigación etnomusicológica y desarrolla trabajo de campo, no solo en su país, sino en Sudamérica, Cuba y Estados Unidos. Durante su vida recibió varios reconocimientos, 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. Mereció el reconocimiento de la Unión de Cronistas de Teatro y Música, en 1992, el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1994 y su designación como miembro del Sistema Nacional de Creadores del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México en 1995.

se consolidó precisamente en los 70, es en extremo polémico debido a los métodos coercitivos empleados desde el poder, la implementación de dicha agenda se exportaba como la avanzada de las ideas marxistas en América y como la implementación exitosa de un modelo socioeconómico justo. Pero sin dudas uno de los rasgos esenciales de la revolución cubana era su declarada oposición a la ideología e intereses estadounidenses, postura denominada antimperialismo, que se alineaba con el polo soviético durante la guerra fría.² Entre otras repercusiones, ello supuso el alejamiento de las expresiones de la industria cultural capitalista y la generación de un movimiento latinoamericano de izquierda que suponía una alternativa emergente a la institucionalidad panamericana, impulsada desde los Estados Unidos desde principios del siglo XX.

Poco después de la llegada de los barbudos al poder, concretamente en abril de 1959, fue fundada la *Casa de las Américas*, institución que ha sido desde entonces la encargada —aunque no la única— de regir los nexos culturales entre Cuba y Latinoamérica, en primer momento como alternativa al bloqueo político ejercido contra la Isla, si bien paralelamente devino en una plataforma ideológica afiliada a las posturas marxistas esgrimidas por el gobierno antillano. Como resultado del trasiego sustentado por la Casa, los documentos relativos a la gestión y a la difusión de la actividad musical, así como de música anotada y grabada³, constituyen una parte significativa del acervo de la institución. Fuentes que es menester cruzar en el análisis para obtener una visión holística de los procesos musicales acontecidos en dicho espacio. En este marco, una de las vetas por explorar es la voluminosa producción musical académica mexicana relacionada con la *Casa de las Américas* durante los 70, uno de cuyos exponentes es el *Concierto de Santiago*. Dado que esta obra no es más que la punta del iceberg del mencionado fondo documental, me propongo indagar en qué medida el concierto se erige como praxis sociomusical que refleja y participa de un momento histórico en el que ambos países se mantenían conectados por la vía diplomática y cultural, a pesar del aislamiento que se le imponía en la región al país caribeño.

Así mismo, el hecho de que el concierto surge como resultado de la visita que realizara Kuri-Aldana a la Isla en 1972 —a cuya ciudad Santiago está dedicado—, genera interrogantes sobre el modo en el que el compositor entextualiza su imaginario sonoro sobre Cuba. Los propios criterios del compositor y la experiencia analítica me permiten plantear como presupuesto operativo, que las estrategias compositivas⁴ del *Concierto de Santiago* son el resultado de un acercamiento personal a la Isla por parte de Kuri-Aldana, que persigue significar mediante lo cubano y conexo una cultura musical académica multiforme con perspectiva regional, que como campo intelectual de vanguardia, se nuclea en los espacios y discursos de la *Casa de las Américas* durante la década de 1970.⁵ En este

² Para profundizar en el contexto histórico referido en torno a la Cuba de los 70, consúltese el capítulo XI del libro *Cuba: la lucha por la libertad* de Hugh Thomas (2011).

³ Empleo tipologías y análisis interrelacionado en torno a los documentos musicales, planteadas por la musicóloga cubana Miriam Escudero Suástegui en el artículo *Documenta Musicae, Hitos de la preservación y gestión del patrimonio sonoro cubano*, trabajo publicado por la revista *Opus Habana*, volumen 16, número 3, de 2016.

⁴ Por estrategias compositivas comprendo la noción que plantea Carlos Villar Taboada, quien, a partir de Leonard B. Meyer, las define como “elecciones compositivas” asumidas por los creadores “dentro de las posibilidades establecidas por las reglas del estilo”, aunque en muchas ocasiones se producen disensiones entre estas y las constricciones estilísticas (Taboada, 2011, p. 40).

⁵ Vale la pena apuntar que el archivo de la Dirección de Música de la Casa de las Américas conserva una nutrida colección de materiales diversos —partituras, grabaciones sonoras en varios soportes, programas de concierto, epistolarios, legajos, fotos y publicaciones— depositados personalmente o enviados por músicos de todo el continente. Entre estos, los documentos que dan testimonio de la labor de los compositores mexicanos se hallan representados en gran medida. La carpeta que compila documentos diversos sobre Mario Kuri-Aldana, recoge correspondencia cruzada entre este y Mariano Rodríguez, primer encargado de Música de la Casa y Argeliers León (1918-1991), compositor y fundador de la escuela cubana de musicología, posteriormente al frente de la Dirección de Música. Contiene, además, programas de concierto, reseñas de la prensa sobre presentaciones en México y currículums, todos materiales que cuentan con dominio público restringido y que por tanto empleamos aquí con discreción. Ello prueba el sostenido vínculo de Kuri-Aldana con Cuba, mediado por la *Casa de las Américas*. Se infiere que la información sobre los conciertos —en los que consta el estreno y reposición en México del *Concierto de Santiago*— fuera enviada por el compositor a la

sentido, reconozco la naturaleza compleja e itinerante del pensamiento y la acción de los sujetos, de modo que la imagen sincrónica emergida de los documentos aquí estudiados —sobre todo del *Concierto de Santiago*— solo permite acceder a un periodo constreñido espacio-temporalmente, así como a un ámbito de elecciones ideológicas que no necesariamente marcan la totalidad de la obra intelectual de Kuri-Aldana.⁶

Aunque los textos biográficos consultados, en las secciones sobre el catálogo de Kuri-Aldana ofrecen algunos datos sobre el concierto, considero que una fuente fidedigna es el catálogo que realizara el propio compositor sobre su obra para la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM). En dicho catálogo aparece su fecha de composición en 1973, con 15 minutos de duración, para formación de flauta, orquesta de cuerdas y percusiones, con tres movimientos: 1-*Largo-Allegretto*, 2-*Lento* y 3-*Guajira*.⁷ Consigna su estreno en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM en la Ciudad de México, con Sergio Guzmán en la flauta y la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, dirigida por el propio Kuri-Aldana.⁸ La versión para piano de la misma obra aparece como *Sonata en Do* con la anotación manuscrita ("*De Santiago*") —que supongo del propio compositor— con fecha 1972, por lo cual el autor debió trabajar desde un año antes, poco después de visitar Cuba, en las ideas que luego se convertirían en el concierto. Se refieren los movimientos: *Larga y libremente-Allegro cómodo*, *Largamente*, *Cadencioso con ritmo bailable* y *Allegro con brio*, aunque este último no encabeza movimiento ni parte alguna en la partitura encontrada.

Según el referido catálogo, Eugenia González Gallo estrena la sonata para piano —antecedente del concierto— el 25 de octubre de 1972 en Washington D. C.⁹ El autor, sin embargo, no ubica la instrumentación de la obra para flauta y piano, pero la partitura recabada consigna el año de 1993.¹⁰ Parte de estos datos quedan confirmados pues como parte del trabajo desarrollado en el archivo del Departamento de Música de la *Casa de las Américas*, ubiqué un programa de concierto enviado por Kuri-Aldana a Cuba, en el que consta la interpretación de la *Sonata en Do* para piano, datada en programa en 1972, por Martha García Renart en la Sala Silvestre Revueltas de la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, el 9 de mayo de 1973. Así pues, las primeras ideas de la obra, tituladas como *Sonata en Do*, datan de 1972, su orquestación, bajo la nomenclatura de *Concierto de Santiago*, de 1973, la revisión de la obra para piano, renombrada *Sonata de Santiago*, de 1982¹¹ y la instrumentación de la misma para piano y flauta de 1993. De este

institución cubana para que se incluyese en la sección Notas del boletín *Música*, como parte de las variadas noticias sobre la vida musical latinoamericana que allí se recogen.

⁶ En este sentido, las recomendaciones de la musicóloga cubana Liliana González Moreno, quien conoció y entrevistó a Kuri-Aldana, fueron vitales para dimensionar el alcance de la actividad del compositor en los espacios y discursos centrados en la Casa durante los 70. A partir de sus sugerencias consideramos las conexiones y disidencias entre las corrientes ideológicas presentes en la región y las elecciones del creador, de modo que fue posible identificar la peculiaridad de esta etapa, tanto como resultado de un momento peculiar en las conexiones culturales latinoamericanas, como de un nicho en el devenir vital del autor.

⁷ Sin embargo, en la partitura depositada por Kuri-Aldana en la SACM, el tercer movimiento se titula *Cadencioso, con ritmo bailable*. Ello evidencia que en el imaginario del compositor esta parte está concebida para significar lo identitario cubano, aunque no lo plasme en el título.

⁸ Este dato es confirmado tanto por el programa de su reposición, que se presenta en la imagen 2, así como por la misiva con fecha 31 de mayo de 1973 que Kuri-Aldana le remite a Mariano Rodríguez, ambos documentos analizados en el transcurso de este trabajo y custodiados en el Archivo de la Dirección de Música de la *Casa de las Américas*.

⁹ Veintiocho años después, la *Sonata de Santiago*, fue por María Teresa Frenk en el sello Discos Quindecim, bajo el título *El Siglo XX en México, Antología pianística*, Vol. II (1950-2000). En YouTube, el tercer movimiento *III. Guajira Cadencioso con Ritmo Bailable*, bajo la interpretación puede ser consultado en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=aYgS1nboOcE>

¹⁰ La versión para flauta y piano quedó registrada en el disco *Invocaciones I & II Música Mexicana para Flauta y Piano siglo XX & XXI*, que bajo el sello Urtext, graban en 2010 la flautista Evangelina Reyes y la pianista Camelia Goila, integrantes del dúo México con Brio. El primer movimiento de la instrumentación para flauta y piano, contenido en dicho disco se encuentra en: <https://www.youtube.com/watch?v=iPaz0cgwig0>.

