

La canción lírica en la música latinoamericana de concierto del siglo XX: una mirada analítica a *Verlaine* de Salvador Moreno y a su estilo compositivo

Rossana Chin Marrufo

Universidad de las Artes de Yucatán

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la canción lírica latinoamericana de concierto del siglo XX a través de la obra *Verlaine*, del compositor mexicano Salvador Moreno. Se parte de un enfoque analítico e interpretativo, a la vez que se abordan los rasgos estéticos, musicales y poéticos de la obra, así como su relación con las corrientes literarias de su época. Además, se reflexiona sobre la importancia de incluir el repertorio latinoamericano de concierto del siglo XX en los programas académicos de educación superior, replanteando la revalorización musical en los contextos formativos. La escasez de investigaciones, interpretaciones y grabaciones de este repertorio evidencia la necesidad de profundizar en su análisis y contribuir al conocimiento especializado sobre él.

Palabras clave: canción lírica latinoamericana, Salvador Moreno, música mexicana del siglo XX, música latinoamericana de concierto, nacionalismo mexicano.

Abstract

This article analyzes the work *Verlaine*, a piece of 20th Century Latin American concert music by renowned Mexican artist and composer Salvador Moreno. From an analytical and interpretive approach, *Verlaine* employs a poetic aesthetic which connects the music to the literary themes and movements of its time. Furthermore, an assessment of this piece emphasizes the importance of increasing the recognition of 20th-century Latin American concert repertoire within the academic programs of today. The scarcity of research, interpretation, and acknowledgment of this repertoire highlights the ongoing need to deepen the analysis and awareness of Mexican music of this period within higher education institutions.

Keywords: Latin American art song, Salvador Moreno, 20th-century Mexican music, Latin American concert music, Mexican nationalism.

Introducción

El presente trabajo tiene como propósito reunir materiales, referencias significativas y datos relevantes acerca de la canción latinoamericana de concierto del siglo XX, con el fin de contribuir a su difusión y valoración. A partir de mi experiencia, he percibido en múltiples ocasiones que este género es poco reconocido o incluso desconocido entre los oyentes y el público en general. Considero fundamental promover un mayor conocimiento sobre la música latinoamericana de concierto, ya que contamos con una extensa lista de compositores que han escrito obras instrumentales, orquestales y vocales, cuyos repertorios no han sido suficientemente apreciados.

Durante mis años como intérprete de música vocal latinoamericana de concierto me he enfrentado a varias dificultades, entre ellas la escasez de información disponible, tanto en materiales impresos (partituras, libros, tesis o revistas, por mencionar algunos) como en formatos digitales (grabaciones en CD, MP3 o versiones en línea). A ello se suma la limitada presencia de este repertorio en los programas de mano. Atribuyo esta situación a la falta de divulgación y a la escasez de estudios académicos dedicados al tema, lo que limita nuestra comprensión de los antecedentes musicales que configuran nuestra identidad como latinoamericanos. Esta situación puede atribuirse, en parte, al predominio de otras influencias culturales en los medios de comunicación masiva y especializada.

Mi interés por promover, interpretar y difundir esta música surge precisamente de las dificultades que he debido enfrentar al buscar un conocimiento más profundo sobre el tema, el cual considero que debería formar parte obligatoria de los programas académicos en los conservatorios de México, pues la música latinoamericana de concierto posee un valor artístico equiparable al de la música clásica europea.

Marco teórico

La influencia europea en la música latinoamericana del siglo XX

A finales del siglo XV se produjo el encuentro entre dos culturas sociohistóricas distintas, cuyo resultado —a partir de la conquista y colonización— fue la gestación de una nueva identidad cultural en el continente americano. El sincretismo entre Europa y América Latina, desarrollado a lo largo de más de tres siglos, dio origen, hacia el siglo XIX, a una identidad cultural más autóctona, particularmente visible en sus expresiones populares. La música de concierto, heredera de la tradición europea, mantuvo su esencia formal, pero comenzó a adquirir un estilo que ya podía considerarse propiamente latinoamericano (Béhague, 1979).

