

CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Vol. I, Núm. 2

**Geometrías del quehacer artístico:
exploraciones en investigación,
educación y creación**

**Jordi Albert Gargallo, editor
Sergio Quintanar García, coeditor**

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Cuadernos de Investigación Artística

Volumen I, Número 2

Diciembre de 2025

Segunda edición

Publicación semestral

Título del número:

Geometrías del quehacer artístico: exploraciones en investigación, educación y creación

ISSN: en trámite

Editada por:

Jordi Albert Gargallo, editor

Sergio Quintanar García, coeditor

Consejo Editorial:

Juan de Dios Barrueta Rath

Ena María Consuelo Evia Ricalde

Marco Aurelio Díaz Güemez

José Valentino Ruiz-Resto

Diego Salas Avilés

Contacto:

investigacion@unay.edu.mx

Calle 55 núm. 435 x 46 y 48, Centro, C. P. 97000, Mérida, Yucatán (Antigua Estación de Ferrocarriles), México.

© Universidad de las Artes de Yucatán, 2025.

Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa de los editores.

Los artículos publicados son responsabilidad exclusiva de sus autores y no necesariamente reflejan la postura institucional.

Índice

| | |
|---|----|
| Editorial..... | 3 |
| Extensión e implementación del Programa Musical Activo (MAP) en centros educativos ordinarios: música inclusiva para la convivencia y el bienestar escolar | 4 |
| <i>Ana M. Vernia-Carrasco</i> | |
| <i>El complot mongol. La transmedialidad del género negro en México</i> | 16 |
| <i>María Morales Zea</i> | |
| La canción lírica en la música latinoamericana de concierto del siglo XX: una mirada analítica a <i>Verlaine</i> de Salvador Moreno y a su estilo compositivo | 31 |
| <i>Rossana Chin Marrufo</i> | |
| La música como objeto en devenir: materialidad, acción e interpretación..... | 42 |
| <i>Sergio Alejandro Morales Navarro</i> | |

Editorial

La Dirección de Investigación de la Universidad de las Artes de Yucatán se complace en presentar el segundo número de *Cuadernos de Investigación Artística*. Con esta publicación, consolidamos un proyecto editorial que propulsa y enriquece la conversación académica en torno a las artes, promoviendo la difusión de propuestas situadas en prácticas investigativas, pedagógicas y creativas, así como en enfoques disciplinarios diversos. Celebramos la interconexión de estas prácticas y perspectivas como medio para reafirmar el papel transformador de las artes en el mundo contemporáneo.

La metáfora espacial que da título a este número —“Geometrías del quehacer artístico: exploraciones en investigación, educación y creación”— nos invita a visualizar las estructuras, patrones y relaciones que emergen entre estas distintas aproximaciones, favoreciendo la integración de saberes en un marco transdisciplinario. Así, se evidencian imbricaciones entre las artes y disciplinas como la pedagogía, la historia, los estudios de la comunicación y la filosofía.

Ana M. Vernia-Carrasco explora la viabilidad de la práctica musical activa en contextos de educación ordinaria inclusiva, con miras a generar un modelo que fomente la convivencia y el bienestar socioemocional en las aulas. Su propuesta se concreta en la adaptación y pilotaje del Programa Musical Activo (MAP) entre estudiantes con y sin Trastorno del Espectro Autista.

María Morales Zea examina las adaptaciones al cine y al cómic de *El complot mongol* (1969), de Rafael Bernal. A partir de la teoría de la traducción intersemiótica, pone de relieve cómo los significados de la novela se reconfiguran en distintos medios y contextos culturales, y destaca su centralidad en la construcción del género negro en México como “espacio semiótico”.

Rossana Chin Marrufo analiza los rasgos estéticos y contextuales de *Verlaine* (1939), de Salvador Moreno, subrayando la importancia de incorporar la canción latinoamericana del siglo XX tanto en los programas de educación superior como en la práctica interpretativa contemporánea.