¹¹ Aunque como precisamos anteriormente en el catálogo realizado por Kuri le añade la nomenclatura *De Santiago* a la obra del 72.

modo, como parte de la relación entre la *Sonata en Do* en sus instrumentaciones para piano y el Concierto de Santiago, para flauta, orquesta de cuerdas y percusiones, es posible identificar un devenir cronológico de veintiún años que da cuenta de los procesos recursivos de Kuri-Aldana en torno a estos materiales temáticos, los cuales son retrabajados fundamentalmente desde el punto de vista tímbrico. Ello evidencia el peso del ámbito semántico generador de estas obras en el imaginario del autor, marcado por su visita a la oriental ciudad cubana y a sus nexos personales con Cuba.

En consonancia con ello, es menester apuntar que constituye una inquietud investigativa fundamental determinar los nexos existentes entre los significados sonoros socioculturales, los contextos y los códigos desplegados en las composiciones. En este sentido, al decir de Gino Stefani (1997), la cultura musical se expresa en la relación entre epistemologías, estéticas, praxis discursivas, así como habilidades comunicativas concretadas en el manejo de códigos significantes que guardan una estrecha relación con las experiencias musicales de los individuos. La producción de sentido en torno a la música, con y mediante códigos, constituye una dinámica diacrónica que se nutre de las experiencias musicales, en estrecha sinergia con procesos cognitivos en los que se acumulan, refuncionalizan y resignifican los códigos que el sujeto ha incorporado como parte de su universo sonoro.

Así pues, sustentada la base conceptual del análisis, preciso que este trabajo hace énfasis en un primer momento en los alcances del contexto sociocultural de los 70, la centralidad de la *Casa de las Américas* en los nexos regionales, así como en la concreción en su seno, de una cultura musical de izquierda con perspectiva latinoamericanista. Más adelante ahondaré en las estrategias compositivas seguidas por Kuri-Aldana en el *Concierto de Santiago*, que constituyen la concreción simbólica y discursiva de las negociaciones y disensiones con respecto a las líneas estéticas predominantes, relación sinérgica creativa entre contexto y autor que entiendo aquí como cultura musical.

Aunque el abordaje que sigo se centra en el estudio de un documento de música anotada y diversos materiales que ofrecen datos sobre la cultura musical en la que se enmarca el concierto, sostengo que la aproximación a una creación sonora está incompleta sin el trabajo con el sonido mismo. Así, me alinee con el criterio de Jean Jacques Nattiez (2011), quien reconoce que la aproximación al nivel neutro —es decir el registro escrito— no debe ser vista como un ente aislado y portador de la centralidad semántica y discursiva, sino como un eslabón concatenado con los niveles cognitivos y culturales generadores (poiesis), así como con las prácticas mismas de escucha, usos y funciones del material musical en los grupos sociales (estesis). Sin embargo, no ha sido posible acceder a una grabación sonora de la obra, aunque consta en varios soportes el registro de la *Sonata de Santiago*, para piano y piano y flauta, anteriormente referida. El reto de adolecer del registro sonoro de la pieza para orquesta implica un ejercicio complejo de conceptualización en torno al manejo de códigos tímbricos y facturales que resultan marcadores para la obra estudiada, sobre todo si se tiene en cuenta que el autor incluye en el tercer movimiento un set de percusiones afroamericanas y que las relaciones instrumentales son resueltas de acuerdo con las posibilidades técnicas de los mencionados formatos. Sin embargo, las grabaciones consultadas resultan vitales para comprender la articulación discursiva de los códigos significantes desplegados por el autor en la obra orquestal, sobre todo aquellos que representan puntos centrales en su configuración morfológica.

MÚSICA ACADÉMICA MEXICANA EN LA CASA

La *Casa de las Américas* representaba a fines de los 60 y durante la década del 70, una nueva institucionalización de la cultura que se propuso además de acercar el proceso cubano al resto de la región, amparar a la vanguardia artística en consonancia con el direccionamiento cultural cubano. La Casa funcionó como punto de confluencias del pensamiento y la creación regional desde su fundación, lo que explique por qué en sus

espacios se construyó una parte significativa del acervo cultural de la región. Aunque su objetivo fuera contrarrestar, desde la producción artística y literaria, el aislamiento que se le impuso a Cuba en el contexto latinoamericano, la realidad superó dicho programa. Al respecto, Liliana González Moreno estudia la identidad colectiva viabilizada por el discurso institucional de la Casa durante los 70, en tanto ámbito de mediaciones entre música, intelectualidad e ideología. Sostiene que en dicha década se configuró un campo intelectual latinoamericano —en el sentido de Bourdieu— alrededor de la música académica en el marco de la Casa, que se expresó en la construcción de un proyecto creativo común, como concreción de un inconsciente cultural regional en el que se inscriben “las apropiaciones del sentido general de una época que hace posible el sentido particular en el que encuentra la expresión de cada creador” (González, 2014, p. 2). Sobre el impacto dialéctico de la institución en los discursos musicales académicos en la región, concluye la autora:

Casa de las Américas, en la década del 70, se convierte en territorio de disputas, creación, manifiestos, interconecta individuos en diálogos sostenidos a través de sus eventos, ideas y prácticas culturales de diversos entornos sociales del continente, y conforma así ciertas redes de identidad colectiva. (*Ibid.*, p. 12)

De ello infiero que, como veremos en el siguiente apartado, no es posible determinar praxis discursivas monolíticas sino más bien diversas, pero con hilos conectores, alrededor de posturas estéticas de marcada agencia ideológica, asumidas por los compositores, en diversas gradaciones y alcances como marcadores de una identidad individual creadora y colectiva. De este modo, las elecciones compositivas de Mario Kuri-Aldana en el caso del *Concierto de Santiago*, solo pueden ser situadas y comprendidas como parte de la sinergia entre la personalidad individual que elige conectarse —e incluso disentir— con las líneas estéticas académicas nucleadas en la Casa y los posicionamientos ideológicos diferentes de una intelectualidad regional que hace de la institución su escena material y discursiva.

En este contexto, en la década del 70, entre los creadores e investigadores que llegaron a la Casa, el porcentaje mexicano fue mayor, debido fundamentalmente a que durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976), México fue el único país en el continente que sostuvo relaciones diplomáticas y de intercambio cultural ininterrumpidas con la Isla. Tras la creación del Departamento de Música de la Casa (1965)¹² un significativo número de compositores, intérpretes y musicólogos mexicanos sostuvieron una continua participación en los espacios de recepción y circulación creados en la entidad cubana. Ello queda evidenciado en conciertos, eventos y premios que generaban impacto en los periódicos cubanos, ediciones editoriales —como el boletín *Música*¹³— y fonográficas, así como el amplio intercambio epistolar.

En este sentido, en octubre de 1972 se desarrolló el Encuentro de Música Latinoamericana que logró reunir setenta y un participantes, entre investigadores, intérpretes y compositores procedentes en su mayoría de Cuba, pero también de Hungría, Bulgaria, Italia, Uruguay, Perú, Puerto Rico, Chile y México. Por este último país, Héctor Quintanar y Mario Kuri-Aldana participaron activamente, tanto en las actividades del simposio como de la declaración final.¹⁴ Dicho documento posicionaba la música

¹² En la actualidad la misma dependencia se denomina Dirección de Música.

¹³ El boletín *Música* de la *Casa de las Américas*, es una publicación cuyo primer número sale a la luz en 1970 y tras un periodo de inactividad, entre 1990 y 1999, vuelve a circular hasta la actualidad. Consta de tres secciones. La primera está dedicada a la publicación de artículos sobre la música en la región, sin excluir ninguna línea del conocimiento. Otra sección, titulada *Notas*, presenta en forma resumida, noticias significativas sobre el acontecer musical latinoamericano con una perspectiva también incluyente. Una tercera sección se dedica a la publicación de obras de compositores cubanos, ya sea consagrados o noveles. Aunque en la actualidad su título oficial es *Boletín Música*, durante la década aquí abordada (1970), aparece unas veces como *Música* y otras como *Boletín de Música*, por lo que consideramos que la forma más certera de referirlo es como boletín *Música*.

¹⁴ Sin embargo, en una nota al pie, al final del listado de firmantes, se acota que no fue posible un pronunciamiento unánime debido a la disensión de Héctor Quintanar.

latinoamericana como un instrumento con alcance ideológico en pos de los intereses y reivindicaciones sociohistóricas de nuestros pueblos. Los debates suscitados en el marco del encuentro del 72 sugieren que, aunque este nutrido número de participantes se presenta como un grupo monolítico, la realidad es que hubo algunas posiciones encontradas sobre hacia dónde y cómo dirigir la actividad compositiva e interpretativa.

En el marco de la Mesa Redonda sobre la Música Contemporánea en América Latina, desarrollada en 1977, Mario Lavista dictó el 7 de septiembre, la conferencia *La obra de compositores jóvenes de México*, como parte de la cual ejecutó al piano su *Pieza para dos pianistas y un piano* y tocó por vez primera la *Sonata para piano* de Federico Ibarra. Sobre este evento, el día 13 de septiembre el periódico cubano *Juventud Rebelde* publicó un diálogo con Lavista, que resume las propuestas operativas que el compositor expusiera en su conferencia, en torno al empleo de instrumentos acústicos con enfoques tímbricos experimentales. En el número 66 de 1977 del boletín *Música* aparece una pormenorizada información sobre la participación de Lavista en las actividades del simposio, así como el artículo de su autoría titulado *En el ambiente de la renovación de los lenguajes musicales* que sintetiza las ideas tratadas por este autor en su intervención en la mencionada Mesa. Todo parece indicar que Lavista consideraba este encuentro como un marco idóneo para presentar su programa creativo en función de las principales líneas que por entonces marcaban la producción musical contemporánea.