Posteriormente, diversos elementos de la música popular —como el danzón, la polca o el vals mexicano— empezaron a incorporarse a la música de concierto. Este proceso se observa especialmente en la obra del compositor mexicano Manuel M. Ponce (1882-1948), quien realizó su formación musical principalmente en Italia y Alemania. Ponce integró la canción popular mexicana a su estilo compositivo, dejando atrás el modelo clásico europeo para desarrollar un lenguaje musical con un carácter más nacionalista.

Antecedentes del nacionalismo musical

En América Latina, el periodo comprendido entre 1810 y 1830 marcó el inicio de la independencia nacional en las artes. Este proceso de emancipación cultural se consolidó durante la segunda mitad del siglo XIX, ejerciendo una influencia considerable en la vida musical de los países emergentes como Venezuela, Colombia, Panamá, Ecuador, México, Chile, Perú y Argentina.

Durante la primera mitad de dicha centuria, la mayoría de los países del continente impulsaron el desarrollo artístico mediante el apoyo y la promoción de creadores locales. La institucionalización de la música nacional se manifestó en la creación de conservatorios, sociedades musicales y teatros de ópera, que contribuyeron al establecimiento de nuevas formas de expresión con matices nacionales.

La música nacionalista surgió con fuerza hacia las últimas décadas del siglo XIX, aunque aún bajo la influencia de las corrientes europeas. Sin embargo, los elementos populares incorporados a los géneros académicos ayudaron a delinear la identidad musical de cada nación latinoamericana.

Salvador Moreno: semblanza

Salvador Moreno nació en Orizaba, Veracruz, en 1916 y falleció en la Ciudad de México en 1999. Fue compositor, historiador del arte y pintor mexicano. Discípulo de Carlos Chávez, se trasladó a Barcelona atraído por la reputación del pedagogo y compositor Cristófor Taltabull, de quien también fue alumno destacado.

Estudió en el Conservatorio Nacional de Música, y posteriormente viajó a Barcelona, España, donde amplió sus intereses hacia la pintura, la poesía y la historia del arte. Desarrolló una importante labor como musicólogo e investigador, publicando varios libros dedicados a artistas catalanes. Su primera obra fue una monografía sobre el pintor Pelegrín Clavé, a la que siguieron investigaciones sobre el escultor Manuel Vilar y una monografía sobre el pintor Antonio Fabrés (Vidargas, 1999).

Desde muy joven se estableció en la Ciudad de México, donde estudió composición con José Rolón en el Conservatorio Nacional de Música, y más tarde con Carlos Chávez. Musicalizó textos de destacados escritores como Luis Cernuda, Octavio Paz, Federico García Lorca, Rafael Solana y Xavier Villaurrutia.

Entre sus obras más notables se encuentra la ópera en un acto *Severino* (1961), basada en un texto del poeta brasileño João Cabral de Melo Neto y estrenada en México y Barcelona.

Salvador Moreno también compuso varias canciones en lengua náhuatl, entre ellas la célebre *To Huey Tlahtzin Cuauhtémoc*. Su inclinación hacia la poesía se refleja en un compendio publicado por Editorial RM en Barcelona, que incluye un amplio repertorio de canciones inspiradas en textos de autores como Federico García Lorca, Octavio Paz, Emilio Prados y Luis Cernuda, así como fragmentos de la ópera *Severino*: “Desde que estou retirando” y “Nunca esperei muita coisa” (García Barragán, 1998).

Numerosos intérpretes de renombre interpretaron su música, entre ellos la soprano Victoria de los Ángeles y la *mezzosoprano* Margarita González Ontiveros, quien grabó un disco en formato LP acompañada al piano por el propio compositor.

Su ascendencia española lo vinculó estrechamente con figuras del exilio ibérico en México, entre ellos los pintores Soledad Martínez y Ramón Gaya y los escritores Concha Chacel, Juan Gil-Albert y Luis Cernuda. Este contacto temprano con el mundo artístico propició que Moreno se desarrollara en un entorno cultural fértil, que amplió su visión estética y su conocimiento interdisciplinario.