Finalmente, Sergio Alejandro Morales Navarro desarrolla una reflexión en torno a la naturaleza de la música, compaginando el nuevo materialismo y la práctica artística. Su estudio entiende la obra, el instrumento y la interpretación musicales como fenómenos esencialmente dinámicos y relacionales, y —a partir de esta condición ontológica— problematiza el papel de la interpretación históricamente informada como un recurso de fijación o “estabilización” estética.

Como es habitual, deseamos que estos trabajos estimulen la reflexión teórico-metodológica, el diálogo entre disciplinas y, sobre todo, la proyección académica y social de la investigación artística. Todos ellos dan cuenta del potencial que ofrece este fértil campo de conocimiento para ensanchar nuestra comprensión no solo de los fenómenos artísticos, sino también del contorno sociocultural con el que estos necesariamente interactúan. He aquí la clave de su potencial transformador y su valor estratégico para desarrollar planes pertinentes de acción e innovación.

*Sergio Quintanar García
Universidad de las Artes de Yucatán*

Extensión e implementación del Programa Musical Activo (MAP) en centros educativos ordinarios: música inclusiva para la convivencia y el bienestar escolar

Ana M. Vernia-Carrasco

Universitat Jaume I

Resumen

Esta propuesta plantea la adaptación y pilotaje del Programa Musical Activo (MAP) en un contexto de educación ordinaria inclusiva, con el objetivo de promover la participación conjunta de alumnado con y sin Trastorno del Espectro Autista (TEA) en actividades musicales estructuradas y creativas. El enfoque interdisciplinar del MAP se mantiene, pero se amplía para fomentar la convivencia, la empatía y la cooperación entre iguales, integrando la música como medio de expresión compartida y de construcción de vínculos en el aula.

El diseño del programa combina elementos de educación musical activa, música comunitaria y pedagogías inclusivas, priorizando la accesibilidad, la participación significativa y el aprendizaje socioemocional. Las sesiones —de frecuencia semanal o quincenal— se organizarán en torno a tres ejes principales: (a) comunicación y expresión emocional: uso del sonido, el ritmo y la improvisación para facilitar la comunicación no verbal y la empatía; (b) cooperación y cohesión grupal: creación colectiva de piezas musicales, fomentando la escucha, el turno de participación y el trabajo colaborativo; (c) bienestar y autorregulación: actividades musicales que promuevan la relajación, la atención plena y la autorregulación emocional.

La implementación piloto se llevará a cabo en uno o dos centros educativos ordinarios con aulas inclusivas o programas de integración, mediante la colaboración entre docentes de música, orientadores, terapeutas ocupacionales y especialistas en inclusión. La evaluación se basará en un enfoque mixto (cuantitativo y cualitativo), utilizando observación participante, entrevistas a docentes y cuestionarios de percepción de bienestar y convivencia.

El proyecto busca demostrar la viabilidad del MAP como herramienta inclusiva dentro de la educación ordinaria, y generar un modelo replicable adaptable a distintos niveles educativos. Además, pretende aportar evidencias sobre el impacto de la práctica musical activa en el desarrollo socioemocional, la interacción entre pares y el clima escolar.

Palabras clave: educación inclusiva, autismo, práctica musical participativa, convivencia escolar, innovación educativa, bienestar emocional.

Abstract

This proposal sets out the adaptation and pilot implementation of the Active Music Program (MAP) in an inclusive mainstream education context, with the aim of promoting the joint participation of students with and without Autism Spectrum Disorder (ASD) in structured and creative musical activities. The interdisciplinary approach of MAP is maintained, but expanded to foster coexistence, empathy, and cooperation among peers, integrating music as a means of shared expression and relationship-building in the classroom.