Imagen 1. Mario Lavista interpreta *Pieza para dos pianistas y un piano* en el marco de las sesiones de la Mesa Redonda sobre la Música Contemporánea en América Latina, de 1977. Fuente: boletín *Música*, No. 66, 1977.

Por otra parte, en las páginas de *Música*, es posible identificar la presencia sostenida y diversa de compositores y musicólogos mexicanos. De forma general durante la primera época del boletín (1970-1990), después de la producción cubana, con 53 artículos, el país con mayor presencia es México, que cuenta con 33, lo que representa 21 trabajos más que el tercer país más emblemático, Uruguay, que tiene 12 textos. Durante el periodo comprendido entre 1970 y 1980, aparecen 20 artículos de mexicanos, de los cuales 5 abordan diversos aspectos de la creación musical académica contemporánea. Sobre esta misma temática figuran 3 artículos de Mario Lavista, el primero, que sale a la luz en el número 41 de 1973, se titula *El proceso creativo en la improvisación musical*; el segundo, publicado en el número 56 de 1976, es *El tiempo Musical*; el último por su parte aparece en el número 66 de 1977, es el ya referido *En el ambiente de la renovación creadora de los lenguajes artísticos*. Por su parte el siguiente autor más representativo es justamente Mario Kuri-Aldana quien publica dos trabajos en el boletín durante los 70, estos son: *Jóvenes*

compositores mexicanos en el número 49 de 1974 y *Dos opciones para el compositor mexicano: Nacionalismo Popular o Espejismo Uníversalista* que se publica en el número 79 de 1979.

Mario Lavista y Mario Kuri-Aldana son dos de los compositores mexicanos que desarrollaron vínculos estrechos con Cuba durante los 70, aunque lo hicieron desde postulados estéticos opuestos, como podemos deducir de los títulos y posturas estéticas de sus escritos.¹⁵ Es llamativo que tanto Lavista como Kuri-Aldana publicaron en el boletín sendas reseñas sobre el estado de la composición académica mexicana de su época, así como trabajos en los que abordan sus respectivos programas creativos e incluso asuntos de honda relevancia teórica. Por su parte, Lavista consideraba que solo a partir de la superación de manierismos técnicos y la adopción crítica de lenguajes que subviertan el *statu quo* sonoro —léase asociados a la “nueva música” —, era posible generar discursos oportunos y congruentes desde y para la región. En tanto, Kuri-Aldana pensaba, como veremos, que solo es posible generar lenguajes con perspectiva latinoamericanista a partir de la adopción creadora, informada y actualizada de los recursos musicales nacional-populares de nuestros países. Considero que las posturas de ambos autores conforman, no sin los apuntados contrapuntos, una cultura musical heterogénea cuyos fundamentos teóricos y operativos persiguen construir discursos con alcances decoloniales —aunque consecuente con su tiempo— que miran por el prisma de la *Casa de las Américas*.

MARIO KURI-ALDANA EN LAS PÁGINAS DEL BOLETÍN *MÚSICA*

La participación de Kuri-Aldana en las páginas del boletín comienza en 1974 con el artículo *Jóvenes compositores mexicanos*. En este texto, con un criterio bastante personal, como antes lo hizo Lavista, el autor pasa lista de las características y problemáticas de los jóvenes compositores mexicanos de entonces. Afirma que se les considera dentro de este grupo por su deliberada intención de diferenciarse de las poéticas de Carlos Chávez, Blas Galindo y Rodolfo Halffter. Refiere que el grupo está dividido en tradicionales y vanguardistas, pero realmente unos y otros en varios momentos adoptan indistintamente ambos lenguajes.

El artículo pretende subsanar el desconocimiento en el que se hallan sumidos estos creadores, a partir del abordaje de las problemáticas concernientes a sus discursos particulares. Para ello el autor se vale de un lenguaje metafórico que hace referencia al sustrato estético que sustenta las poéticas académicas de estos autores, acaso por ello distantes de cumplir su cometido, es decir, justamente el diálogo con el público. Es así como aborda el impacto de estos compositores en el contexto de música mexicana y el estado de la producción académica en el país, la cual se encuentra en una suerte de aparente bonanza, pues si bien la Sinfónica Nacional mantenía una actividad constante y surgían agrupaciones por el país, pocas veces concedían espacios a la producción contemporánea autóctona.

Esta situación se la atribuye el autor lo que considera “son vicios de sistema”, que por una parte privilegia los repertorios canónicos, artistas foráneos y por otra condiciona que la lógica del mercado guíe los gustos estéticos de las grandes masas mexicanas en lo que considera “canciones de mala muerte y ritmos contrahechos” y desconozca así la música de los grandes compositores mexicanos y los integrantes del propio grupo tratado (Kuri-Aldana, 1974, p. 16).

La semblanza de los compositores en cuestión consiste en describir obras representativas a partir de propias ideas de los autores, reseñas críticas contemporáneas, los criterios estéticos de Kuri-Aldana y datos sobre la formación y desempeño profesional de estos músicos. El primer compositor abordado es Armando Lavalle, por entonces maestro en la Escuela Superior de Música de la Ciudad de México, que Kuri-Aldana coloca a mitad de

¹⁵ Aunque estos textos también aparecen en publicaciones mexicanas, como en el caso de *Jóvenes compositores mexicanos*, publicado también en los números 50 y 51 de la revista *Heterofonía*, en 1976.

camino entre la tradición y la vanguardista. Continúa la relación con Joaquín Gutiérrez Heras, cuya pureza melódica, según afirmaba la crítica, lo acercaba a sonoridades del *Ars Nova*.

Debido a la extensión del apartado sobre Leonardo Velázquez, es posible constatar la admiración que Kuri-Aldana le profesaba a este compositor, que infiero radica en la coincidencia en el manejo de códigos popular-nacionalistas. La valía de su obra descansa, según el autor, en su formación deudora de Pablo Moncayo y Blas Galindo, así como en su educación en altos centros de estudios, sobre todo en los Estados Unidos, pero también incorpora sonoridades eclécticas, procedentes del blues y el jazz. La relación de nuevos compositores mexicanos continúa con César Tort, quien se dedicó a la reforma de la enseñanza musical en el país sobre elementos del folclor nacional que también marcarían su postura compositiva. Manuel Enríquez, violinista, es un compositor de interés vanguardista, que el autor considera uno de los más representativos del grupo. Luego aborda la figura de Francisco Savín, cuya carrera se desarrolla más en la dirección de orquesta y en su catálogo destacan canciones sobre textos poéticos en náhuatl. Es Manuel de Elías el último autor tratado, quien después del trabajo con formas y recursos tradicionales se enfoca hacia la música electrónica, con lo cual se constituye en un abanderado de este tipo de procedimientos en México. Kuri-Aldana advierte los logros que en este campo serían desarrollados por de Elías y lo considera como uno de los más importantes músicos de la escena mexicana de entonces.

La iniciativa de Kuri-Aldana de escribir una suerte de panorama ilustrativo de la producción musical académica en el México que le tocó vivir, por una parte representa un testimonio de primera mano para abordar las posturas y logros del momento de los hoy consagrados compositores e intérpretes mexicanos. Por otra, permite entrever posturas estéticas del autor, que como compositor con un proyecto creador específico si bien no excluye ninguna postura creadora, se identifica con aquellas que le son afines. En particular las ideas de Kuri-Aldana favorecen aquellos lenguajes directamente relacionados con la savia popular, pero en renovador diálogo con los recursos vanguardistas internacionales.

El segundo artículo publicado por Kuri-Aldana en *Música* apareció en el número 79 (noviembre-diciembre) de 1979 con el título *Dos opciones para el compositor mexicano: Nacionalismo Popular o Espejismo Universalista*.¹⁶ Este escrito constituye un manifiesto estético ilustrativo de las ideas del autor entorno al lenguaje compositivo que consideraba éticamente correcto a partir de la historia y valores ancestrales del pueblo mexicano. El hecho de que a trece años de graduado de la carrera de composición con el tema *Concepto mejicano de nacionalismo, partiendo de las características indígenas sobrevivientes*, mantuviera muchos de aquellas nociones y algunas las hubiera profundizado, sustenta la idea de que estas subyacen tanto en su pensamiento estético como en su lenguaje compositivo.

Con el estilo lírico que caracteriza la prosa de Kuri-Aldana, sustenta sus ideas artísticas desde los hechos históricos que tuvieron lugar a partir del choque entre las culturas indígenas y europeas, sus resultados para los pueblos nativos y del Viejo Continente, el saldo de la conquista y la aparición de las culturas americanas, con su consecuente resultado transcultural. Salta a la vista que el eje central de este trabajo es demostrar la importancia del componente oriundo desde la construcción de la cultura novohispana. Afirma que en el siglo XIX finalmente emerge una identidad latinoamericana, que conduciría por una parte a la concreción de los procesos independentistas y por otra a expresiones artísticas de marcada autoctonía, tanto en la literatura, en las artes visuales como en los incipientes nacionalismos musicales.