Cabe mencionar que Silvestre Revueltas y Carlos Chávez también musicalizaron poesía de Federico García Lorca: el primero con *Homenaje a García Lorca* (1936) y el segundo con *La casada infiel* (1941). Resulta significativo observar que las obras de los tres compositores fueron creadas en años cercanos, coincidiendo con la muerte del poeta andaluz en 1936.

Sobre la obra

Paul Verlaine (1844-1896) fue un poeta francés considerado maestro del decadentismo y precursor del simbolismo. Es reconocido, junto con Victor Hugo, como uno de los más grandes poetas líricos de Francia en el siglo XIX.

El poema “Verlaine”, musicalizado por Salvador Moreno, proviene de un texto de Federico García Lorca, quien en su escrito *Tres retratos con sombras* evoca a diversos escritores y músicos, entre ellos Debussy. Este texto incluye tres retratos:

- “Verlaine”
- “Juan Ramón Jiménez”
- “Debussy”

La obra *Verlaine* forma parte de un ciclo de seis canciones para voz y piano compuestas sobre poesía de Federico García Lorca, entre las que se incluyen:

- *Alba* (1938)
- *Canción del naranjo seco* (1938)
- *Canción del jinete* (1938)
- *Cancioncilla del primer deseo* (1938)
- *Canción tonta* (1938)
- *Verlaine* (1939)

Como puede observarse, las primeras seis canciones fueron escritas en 1938, a excepción de *Verlaine*, compuesta en 1939, tres años después de la muerte de Federico García Lorca (1936). La obra fue publicada posteriormente, en 1954 (*Canciones de Salvador Moreno*, 1963).

Análisis musical

Esta obra de Salvador Moreno con textos de Federico García Lorca trabaja sobre dos aspectos musicales bien definidos. En primer lugar, la construcción de la pieza sobre una armonía minimalista que pretende crear una atmósfera etérea, característica de la música impresionista. La obra oscila entre el acorde de Mim7 y el acorde de Sol. La sensación de cambio de acorde es ligera puesto que el segundo acorde no es más que la extensión del primero sin su raíz. En la parte central de la pieza hay un cambio armónico que brilla, ya que propone algo muy distinto del *grosso* de la obra; se trata de un tema ejecutado por un solo del piano que se encuentra en Re mayor (dominante de Sol).

El segundo aspecto es el tratamiento melódico. Las melodías ejecutadas por la voz y por el piano están construidas sobre la escala pentáfona de Sol y Mim. Por otro lado, las melodías de todas las frases son variaciones del tema melódico expuesto en la entrada de la voz de los compases 10 al 16. Los tresillos que contienen los motivos melódicos de la pieza son el resultado de la agrupación de sílabas del texto con el ritmo armónico de la música, puesto que cada acento musical coincide con los acentos fonéticos del texto. Es posible que la búsqueda de la sensación etérea haya obligado al compositor a descartar otros ritmos que hubieran podido interactuar con el texto de manera negativa, o bien, que buscara un ritmo similar a como una persona lo expresaría naturalmente.

Estructura

Tabla 1

Estructura armónica

Sección	Intro.	A	A'	A''	Tema piano	A'''	Coda
Compases	1 – 10	10 – 16	19 – 23	24 – 28	31 – 35	36 – 43	43 – 49
Regiones tonales	Mim7	Mim7	Sol – Mim7	Mim7	Re	Mim7	Sol – Mim7
Progresiones	17	17	III – 17	17	V/III	17	III – 17

Nota: elaboración propia

En la Tabla 1 se observa que la pieza está estructurada en siete secciones: una introducción, el tema principal (A), tres variaciones de dicho tema, una reexposición del tema en el piano (A) y una coda.

La introducción establece el tono general en el que se desarrolla la obra y sugiere el contorno melódico del tema sin presentarlo de manera explícita. Asimismo, define el carácter del acompañamiento, que se construye con pocos elementos pero genera una atmósfera particular destinada a otorgar protagonismo al texto y a la línea melódica.