The design of the program combines elements of active music education, community music, and inclusive pedagogies, prioritizing accessibility, meaningful participation, and socio-emotional learning. The sessions—held weekly or biweekly—will be organized around three main axes: (a) communication and emotional expression: use of sound, rhythm, and improvisation to facilitate non-verbal communication and empathy; (b) cooperation and group cohesion: collective creation of musical pieces, encouraging listening, turn-taking, and collaborative work; (c) well-being and self-regulation: musical activities that promote relaxation, mindfulness, and emotional self-regulation.

The pilot implementation will take place in one or two mainstream schools with inclusive classrooms or integration programs, through collaboration among music teachers, school counselors, occupational therapists, and inclusion specialists. Evaluation will follow a mixed-methods approach (quantitative and qualitative), using participant observation, teacher interviews, and questionnaires on perceptions of well-being and coexistence.

The project seeks to demonstrate the feasibility of MAP as an inclusive tool within mainstream education and to generate a replicable model adaptable to different educational levels. In addition, it aims to contribute evidence on the impact of active musical practice on socio-emotional development, peer interaction, and the school climate.

Keywords: inclusive education, autism, participatory musical practice, school coexistence, educational innovation, emotional well-being.

Introducción

En las últimas décadas, la música ha adquirido un papel cada vez más relevante como herramienta educativa, terapéutica y social en contextos de diversidad funcional. Diversas investigaciones han demostrado que la práctica musical contribuye significativamente al desarrollo cognitivo, socioemocional y comunicativo de personas con distintas condiciones del neurodesarrollo, especialmente aquellas con Trastorno del Espectro Autista (TEA) (Geretsegger et al., 2014; Bieleninik et al., 2017; Thompson, McFerran y Gold, 2014).

El TEA se caracteriza por diferencias en la comunicación social, la flexibilidad conductual y la interacción con el entorno, lo que puede generar desafíos en la participación educativa y comunitaria. Sin embargo, múltiples estudios destacan que la música ofrece un canal privilegiado de comunicación no verbal, facilitando la expresión emocional y el contacto interpersonal incluso en personas con escasa competencia lingüística (Ockelford, 2013; Suvini, Longo y Giusti, 2024). La naturaleza rítmica, estructurada y predecible de la música puede contribuir a generar un entorno seguro y motivador que favorece la atención, la regulación emocional y la cooperación (Hallam, 2022).

En este marco de evidencias y buenas prácticas, surge el Programa Musical Activo (MAP), una propuesta interdisciplinaria e inclusiva que integra los principios de la educación musical activa y la música comunitaria. Su diseño parte de la convicción de que la música, más allá de su valor artístico, es una experiencia humana relacional capaz de fomentar la participación, la autoexpresión y el bienestar emocional. El MAP se concibe, por tanto, como un espacio donde la música se utiliza no solo para aprender, sino para comunicarse, convivir y desarrollar la identidad personal y social (Bunt y Stige, 2023).

El propósito fundamental del MAP es mejorar la calidad de vida de adolescentes y adultos con TEA, ofreciendo experiencias musicales significativas, participativas y emocionalmente enriquecedoras. A diferencia de los enfoques tradicionales centrados en la corrección de déficits, este programa adopta una mirada centrada en las fortalezas y potencialidades de las personas, reconociendo la diversidad como punto de partida para el aprendizaje y la creación colectiva (Ainscow, Dyson, y Hopwood, 2020; Villamar, Murillo, Berruz y Pérez, 2025).

Asimismo, el MAP busca situarse en la intersección entre la educación inclusiva y la intervención artística, ofreciendo un modelo que responde a los desafíos actuales de las instituciones educativas: promover la participación plena, la equidad emocional y el bienestar integral de todos los estudiantes. En línea con los principios de la UNESCO (2023), que abogan por un nuevo contrato social para la educación basado en la cooperación, la empatía y la creatividad, este proyecto pretende demostrar que la música puede actuar como motor de inclusión, cohesión y transformación social.

Finalmente, el presente trabajo tiene como objetivo presentar el diseño y la planificación de la implementación piloto del Programa Musical Activo (MAP) en un centro de educación especial que atiende a adolescentes y adultos con TEA. A través de esta experiencia, se busca no solo validar la eficacia del modelo, sino también abrir un debate académico y profesional sobre el papel de la música como herramienta de innovación educativa y bienestar emocional en contextos de diversidad funcional.