¹⁶ Es menester señalar que el último escrito de Kuri-Aldana publicado en el boletín *Música* sale a la luz en el No. 96-97, septiembre-octubre, noviembre-diciembre, del año 1982, con el título *El folclor popular en los bailes populares mexicanos*, trabajo en el cual se evidencian los conocimientos adquiridos por el compositor como parte de su trabajo en el Fondo Nacional para el desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN) al respecto del folclor del pueblo mexicano.

Kuri-Aldana sostiene que el triunfo de los rasgos culturales latinoamericanos que se produjo entre fines del siglo XIX y principios del XX, representó un influjo refrescante para la cultura universal, verificable en la poesía de Rubén Darío. Concluye al respecto el autor:

Allí están la música de Chávez, la poesía de Rulfo, de García Márquez y Nicolás Guillén, la arquitectura de Wright y el urbanismo insólito de Brasilia. Es la nueva fuerza, la vibración fecunda de nuestra América, que canta en las notas luminosas de Villa-Lobos, Revueltas y Amadeo Roldán. (Kuri-Aldana, 1979, p. 15)

De modo que el pensamiento aquí evidenciado se aliena en gran medida con el proyecto de la modernidad intelectual y artística latinoamericana y pone a la producción musical académica mexicana, de la cual es él mismo representante, en el contexto de la realidad cultural continental. Más adelante irrumpe lo que puede considerarse su postura estética principal cuando lanza interrogantes sobre la pertinencia para los compositores mexicanos contemporáneos de asumir lenguajes creativos importados o recurrir a los ancestrales valores de las culturas precolombinas y mestizas. A partir de criterios estéticos enunciados por otros americanistas en este sentido, aboga por un equilibrio que tienda a la simplicidad, la transparencia y la comunicación con las grandes masas. Pero más que fórmulas estrictas, tras sus repetidos contactos con comunidades originarias, queda muy clara su postura sobre el rol que debería desempeñar la música en la sociedad contemporánea mexicana cuando afirma, con marcada intención política:

Paz, tranquilidad y trabajo [...] Ese puede y debe ser nuestro camino. Que otros ensordezcan el sonido del hombre con bocinas de perfeccionados amplificadores de sonidos; o que acompañen su marcha científico-militar con sus obras adoctrinadas, cómplices encubiertos de la agresión del hombre contra el hombre. Nuestro camino puede ser otro. (*Ibid.*, p. 18)

Si bien defiende los rasgos estético-técnicos originarios, hostiga posturas deudoras de Carlos Chávez, en las que lo nacional bebe de un indigenismo anquilosado y no toma en cuenta el diálogo con la contemporaneidad. Aquí es menester apuntar que el autor no demerita el trabajo de Chávez, sino que asume que las ideas del “maestro”, como le llama, no responden a las demandas contemporáneas. En este sentido destaca que la postura creativa deseable para el compositor mexicano es aquella que esté en el justo medio entre el “arte indígena puro y el arte mestizo en constante evolución” (*Ibid.*, p. 19).

Lo que autor entiende por “nacionalismo popular” emerge de la tesis que sostiene acerca de que lo indígena nacional, mestizo-mexicano, no se preserva en hechos históricos o símbolos a los cuales una tradición académica o mercantil asigna significados concretos, en este caso de lo nacional, sino “en las obras de arte y en los principios filosóficos que porta el pueblo”. Por tanto, la mexicanidad, para Kuri-Aldana pervive en la conciencia histórica, suerte de acervo abstracto complejo que reúne los saberes que se han dado cita en la geografía e historia mexicanas. Si tenemos en cuenta la historia común latinoamericana y los presupuestos ideológicos que sustentan el discurso creativo defendido por el autor, puede concluirse que el mencionado nacionalismo de raíz popular constituye una postura estética susceptible de incorporar prácticas musicales del área geocultural común. Así pues, el *Concierto de Santiago* desde su génesis compositiva se halla inmerso en una lógica de porosidad sonora que, como veremos, permea su discurso de referentes sonoros del área caribeña y conexas.

EL *CONCIERTO DE SANTIAGO* EN CONTEXTO

Todo parece indicar que tras la participación de Kuri-Aldana en el Encuentro de Música Latinoamericana, cuya declaración está fechada el 8 de octubre de 1972, el compositor aprovecha la ocasión para conocer el país y se desplaza en el mismo mes a la oriental

ciudad de Santiago de Cuba, conocida internacionalmente por ser un hervidero musical como resultado de las intensas transculturaciones que se produjeron en su espacio geográfico. Los documentos escrutados evidencian que Kuri desarrolla trabajo de campo e incorpora de primera mano maneras de hacer de las músicas bailables santiagueras. De esta experiencia surgen los primeros apuntes de lo que será la *Sonata en Do*, que al año siguiente orquesta como *Concierto de Santiago*.

Tanto apego por la Isla le genera al compositor aquella experiencia que en varias misivas se expresa su deseo de que el concierto se estrenara en Cuba. Ello queda patentado en una carta suya, con fecha 31 de mayo de 1973, enviada a Mariano Rodríguez, pintor cubano y primer director del Departamento de Música de la Casa. Apunta el compositor:

Mariano,

Adjunto encontrarás el programa del estreno de mi *Concierto de Santiago*, que por fortuna mereció una reposición a las 2 semanas de haberse estrenado. Después de haberlo escuchado en esas ocasiones, estoy muy contento con la obra y espero puedas programar para su estreno en Cuba. Aquí yo estoy gestionando para que la Orquesta Sinfónica Nacional lo incluya en su temporada de otoño, con el flautista Gerardo Mojica como solista, pues es el mejor que tenemos. [...]. (Kuri-Aldana, 1973)

Además de los datos historiográficos presentados, esta constituye la evidencia al respecto de las conexiones semánticas con las que el propio compositor concibe esta obra, en gran parte debido a sus vínculos con las ideas y la intelectualidad latinoamericana nucleada en la institución habanera, que puede ser establecida a partir del epistolario cruzado entre el compositor e intelectuales cubanos. Dos cartas más, emitidas por Mariano Rodríguez y Argeliers León, tocan detalles al respecto de la organización en Cuba de la presentación en Cuba de esta pieza, sin que haya podido encontrarse prueba alguna de su estreno en la Isla.

En otra misiva, dirigida a Manuel Duchesne, director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba con fecha 18 de junio de 1973, refiere lo siguiente:

[...] Ojalá hayas tenido tiempo de ver las partituras que dejé en la Casa de las Américas, así como las cintas, algunas con música de mis colegas mexicanos y otras con música mía.

Te adjunto un programa del estreno de mi *Concierto de Santiago*, una obra que es producto de la invitación que me hicieron el año pasado, gracias a la cual pude conocer tu hermoso país a cuya ciudad de Santiago de Cuba va dedicada esta obra, en la que se refleja muy claramente la música folklórica de Cuba, México y Brasil.

Quisiera mandarte la partitura, así como las partes, por si tienes oportunidad de incluirla en alguno de tus conciertos. Yo creo que sonaría muy bien, con la sección de cuerdas de la Sinfónica [...]. (Kuri-Aldana, 1973)¹⁷

Efectivamente, la carpeta dedicada a Kuri-Aldana, que se conserva en la Dirección de Música de la Casa, además de su currículum profesional, recortes de periódicos y otros legajos, contiene el programa de la reposición del *Concierto de Santiago*, aproximadamente quince días después de su estreno en la Escuela Nacional de Plástica de la Ciudad de México. Este documento refiere su ejecución en el Auditorio del Conservatorio Nacional del Música, los días 28 y 29 de abril de 1973, con el propio autor como director, el flautista Sergio Guzmán como solista, en las percusiones Ceferino Nandayapa y la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México.

¹⁷Aunque esta misiva sugiere que el *Concierto de Santiago* fue remitido por Kuri-Aldana al Departamento de Música de la Casa, como parte de la investigación desarrollada en Cuba, no pudo ser confirmada su presencia en el archivo de partituras de la institución. La copia manuscrita con la que hemos trabajado fue facilitada por el atento colectivo de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM).

MÚSICA PARA UNA IZQUIERDA LATINOAMERICANA:
EL CONCIERTO DE SANTIAGO DE MARIO KURI-ALDANA



Imagen 2. Portada del programa enviado por Kuri-Aldana a Cuba que recoge la reposición del *Concierto de Santiago* los días 28 y 29 de abril de 1973 en el Auditorio del Conservatorio Nacional de Música. Fuente: Archivo de la Dirección de Música de la Casa de las Américas, de dominio público.

Dada su participación desde el pódium, las notas que se leen en el programa del concierto, sin lugar a duda, debieron ser aprobadas por el compositor. Además de concordar con el origen semántico de la pieza, vinculado a la visita que realiza Kuri-Aldana a Santiago de Cuba en octubre de 1972, este texto ofrece algunas claves sobre peculiaridades técnicas, expresivas y significantes de la pieza. Expresa lo siguiente:

[...] la dotación instrumental —flauta, cuerdas y percusión cubana— puede considerarse una innovación para los conciertos de Orquesta de Cuerdas; finalmente podríamos volver a recalcar un eclecticismo de procedimiento a lo largo del Concierto que hoy se estrena mundialmente, así como el color popular o folklórico característico de la producción de Kuri-Aldana, esta vez realizado con la incorporación de la flauta y las percusiones a la orquesta de cuerdas, según la tradición de los conjuntos populares cubanos, aunque a lo largo de la obra también son reconocibles los giros folklóricos brasileños, argentinos y naturalmente, los mexicanos. Fuente: Programa de Concierto, archivo de la *Dirección de Música de la Casa de las Américas*. De dominio público.

Si bien esta cita aporta luces sobre el proceso compositivo del concierto, expresa también dinámicas de recepción por parte de quien la escribió. Así, en adición a las misivas consignadas anteriormente, es posible reconstruir parte de la concepción materialización y decodificación simbólica de la obra, como punto preliminar que orienta mi labor analítica.