El tema A se presenta en la línea de la voz en los compases 10 al 16 y se forma con las notas de la escala pentáfona de Mim.

Figura 1

Escala pentáfona, tema principal y extracto del tema



Nota: elaboración propia

La armonía se mantiene en el tono de Mi menor con séptima con un ritmo lento y discreto que sugiere el pulso. Entre el tema A y su primera variación hay un breve espacio que sólo mantiene un Mi registro 3 del piano como pedal. La primera variación del tema contiene mayor texto que el tema original, por lo que, para incluirlo, debe aumentar el valor del compás de un 2/4 a un 3/4 en los compases 20 al 23. El contorno melódico de A' es un desarrollo melódico del tema principal. En el ejemplo, podemos comparar la base de la estructura melódica (del extracto del tema) con la sección A'.

Figura 2

Extracto del tema y A'



Nota: elaboración propia

La armonía de esta sección realiza el primer cambio importante: construye en el inicio una armonía de Sol mayor que resuelve a Mim7 en la anacrusa del compás 23.

La segunda variación es en esencia el tema. Difiere con éste por tener un texto distinto. Si se compara el extracto y A'', se advierte que la armonía sigue funcionando igual, mientras el contorno melódico varía.

Figura 3

Extracto del tema y A''



Nota: elaboración propia

El solo de piano en la parte central de la pieza constituye una reexposición del tema principal, con un acompañamiento de características similares al inicial. Esta sección se desarrolla en el tono de Re mayor y presenta el tema textual en la línea melódica superior.


Tanto la última variación como la coda conservan un tratamiento semejante al del tema original, como puede observarse al comparar la sección A''' y la coda con el extracto

correspondiente. Es importante señalar que A''' está compuesta por dos frases idénticas, a diferencia de las demás secciones temáticas, que contienen únicamente una.

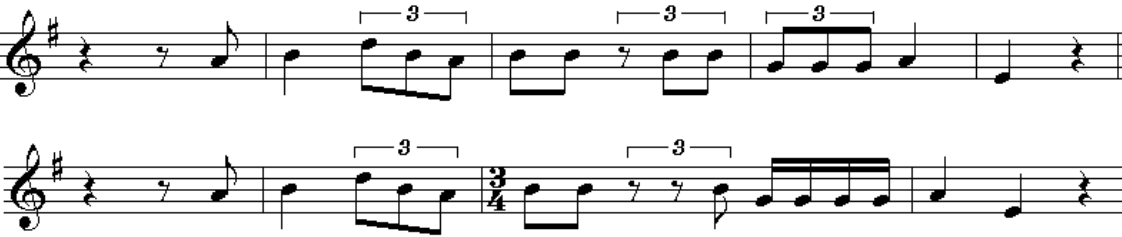
Figura 4

Extracto del tema, A''' y coda

Extracto del tema



A''' Dos frases iguales



Coda



Nota: elaboración propia

Análisis del texto

El poema está escrito en estrofas libres y no posee una rima fija. La frase “la canción que nunca diré” actúa como un *leitmotiv* que evoca la represión de algo que se quiere decir pero debe quedarse en silencio. Podría aludir a un amor secreto o a algo que no quiere revelarse.

La naturaleza funge como un reflejo del alma, en un estado de introspección contemplativo, evocando la noche en un cauce lejano, donde mediante la imaginación y el sueño se pueden expresar las emociones y la represión de lo que se calla.

Resultados

La investigación permite abordar el trabajo musical y estilístico de Salvador Moreno. Se identifica el uso de la expresividad en su tratamiento armónico, el cual desarrolla una atmósfera etérea, consolidando así el trabajo del compositor en el *lied* latinoamericano.