Otro dato relevante en torno a la afinidad que Cuba y su música despertaban en el autor emerge del hecho de que el día 19 de octubre —supongo posterior a su visita a Santiago—, Kuri-Aldana deposita en la sede de la Banda Nacional de Conciertos, en La Habana, la partitura de su cantable *In Memoriam*, para barítono, coro y banda. El cantable incorpora estrategias compositivas alusivas a las músicas cubanas de la mano de sonoridades populares modernas de raíz jazzística (Garnier, 2019). De ello infiero que si bien, antes de su visita a Cuba Kuri-Aldana había incorporado competencias musicales que le permitían significar las sonoridades caribeñas —no hay que olvidar los vínculos musicales de larga data entre ambos pueblos— su inmersión cultural en la Isla, le permitió incluir

procedimientos compositivos eficientes para construir un discurso sobre las músicas cubanas y conexas.

Es posible concluir así que, entre 1971 y 1979, periodo en el que Kuri-Aldana compone el cantable *In Memoriam* y el *Concierto de Santiago*, viaja a Cuba, gestiona sus estrenos en este país y en México, sostiene correspondencia cruzada con figuras clave de la Isla y publica en el boletín de *Música*, se apropia de manera personal del campo intelectual de izquierda generado en la *Casa de las Américas*. Esta apropiación difiere de posturas sostenidas por coterráneos suyos como Mario Lavista, Héctor Quintanar y Manuel de Elías, quienes abogan por incorporar de manera crítica las técnicas compositivas novedosas que identifican como “música nueva”. En cambio, Kuri-Aldana sigue fiel a su nacionalismo popular, que expande hacia un latinoamericanismo híbrido con centro en las músicas cubanas y conexas, como expresión de una sonoridad que el imaginario del compositor asociaba con la izquierda regional, en aquel entonces representada por el proceso revolucionario cubano. La labor analítica seguida en los siguientes apartados persigue identificar en qué medida las estrategias compositivas, en tanto procesos de codificación sonora, responden a las posturas estéticas seguidas por el compositor como parte de un campo intelectual de izquierda generado por la *Casa de las Américas* durante los 70.

APROXIMACIÓN A LAS ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS EN EL CONCIERTO DE SANTIAGO

En este punto es menester recapitular algunas nociones teórico-metodológicas que sirven de marco al escrutinio que a continuación desarrollo. Preliminarmente, reitero que la reconstrucción de la esfera signifiante de una obra es un proceso relacionado en que participan tanto las constricciones de estilo, la intención de compositor, sus elecciones discursivas, los significados socioculturales predominantes, así como la práctica exegética de los investigadores cuya percepción subjetiva condiciona procedimientos taxonómicos en el escrutinio analítico.

En otro orden, debo subrayar que para los análisis desarrollados a continuación recorro 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. Lo concerniente al metrórritmo se trata a partir de modelizaciones que expresan construcciones resultantes de la operación de este medio expresivo. Sin embargo, he respetado las indicaciones dinámicas, agógicas y expresivas, aunque prescindo de las simbologías propias de las prácticas instrumentales específicas, que en caso de las cuerdas son numerosas. El análisis armónico del concierto toma en cuenta las implicaciones de sus construcciones representativas para la música popular y contemporánea, por lo cual he elegido la simbología alfabética o anglosajona para referir los acordes y la relación entre estos.

Para preluir al análisis, considero oportuno presentar un esquema de la obra en su totalidad con el propósito de ofrecer una noción general que permita ubicar los núcleos temáticos y las principales formaciones y procesos armónicos que se abordan en este acápite. Como es posible comprobar en la tabla siguiente, el concierto no presenta rasgos experimentales desde el punto de vista formal, sino que se adscribe a prácticas sedimentadas en el género durante siglos, de modo que es posible relacionarlo desde el punto de vista estructural con el neoclasicismo. Lo que sí resulta determinante, en el caso del tercer movimiento, es la conexión entre la forma y el diseño temático y factual relativo a la canción popular cubana.

Tabla 1.
Esquema formal del *Concierto de Santiago*

Movimientos	I			II			III				
Tempos	<i>Larga y libremente-Allegretto Cantabile</i>			<i>Largo</i>			<i>Cadencioso, con ritmo bailable</i>				
Partes	Introducción	A	B	A'	A	Puente	B	Introducción	A	B	C

La obra describe una estructura general de macroforma estándar, cuyos movimientos responden a organizaciones temáticas y agógicas comunes en el género concierto.

I- Larga y libremente - Allegretto Cantabile

En cuanto a las peculiaridades tímbricas del *Concierto de Santiago*, apunto que, aunque está escrito para flauta y orquesta de cuerdas, esta última no solo tiene funciones de ripieno, sino que en muchas ocasiones dialoga activamente con el instrumento solista. Ello queda establecido desde la introducción del primer movimiento pues, en la primera sección bajo el tempo *Allegro cantabile* —compás 19— una vez ejecutada la serie generadora por la flauta, las construcciones derivadas de esta pasan por el resto de la orquesta, fundamentalmente por los chelos, aunque no es menos cierto que el papel del concertino es vital. Otro aspecto tímbrico capital en el primer movimiento del concierto está relacionado con las modificaciones sonoras de estos instrumentos, pues en varios pasajes la partitura indica que se les coloquen sordinas a los cordófonos. Del mismo modo es recurrente la indicación de pizzicato destinado a los instrumentos de la orquesta de cuerdas, cuando ejecutan sonidos largos como parte del sostén armónico.

Al realizar al análisis textural, debo precisar que la obra, específicamente en el primer movimiento, recurre a la alternancia entre formaciones monódicas, polifónicas, homófonas o a combinaciones entre estas, por lo cual el análisis armónico que presentamos toma en cuenta los fragmentos en los que predominan estructuras acordales o puedan intuirse centros tonales. El primer núcleo identificable —aunque no ofrece definición temática— se desarrolla en el contexto de progresión armónica, que aparece en la introducción, (véase tabla 1, supra), comprendida entre los compases 1 y 5, la cual evidencia el rasgo que de forma general caracteriza el primer movimiento: la interdependencia entre el tematismo, los procesos armónicos y contrapuntísticos.

Salta a la vista, que si bien entre los compases 2 y 5, los acordes pueden clasificarse como de novenas y cuartas suspendidas, las formaciones interválicas resultantes son de cuarta justa (ejemplo 1, infra). Infiero que la fuerte sonoridad que estos producen, así como la dirección cromática ascendente, son utilizadas para captar la atención del oyente, a manera de llamada, pues no constituyen elementos reiterativos en ningún otro momento de la composición, hecho relacionable con la función tradicional de la introducción. Desde el punto de vista signficante, estos recursos fueron extensamente empleado en los primeros istmos vanguardistas del siglo XX, de modo que es el ambiente de la experimentación armónica contemporánea ortodoxa el primer recurso que explota el compositor. (Díaz González, 2004, pp. 31-38)

Reducción

como improvisando, senza misura

Am/E C6m/E sus4 Csus4 C#sus4 G9 G#sus4 A9 Bb9 F#sus4

Ejemplo 1. Reducción a cuatro voces de los primeros cinco compases del *Concierto de Santiago*. Aquí destacan entre los compases 2 y 5 las formaciones acordales sin tercera y cuarta suspendida que generan los acordes por cuartas.

ALLEGRETTO CANTABILE

legato

Flauta

mf

Ejemplo 2. Serie generadora no dodecafónica, a partir de la cual se construye el primer movimiento del concierto, enunciada por la flauta en el compás 19.

Como apunté anteriormente, el primer movimiento del concierto se inscribe en una forma ternaria, aunque su determinación no es posible mediante los parámetros tradicionales del análisis estructural por cuanto el sistema de concatenación temática se basa en una serie no dodecafónica. El análisis de la construcción serial del primer movimiento, permite establecer conexiones con de criterios de Gulianitskaya (1990), para quien la serie propicia “la unidad de entonación del material sonoro y establece las interrelaciones entre las partes elementales de la trama musical y el procedimiento de elaboración temática” (p. 203). De tal suerte, es vital la responsabilidad de la serie sobre la regularidad estructural, por lo cual, los contrastes entre las secciones se producen por derivación, es decir se aplican varios recursos para conectar las ideas melódicas que parten de la serie generadora, integrada por los siete los sonidos de la escala de la menor natural de La (ejemplo 2).

De acuerdo con la definición de Ignacio Díaz González (2004) la construcción serial puede estar basada en el sistema dodecafónico o no, como sucede con el movimiento que nos ocupa. Suele emplear diversos recursos de elaboración temática, entre estos, el movimiento contrario, la inversión y el movimiento retrógrado invertido, que a su vez pueden sucederse sobre cualquier sonido de la serie generadora o de transposiciones de esta o series secundarias (p. 91).

El análisis del comportamiento temático del primer movimiento revela el empleo recurrente de movimientos contrarios en inversiones sobre varios sonidos de la serie generadora y de las series resultantes de esta. No solo son otorgadas al instrumento solista, la flauta, sino que también recaen sobre los miembros de la orquesta, principalmente los violoncelos. Una característica común entre todas las series es su naturaleza tonal pues se construyen sobre los grados diatónicos de tonalidades diversas —tal y como ocurre con la serie generadora—, algunas vecinas y otras alejadas de la tonalidad principal. El análisis temático sobre la relación de las series en la primera sección del movimiento *Larga y libremente-Allegretto Cantabile*, queda representado a continuación:

MÚSICA PARA UNA IZQUIERDA LATINOAMERICANA:
EL CONCIERTO DE SANTIAGO DE MARIO KURI-ALDANA

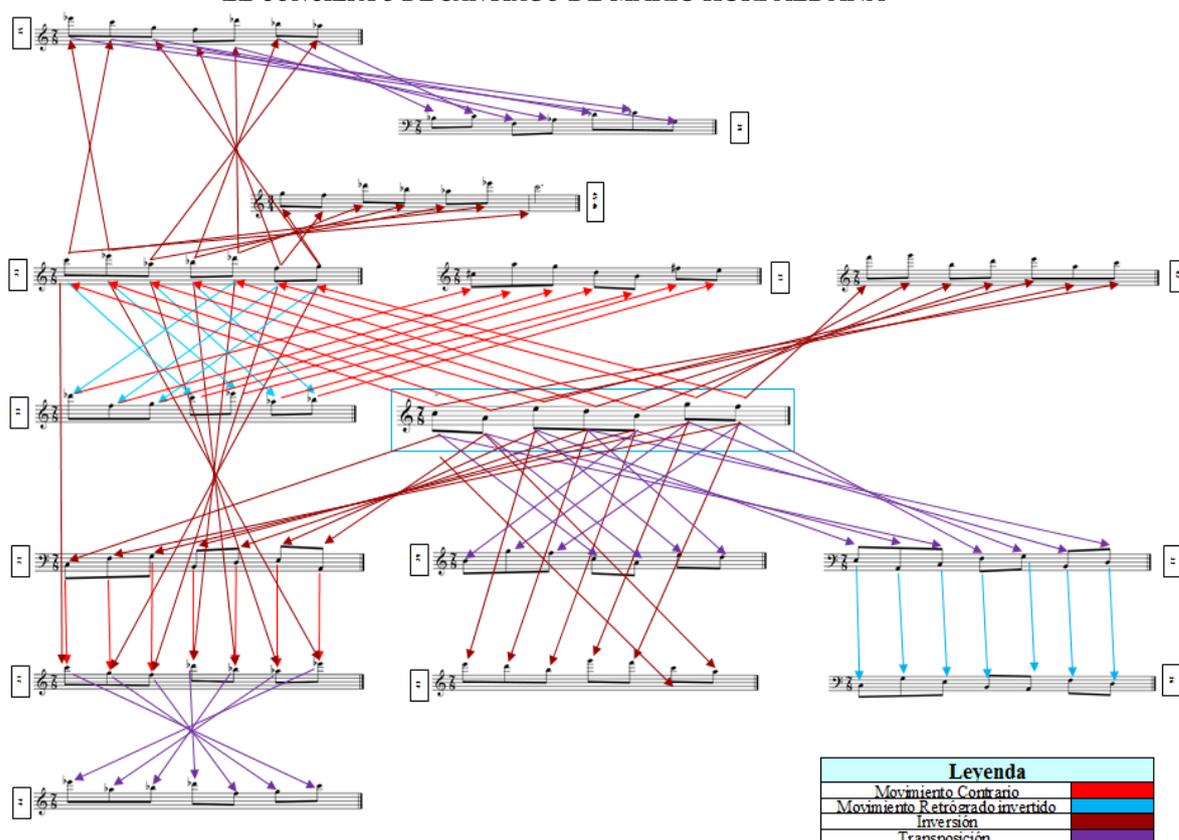


Figura 1. Esquema serial de la primera sección del primer movimiento del *Concierto de Santiago*.

El análisis temático presentado en la figura 1 revela que de manera general los medios expresivos —y por tanto la armonía— se supeditan a la construcción serial. Así tenemos que los acordes identificables son el resultado de la expansión de los sonidos propios de la serie trabajada, lo cual explica por qué no es posible identificar fácilmente estructuras de acordes. Más bien el análisis de los aspectos verticales refleja que el compositor ha seguido las reglas de construcción polifónicas tradicionales según las cuales la trama melódica se sustenta en consonancias generalmente dispuestas en los tiempos fuertes de los compases. (Diez Nieto, 2014)

En cuanto al devenir del metrórritmo del primer movimiento un factor determinante es la modificación del tiempo. La introducción, marcada bajo la indicación de *larga y libremente*, presenta una indeterminación metrorrítmica que tiende hacia el *rubato* sobre todo por la anotación *como improvisando, senza misura*. No obstante, en el compás 19, con el comienzo de la primera sección de la pieza, bajo la indicación *Allegretto cantabile*, se produce una estabilización de los parámetros métricos entorno al compás de 7/8, sobre todo vinculado al elemento temático generador de la serie, presentado en el ejemplo 2 (supra). Sin embargo, como evidencia de la variedad métrica resultante, entre los compases 48 y 52, 55 y 58, 72 y 81, 88 y 90, se establece el 4/4, el compás 61 es de 3/8, el 62 y el 64 son de 5/8, así como el 63 y el 65, y el intervalo del 68 a 71 responden al 6/8. Dentro del propio compás de 7/8, como elemento de variedad y a la vez de cohesión temática se producen relaciones acentuales de 2+3+2, 3+2+2 y 2+2+3, aunque tiende a prevalecer la segunda.

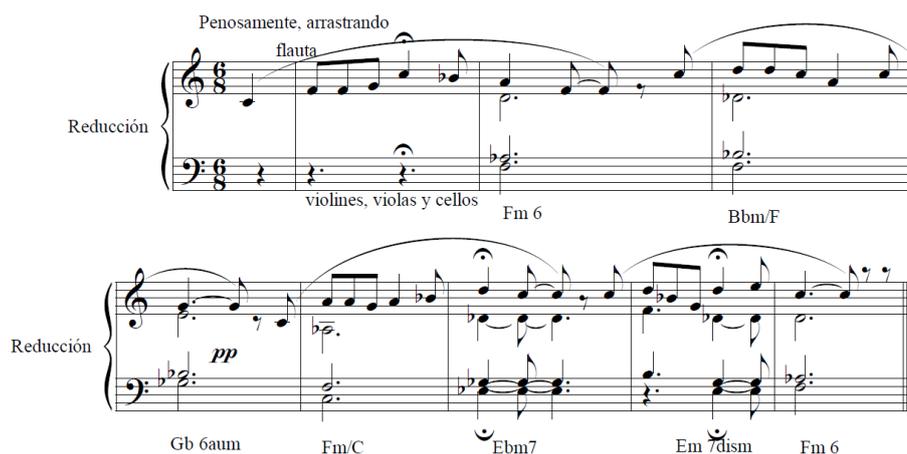
Desde el punto de vista rítmico, es posible identificar tres elementos en el transcurso del primer movimiento. El primero de ellos, determinados por valores largos —blancas, negras y negras con puntillo, fundamentalmente—, los cuales unidos a las indicaciones expresivas antes aludidas y el uso intensivo del calderón generan indeterminación y laxitud rítmica que funcionan dramáticamente como preámbulo. El segundo elemento rítmico está constituido por la sucesión de siete corcheas con las relaciones acentuales vistas (ejemplo 2,

supra). Es este el factor rítmico unificador en el movimiento y dado el tempo al que se ejecuta —*Alegro cantabile*— propicia la dinamización necesaria para el desarrollo de la obra, que transita por tres tipos de relaciones acentuales (2+3+2, 3+2+2 y 2+2+3), y por pequeñas disminuciones de sus componentes, como dentro del 6/8, por ejemplo entre los compases 68 al 71 o adquiere semblante de tresillos con cola, en los compases 78 y 80. Un tercer núcleo rítmico está relacionado con los materiales que conectan la recapitulación del material temático de siete corcheas. Estos aparecen entre los compases 48 al 52, 55 al 57 y 72.

II- Largo

En cuanto al segundo movimiento, considero que su rasgo más distintivo deriva de su entidad temática principal, que regresa a la textura monódica acampañada, esboza un comienzo en anacruza y delinea su melos dentro del ámbito tonal de Fa mayor. Aquí se emplea el 6/8, alternado con una construcción rítmica que sugiere el compás de 3/4. Tal y como puede comprobarse en el ejemplo 3 (infra), la relación metrorrítmica resultante puede

ser representada de la siguiente forma: $\frac{6}{8}$  Ello, unido al semblante armónico en torno a Fa mayor, evidencia la intención del compositor de significar géneros de la música cubana asociada con rasgos campesinos, entre estos la guajira y la criolla (Gómez García & Eli Rodríguez, 1995, p. 277-278).



Ejemplo 3. Reducción a cuatro voces del núcleo temático de la sección B que se desarrolla entre los compases 34 y 50. Nótese que, si bien la melodía de la flauta se construye sobre la escala de Fa mayor, el acompañamiento, a cargo de los violines, las violas y los violoncelos, difumina el modo mayor de la melodía tonal, al alterar la tercera del acorde sugerida por el relieve.

Como se ha podido comprobar la estrategia significativa seguida por el compositor se anticipa desde el primer movimiento cuando, a pesar de que su elaboración temática, basada en una serie, esta no es dodecafónica, sino que, partiendo del carácter tonal de dicha construcción, progresivamente son abordados centros tonales cuasi definidos. La elección de este procedimiento permite continuar en el segundo movimiento la referencia a códigos populares, que, en su mayoría, presentan centros armónicos. El devenir del movimiento *Largo* esboza la finalidad de referir progresivamente lo popular caribeño, aunque enmarcado en contornos académicos sobre todo a partir de las relaciones poliarmónicas entre el relieve y el fondo, de tal modo que la alusión al género de la guajira y la criolla se erige como rasgo distintivo. Asistimos en los dos primeros movimientos a una intención significativa enfocada desde lo académico, pero ostensiblemente sustentado en recursos tradicionales y populares, de tal suerte que es relacionable con las ideas estéticas del compositor al respecto su noción de nacionalismo popular, es decir un lenguaje que hibrida los códigos vernáculos y las técnicas académicas vanguardistas.