El presente estudio permite identificar diversos aspectos estilísticos y estéticos que caracterizan la canción lírica latinoamericana de concierto del siglo XX, tomando como eje analítico la obra *Verlaine* de Moreno:

- Lenguaje compositivo de Salvador Moreno: el análisis propuesto de la obra *Verlaine* mostró que el compositor desarrolla un lenguaje musical que integra diversas estructuras y procedimientos propios del modernismo europeo, pero que a la vez se vinculan con un lenguaje en la tradición latinoamericana. Se observan tendencias armónicas contemporáneas y un refinado color vocal, así como un énfasis en la declamación poética en la estructura de la obra.
- Sincronía entre el texto y la música: el análisis musical muestra la articulación estrecha con el texto del autor Paul Verlaine, revelando una profunda sensibilidad hacia la poesía y la armonía musical. Moreno utiliza modulaciones sutiles que crean una atmósfera etérea, sugiriendo un acompañamiento de piano y voz que le brinda ese carácter introspectivo. Esto profundiza el sentido del texto y constituye el eje central de la forma musical.
- Implicaciones interpretativas y pedagógicas: los resultados señalan que el análisis de la obra ofrece herramientas relevantes para intérpretes y docentes, al proporcionar criterios de aproximación técnica, expresiva y contextual. Identificar el estilo compositivo de Moreno facilita la correcta interpretación de su obra, lo cual contribuye al fortalecimiento del repertorio vocal latinoamericano en ámbitos académicos y profesionales.
- Aporte al estudio del repertorio vocal latinoamericano del siglo XX: el proyecto permitió reconocer la escasez de investigaciones, así como de fuentes bibliográficas que profundicen en un estudio crítico y analítico sobre la canción lírica latinoamericana. Evidenció la necesidad de continuar el estudio y la investigación tanto desde la musicología como desde las prácticas interpretativas, así como su inclusión en programas de mano y en los planes de estudio de nivel superior.

Conclusiones

En síntesis, la obra musical analizada en este trabajo constituye el valor expresivo presente en algunas obras en las que se vincula la poesía de grandes autores con músicos representativos de Latinoamérica. El análisis evidencia cómo la literatura nutre la creación musical latinoamericana y subraya la necesidad de incorporar este tipo de repertorios en la práctica interpretativa contemporánea, la cual requiere marcos de referencia amplios y diversificados para poder captar las sutilezas y las múltiples calidades interpretativas que puede asumir cada obra en lo particular.

Asimismo, es fundamental que intérpretes y compositores profundicen en el conocimiento de la música latinoamericana de concierto —no solo en su música, sino también en sus demás

manifestaciones artísticas, literarias y estéticas—. Esta comprensión integral favorece el conocimiento para su correcta interpretación, permitiendo abordar las obras con una mayor sensibilidad cultural.

Considero de gran importancia que los intérpretes y compositores conozcan la tradición no solo en la música latinoamericana de concierto, sino también en sus demás manifestaciones. Este trabajo complementa el conocimiento para interpretar adecuadamente la presente obra, así como compartir mis opiniones y sugerencias con el fin de poder nutrir a todos los intérpretes o a aquellos que se interesan por preservar nuestras raíces en la música latinoamericana de concierto.

Finalmente, este trabajo busca contribuir al acervo teórico y práctico necesario para una interpretación fundamentada, integrando reflexiones, opiniones y sugerencias que pretenden enriquecer el proceso artístico, así como consideraciones críticas orientadas a ampliar la comprensión estética y contextual de la obra. De esta manera, promueve su permanencia y relevancia en programas de mano, publicaciones especializadas y en escenarios artísticos, fortaleciendo el diálogo entre la práctica interpretativa, el discurso compositivo y la poesía.

Esta articulación resulta esencial para consolidar nuevas perspectivas de estudio y para la valoración de la música latinoamericana de concierto dentro del ámbito académico y profesional, a la vez que sostiene la pertinencia de su investigación, difusión y preservación en el panorama musical contemporáneo.

Referencias

- García Barragán, E. (1998). Salvador Moreno Manzano (1916-1999). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XX(73), 233–236.
- Béhague, G. (1979). *Music in Latin America: An introduction*. Prentice-Hall.
- Canciones de Salvador Moreno*. (1963). Editorial RM.
- Vidargas, F. (9 de junio de 1999). Falleció Salvador Moreno, gran compositor ignorado en México. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/1999/06/09/cultura.html>