III- *Cadencioso, con ritmo bailable*

El tercer movimiento es sin dudas el de mayor riqueza tímbrica. Aunque existe correspondencia entre los papeles del solista y la orquesta que alternan el papel melódico y de las construcciones discursivas que más adelante se verán, como el tumbao,¹⁸ el elemento característico aquí es el empleo de instrumentos de raigambre afrocubana y brasileña. No solo son apariciones puntuales, sino que en toda la parte participan de la dramaturgia, de tal suerte que se presentan de conjunto con recursos relacionables con el son como las maracas y la quijada, o del samba, como el calabazo brasileño. Es así como durante los primeros 51 compases se produce una suerte de discurso percusivo que incluye un juego de bongós, tumbadoras, claves y cencerro, los cuales se alternan patrones rítmicos de la música cubana y de su área cultural afín. El contrabajo en varios momentos, en los que se significa lo bailable, se ejecuta en pizzicato —en el compás 61, entre los compases 86 y 89, del compás 98 al 109, y en otras puntuales apariciones— por lo que resulta en un estilo de acompañamiento relacionado con el son cubano y el jazz.

The image shows a handwritten musical score for the third movement, 'Cadencioso, con ritmo bailable'. The score is written on multiple staves. At the top, it is titled 'Cadencioso, con ritmo bailable' and 'Allegretto'. The instruments listed on the left include Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola, Violoncello (Vc), Contrabajo (Cb), Bongós, Tumbadoras, Claves, and Cencerro. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'p'. There are also performance instructions in Spanish, such as 'Si no hay percusiones, empezare en el compás 52.' and 'pizzicato'. The page number '12' is visible at the bottom left.

Imagen 3. Página 12 de la copia manuscrita del *Concierto de Santiago* que presenta la primera hoja del tercer movimiento *Cadencioso con ritmo bailable*. Es posible identificar la formación instrumental de orquesta de cuerdas y conjunto de percusión, que incluye bongós, tumbadoras, claves y cencerros. Fuente: Archivo de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), de dominio público.

Puede afirmarse que desde el punto de vista tímbrico esta obra presenta eclecticismo e hibridaje entre los recursos instrumentales tradicionales —como la orquesta de cuerdas— y otros de raíz popular como la ejecución en pizzicato constante del contrabajo, así como el uso extensivo de instrumentos afroamericanos. Todo ello por una parte es el resultado de los conocimientos que sobre orquestación y dirección incorpora Kuri-Aldana en su amplia

¹⁸ El tumbao es un recurso común de variables características que se emplea en múltiples músicas no solo cubanas, sino del área caribeña y conexas. Sin embargo, se ha definido como patrones rítmico-armónico-melódicos que poseen un elevado carácter connotativo de lo sonero y por consiguiente de la identidad musical cubana. (Orozco, 2014)

vida académica y por otra es la consecuencia de la labor investigativa y aproximación empírica a las culturas musicales de la región que lleva a cabo como parte de su periplo por Estados Unidos, Suramérica y el Caribe.

Cadencioso con ritmo bailable es el centro lírico del *Concierto de Santiago*. En las versiones para piano y flauta y piano aparece bajo el título de *Guajira*, lo que desde el punto de vista significativo aclara cuáles son sus fuentes de inspiración. Aunque como se precisa en la sección anterior, el movimiento no concuerda con los rasgos tradicionalmente asociados a la guajira, es decir la métrica sesquiáltera, —excepto por el lirismo de la línea melódica y la relación temática binaria menor-mayor— es posible intuir la esfera significativa que persigue connotar el movimiento. En este sentido, el dúo de la flauta y la sección de los violines (ejemplo 4), entre los compases 60 y 63, sientan la pauta de lo que caracteriza el tercer movimiento: la riqueza polirítmica, la significación de los géneros populares cubanos y conexos, el semblante tonal y la expresividad armónico-melódica.

Flauta *mf*

Violines *p*

Violas

Cellos *p*

Contrabajos

p pizz

A Dm E A7 Dm

V I DD V7 I

Ejemplo 4. Primer núcleo temático del tercer movimiento del *Concierto de Santiago*. El claro contorno armónico de Re menor del fragmento amerita un doble sistema de cifrado, tradicional y anglosajón.

El tercer movimiento *Cadencioso, con ritmo bailable*, es sin dudas el de mayor riqueza rítmica en el *Concierto de Santiago* y, por el contrario, el más estable en cuanto a métrica. Vale la pena recordar que en la versión para piano —revisada en 1982— y para piano y flauta —de 1994— se titula *Guajira*, con la explícita intención de significar el mundo semántico de la música campesina cubana estilizada. Sin embargo, la selección de la métrica de 4/4 pudiera deberse a que la mayoría de las músicas cubanas, se construyen en contornos binarios o cuaternarios, salvo las prácticas sonoras más cercanas al antecedente africano, que se representan usualmente en métricas binarias compuestas. (Pérez, 1986)

Resulta significativa la riqueza polirítmica de este movimiento, que se expresa por una parte en la explotación —el compás es 4/4— e híbrida de patrones recíprocos.¹⁹ La superposición como parte de la textura entre los grupos instrumentales genera una relación vertical de síncopas isócronas²⁰ como puede comprobarse en el ejemplo 5 (infra). Mucho se ha escrito en torno al valor identitario de las sonoridades polirítmicas y sincopadas en el

¹⁹ Según Orozco, los patrones recíprocos son cinquillo, tresillo, anfibraco/tanguillo y habaneroso cuyas representaciones respectivas son las siguientes: (Orozco, 2014, p. 45).

²⁰ Estas son desplazamientos rítmicos de tiempo débil a fuerte que se presentan en similares intervalos métricos (Alegría, 2005, p. 98 n. 66).

ámbito de las músicas afrodescendientes. Infero que, de conjunto con la selección instrumental antes vista, es este valor connotativo al que Kuri-Aldana apela para configurar lo cubano y conexo en el concierto, cuyo clímax se sitúa justamente en el tercer movimiento.

Ejemplo 5. Modelización rítmica de los compases 76 al 79 del *Concierto de Santiago*. Coloreadas en amarillo las síncopas isócronas. Nótese que tanto en la flauta como en los violines y violas se produce una tendencia hacia la síncopa isócrona entre el segundo y tercer tiempo del compás.

A medida que transcurre la parte, se constata la tendencia hacia la estandarización en el manejo de los patrones recíprocos, en específico el habanero y el anfibraco/tanguillo, generalmente dispuestos en conexión de síncopas isócronas. Se concluye así, que por una parte la variedad métrica evidenciada en la obra que se analiza sustenta su vínculo semántico con los procederes compositivos contemporáneos a la vez que la riqueza polirrítmica de las partes y movimientos de semblante popular generan un ambiente de clara intención transcultural que vincula sonoridades cubanas, caribeñas y conexas. Como resultado de lo antes visto, un cambio significativo con relación a los materiales presentados ocurre en el compás 86, cuando se presenta una idea temática con carácter de patrón rítmico-armónico-melódico (ejemplo 6), cuyo significado popular bailable queda patentado en la indicación del tempo *Poco Meno mosso, con suavidad*, así como en la indicación de doble barra de repetición. Este fragmento manifiesta factura de tumbao, comportamiento que por su flexibilidad semántica puede conectarse con otros núcleos sonoros, en este caso del samba y del bossa nova.

C9	G6	A7 6m	Dm7	Am6	G7 6m
I9	V+6	VI7#3 +6	II7	VI+6	V7+6

Ejemplo 6. Fragmento comprendido entre los compases 86 y 89 del *Concierto de Santiago*. La voz superior es ejecutada por la flauta y las tres inferiores por las cuerdas. Nótese la factura de figuración armónica que caracteriza tanto la línea melódica de la flauta como las de las cuerdas, así como el empleo masivo de síncopas, aspecto que dan al traste con la sonoridad de tumbao y con la conexión hacia el bossa nova.

Desde el ejemplo anterior la esfera semántica cubana se vincula con la brasileña por la inclusión en la sección de la percusión de un calabazo. Danilo Orozco (2014) y Rolando Pérez (1986) abordan la cercanía entre las estructuras rítmicas de la música popular

caribeña y de las ciudades costeras brasileñas donde la comunidad afrodescendiente es significativa. Ello sustenta que los patrones rítmicos del son, la rumba y el samba —de donde surge el bossa nova— sean bastante cercanos. Un criterio similar es sostenido por Zoila Gómez y Victoria Eli (1995) quienes, refieren a partir de los estudios de Carlos Vega, el vínculo entre las músicas del Caribe y el cancionero oriental de América del Sur. Los complejos genéricos que estas autoras conciben —del son o de la rumba, entre otros— constituyen prueba de ello.

La cercanía semántica entre los géneros y estilos aludidos permite que, con solo la modificación de los instrumentos de percusión y la técnica de ejecución del contrabajo, sea suficiente para transitar de un ambiente geo musical a otro. Una vez que entre el compás 94 al 118 se incluyen paulatinamente las tumbadoras, los bongós, las claves, las maracas y el contrabajo en pizzicato, se produzca el retorno a la esfera significativa de los géneros cubanos, específicamente al son. De modo que entre el compás 119 y el 133 emerge otra

Reducción

C G7 C C

F C G7

relación rítmico-armónica-melódica identificable como tumbao:

Ejemplo 7. Reducción de los cuatro primeros compases de última construcción identificable como tumbao en el *Concierto de Santiago*. Aunque el alcance melódico del fragmento es fundamental, aparece la síncopa isócrona entre el segundo y el tercer tiempo del compás a modo de bajo anticipado, procedimiento típico en el tumbao.

A MANERA CONCLUSIVA

Como parte del estudio presentado he reconstruido algunos elementos de la cultura musical relacionada con la composición del *Concierto de Santiago*. En este sentido, es posible afirmar que las experiencias musicales de Mario Kuri-Aldana durante los 70, en parte se construyeron alrededor de la esfera de influencia ejercida por la *Casa de las Américas*, que como nodo de confluencias y debates entre pensadores, creadores, investigadores e intérpretes de la región, articuló posturas estéticas diversas, pero afines con el programa latinoamericanista de izquierda de la institución. En el ámbito de la presencia cualitativa y cuantitativamente superior de mexicanos en los espacios de la Casa, con respecto a otros intelectuales de la región, Mario Lavista y Mario Kuri-Aldana representan los compositores que establecieron nexos fuertes con la institución, expresados en su participación en simposios, en el envío a Cuba de partituras y diversa documentación, en la

producción de epistolarios cruzados y en la publicación de artículos en el boletín *Música*. Como parte de estos últimos, Mario Kuri no solo analiza el estado de producción académica en México, sino que presenta diversos aspectos de su credo estético y traza pautas sobre los lenguajes compositivos que consideraba oportunos en el ámbito latinoamericano. Kuri-Aldana propone la actualización de los códigos populares, sin desconocer los aportes experimentales que no desvirtúen el significado de las músicas nacionales. La noción que denomina “nacionalismo popular”, es un núcleo estético que va consolidándose en su obra y que para 1973, cuando compone el concierto, expresa alcances de marcado latinoamericanismo.

En relación con el referido credo creativo de Kuri-Aldana, considero relevante tomar en cuenta la especificidad de una obra como la que nos ocupa por el hecho de que, aunque fuera compuesta por un mexicano, evidencia la intención explícita de significar músicas cubanas y conexas. Así pues, hemos identificado algunas estrategias compositivas que remiten a lo caribeño a partir del análisis desarrollado, los propios pronunciamientos del autor, las referencias bibliográficas y mi criterio como investigador cubano. De este modo, resulta ilustrativo el manejo equilibrado entre medios sonoros tradicionales de la música académica, como la formación para flauta solista y orquesta de cuerdas, así el empleo de formatos percusivos del área antillana, todo ello como resultado tanto de su formación académica como de su peregrinar por región, específicamente por el oriente cubano.

En el *Concierto de Santiago* comprobé la presencia de equilibrio entre las estructuras formales y armónicas académicas y aquellas de raigambre popular moderna. Si bien morfológicamente la obra expresa su adhesión a paradigmas neoclásicos, los mecanismos de elaboración temáticos, sobre todo en el tercer movimiento, siguen lógicas melódicas vernáculas, aunque aparecen construcciones morfológicas del siglo XX como el desarrollo a partir de una serie no dodecafónica en el movimiento primero. Como parte del metrorritmo, describí cambios frecuentes de compás, práctica común en los primeros istmos del siglo XX, y por otra parte, tendencia a la regularidad métrica, una vez que se significa lo identitario caribeño. En cuanto al ritmo fue posible identificar un variado empleo de patrones de raigambre cubana, que denotan amplias esferas genéricas antillanas. Del mismo modo, estos núcleos rítmicos expresan tendencia hacia la superposición, generando polirritmias de carácter percusivo.

Identifiqué también la prevalencia de la síncopa isócrona como rasgo definitorio de un variado número de géneros de la Isla, en especial de aquellos de contornos sonoros. En esta dirección, el tumbao constituye un núcleo semántico de hondas implicaciones en el concierto, por cuanto su aparición no solo permite cristalizar lo cubano, sino que marca hitos dramáticos en la morfología de la obra, a la vez que permite conectar con estructuras conexas de raigambre brasileña, específicamente en el tercer movimiento. De conjunto, combinaciones tímbricas caribeñas, patrones rítmicos, síncopas isócronas, polirritmia y tumbao generan un discurso emergente que desde el segundo movimiento produce una suerte de porosidad en el lenguaje académico en pos de significar progresivamente la esfera sonora semántica cubano-caribeña.

El *Concierto de Santiago*, constituye un registro sonoro —cuya huella escrita he abordado— de un momento particular en Latinoamérica en el que uno de sus núcleos de creación y reflexión cultural residía en la *Casa de las Américas*. Puedo afirmar que, en este contexto, Mario Kuri-Aldana construye una obra que equilibra códigos cultos y populares, en torno a las músicas cubanas y conexas, postura que, atravesada por un latinoamericanismo híbrido, se alinea con su credo estético que denomina “nacionalismo popular”. Sostengo que tal postura creativa y las sonoridades resultantes, en ese momento específico, en el imaginario del compositor se relacionaban con el campo cultural de izquierda generado desde la Isla. En tanto, como pudo comprobarse en sus escritos, Kuri-Aldana valida esta orientación creativa como la deseable para un compositor latinoamericano, esto evidencia su alineación en los primeros años de los 70 con el programa ideológico sostenido desde la institución habanera y por la entonces flamante revolución cubana. Si se tiene en cuenta que las expresiones musicales participan

activamente de las realidades socioculturales de sus entornos, se comprenderá la importancia de estudiar obras como el *Concierto de Santiago* para ahondar en dimensiones de lo sensible en momentos históricos como la aquí abordado. Queda esta obra como la materialidad sonora de una izquierda propositiva, crítica, pero no monolítica, que en los 70 marcó el devenir cultural y político de la región.

FUENTES CITADAS

- Alegria, D. (2005) *Tumbao en tramas de la música popular bailable cubana*. Tesis de grado, Universidad de las Artes (ISA), La Habana, Cuba.
- Alén Rodríguez, O. (1981). *Géneros de la música cubana*. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.
- Blackaller, E. R. (agosto de 1976). La música en México. *Revista de la Universidad de México*, XXX(12), 29-46.
- Carredano, C. y Eli V. (Eds.) (2015). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Declaración final del encuentro de música latinoamericana. La Habana, 1972.
- Díaz González, I. (2003). *Técnicas de la armonía popular moderna*. La Habana, Cuba: Editorial Andante.
- Díaz González, I. (2004). *La Armonía Vanguardista sistemas, análisis y creación*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Diez Nieto, A. (2014). *Contrapunto*. La Habana, Cuba: Ediciones CIDMUC.
- Gadea, C. A. (2004). Vanguardias político-culturales y la prehistoria de lo posmoderno en América Latina. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (41), 27-35.
- Garnier, R. (2019). El cantable In Memoriam de Mario Kuri-Aldana: cultura musical entre dos riberas. *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*, II(2), 1-26.
- García, Iliana. (2012). *Claves de Armonía*. La Habana, Cuba: Ediciones Museo de la Música.
- Gómez García, Z. y Eli Rodríguez, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.
- González Moreno, Liliana. (2014). *Ideología de izquierda y vanguardia musical en América Latina. La Casa de las Américas como espacio de configuración discursiva*. Ponencia inédita dictada en el VIII Coloquio de Musicología de la Casa de las Américas. La Habana, Cuba.
- 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, M. (2010). *Sonata de Santiago, Invocaciones II & III Música Mexicana para Flauta y Piano siglo XX & XXI* (Dúo México con Brío) [CD ROM]. México D. F.: Urtext.
- Kuri-Aldana, M. (2000). *Sonata de Santiago, El Siglo XX en México, Antología pianística, Vol. II (1950-2000)*, (María Teresa Frenk, piano). México, D. F.: FONCA, Quindecim.
- Kuri-Aldana, M. (noviembre-diciembre de 1979). Dos opciones para el compositor mexicano: Nacionalismo Popular o Espejismo Universalista. *Boletín Música Casa de las Américas*, (79), 14-20.
- Kuri-Aldana, M. (18 de junio, 1973). *Carta a Manuel Duchesne*. México D.F.
- Kuri-Aldana, M. (31 de mayo, 1973). *Carta a Mariano Rodríguez*. México D.F.
- Kuri-Aldana, M. (marzo de 1965). Mi beca en Argentina. *Carnet Musical*, XX(241), 142-143.
- Kuri-Aldana, M. (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.
- Lavista, M. (septiembre-octubre de 1977). En el ambiente de la renovación creadora de los lenguajes artísticos. *Boletín Música* de la Casa de las Américas, (66), 11-16.
- Lavista, M. (1976). El Tiempo Musical. *Boletín Música* de la Casa de las Américas, (56), 16-18.
- Lavista, M. (1973). El proceso creador en la improvisación musical. *Boletín Música de la Casa de las Américas*, 79(41), 2-7.
- León, A. (1974). *Del Canto y el Tiempo*. La Habana, Cuba: Editorial Pueblo y Educación.
- Moreno Rivas, Y. (1994). *La composición en México en el siglo XX*. México D.F.: CNCA/INBA, Serie Cultura Contemporánea de México.
- Nattiez, J. J. (2011). De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale engloutie de Debussy. En Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz (ed.), *Reflexiones sobre Semiología Musical*, (pp. 2-39), México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Orozco, D. (2014). Nexos globales de la música cubana con rejugos de son y no son. *Boletín Música Casa de las Américas*, (38), 17-94.
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*. Ciudad de México: Universidad Panamericana.
- Pérez, R. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana, Cuba: Editorial Casa de las Américas.
- Soto Millán, E. (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*, (7) tercera época, 93-109.
- Tello, A. (2010). *La creación musical en México durante el siglo XX*. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Taboada, C. V. (2013). De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal. *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, 161-205. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.