Marco teórico

El Programa Musical Activo (MAP) se apoya en tres pilares conceptuales interrelacionados: educación musical activa, improvisación guiada y comunicación sonora, y la inclusión con bienestar emocional. Estos ejes se fortalecen con investigaciones recientes que muestran resultados prometedores especialmente en población con Trastorno del Espectro Autista (TEA).

Educación musical activa

La educación musical activa enfatiza la participación, la experiencia sensorial, el cuerpo en relación con el sonido y la colaboración. Aunque las pedagogías clásicas (Dalcroze, Orff, Willems) siguen siendo la base conceptual, investigaciones recientes han confirmado su eficacia en contextos educativos variados y con alumnado con necesidades diversas. Por ejemplo, Juan-Morera, Nadal-García y López-Casanova (2023), en su revisión sistemática sobre prácticas musicales inclusivas en contextos no formales, identifican que actividades musicales basadas en la exploración, la colaboración y el movimiento estimulan el sentido de pertenencia, promueven la participación activa y favorecen la inclusión social en niños y jóvenes con discapacidad.

Además, “Joint engagement and movement: Active ingredients of a music-based intervention with school-age children with autism” (2021) examina cuáles son los componentes activos que diferencian las intervenciones musicales de otras: su estudio revela que el compromiso conjunto (*joint engagement*) con el terapeuta, y el movimiento generado por la actividad musical, contribuyen significativamente a los beneficios observados en niños con TEA (Latif, Francesco, Custo-Blanch, Hyde, Sharda y Nadig, 2021).

Estas evidencias respaldan que no basta con hacer música, pues la forma en que se estructura la experiencia, a través de componentes como la participación compartida, la corporalidad, el movimiento y la interacción interpersonal, es fundamental.

Improvisación guiada y comunicación sonora

La improvisación guiada ofrece espacios de expresión espontánea, diálogo no verbal, y permite desarrollar habilidades de comunicación que no dependen del lenguaje hablado. Estudios recientes muestran lo siguiente:

- En “Melodic bridges: music intervention as a catalyst for social skills development in preschool children with autism” (2025), se observa que diferentes componentes de una intervención musical —canto interactivo, entrenamiento rítmico e improvisación instrumental— mejoran significativamente la comunicación social, la regulación emocional, la motivación social y la atención conjunta (*joint attention*) en niños en edad preescolar con TEA. Las mejoras se mantuvieron en un seguimiento posterior (Yang y Zhang, 2025).
- En la revisión sistemática y metaanálisis más reciente de “The effect of music therapy on language communication and social skills in children with autism spectrum disorder” (Frontiers, 2024), se encuentran efectos robustos de la música (y en algunos casos de intervenciones musicales activas) sobre la comunicación verbal, las habilidades sociales, así

como cambios en comportamiento, percepción sensorial y habilidades de autocuidado (Shi et al., 2024)

Estos resultados sugieren que la improvisación guiada, cuando está bien diseñada, puede favorecer: (a) atención compartida, (b) toma de turnos, (c) expresión emocional no verbal y (d) conexiones interpersonales incluso cuando el lenguaje hablado esté limitado.

Inclusión y bienestar emocional

Desde la perspectiva educativa y psicológica, la inclusión y el bienestar emocional se sitúan como objetivos fundamentales, tanto para la calidad de vida como para la eficacia educativa. Algunas investigaciones recientes que lo corroboran son las siguientes:

- La revisión sistemática de ensayos clínicos aleatorizados (RCT) sobre música en TEA (Alayidh et al., 2025) encontró que, aunque algunos estudios no demuestran cambios significativos en todos los dominios sociales primarios, muchos sí muestran mejoras en aspectos concretos como la comunicación social, la respuesta emocional y la producción verbal.
- En “Music therapy improves social interaction and verbal communication skill among children with autism spectrum disorder: A systematic review and meta-analysis” (2023), se encontró un efecto positivo sobre la interacción social y la comunicación verbal, midiendo con herramientas como el Autism Diagnostic Observation Schedule (ADOS) y entrevistas diagnósticas, lo que refuerza la idea de que la música activa puede aportar mejoras importantes en estos ámbitos (Amirah, Abdurrahman, Akbar y Mulya, s.f.).
- El estudio “Music therapy improves engagement and initiation for autistic children with mild intellectual disabilities” (2022) muestra que en niños con TEA y discapacidad intelectual, la música semanal conduce a un aumento en la iniciativa interactiva y en el grado de compromiso en sesiones sociales, más allá de simplemente reducir síntomas (Yum, Poon, Lau, Ho, Sin, Chung, Lee y Liang, 2024).

Estos hallazgos apoyan que la música, además de su valor educativo y comunicativo, tiene una función clara en la regulación emocional, la motivación intrínseca, el sentido de pertenencia y la mejora del bienestar psicológico.

Síntesis para el diseño del MAP

Integrando estos hallazgos recientes, se pueden extraer varias implicaciones clave para el diseño del Programa Musical Activo (MAP):

- Las actividades deben fomentar movimiento y participación corporal, no solo actividad pasiva o auditiva, ya que el movimiento mismo (ritmo, coordinación) es un ingrediente activo del cambio.
- La improvisación guiada con estructuras flexibles, que permitan la toma de turnos, la escucha mutua, la interacción sonora, favorecerá la comunicación no verbal e incluso verbal.

- Es importante prever medidas de seguimiento y evaluación no solo cuantitativas, sino cualitativas: observación del compromiso, la iniciativa, la atención conjunta, regulación emocional.
- La inclusión supone adaptar las intervenciones al nivel de los participantes, considerando diversidad en habilidades, formas de comunicación, niveles sensoriales, etc., de modo que todos puedan participar con sentido.

Objetivos del programa

General

Diseñar e implementar de forma piloto el Programa Musical Activo (MAP) en un centro de educación especial, con el fin de evaluar su impacto en la comunicación, la inclusión y el bienestar emocional de adolescentes y adultos con TEA.

Específicos

- Promover la atención compartida y la escucha activa en contextos grupales.
- Fomentar la regulación emocional mediante experiencias musicales estructuradas y espontáneas.
- Potenciar la coordinación motora y la expresión corporal a través del ritmo y el movimiento.
- Favorecer la comunicación no verbal y la interacción social mediante la improvisación musical.
- Desarrollar estrategias colaborativas entre profesionales de diferentes disciplinas para fortalecer la inclusión educativa y social.

Metodología

El proyecto adoptará un enfoque cualitativo y participativo, orientado a comprender la experiencia musical y social de los participantes.

- Contexto: centro de educación especial con alumnado adolescente y adulto con diagnóstico de TEA, nivel de apoyo variable.
- Duración: un curso académico (fase piloto).
- Frecuencia: sesiones semanales de 60 minutos.
- Equipo interdisciplinario: músicos, docentes de educación especial, especialistas en inclusión y psicólogos educativos.

- Estructura de las sesiones:

- Calentamiento sonoro y corporal.
- Actividades rítmicas y de coordinación grupal.
- Improvisación guiada con instrumentos de percusión y voz.
- Cierre reflexivo con expresión verbal o gestual.

Instrumentos de recogida de datos:

- Observaciones participantes registradas en diario de campo.
- Entrevistas semiestructuradas a docentes y profesionales implicados.
- Análisis de materiales audiovisuales de las sesiones.
- Narrativas de experiencia elaboradas por el equipo.

Resultados esperados

Se prevé que la implementación piloto del Programa Musical Activo (MAP) genere resultados positivos tanto a nivel individual como grupal, repercutiendo en el desarrollo socioemocional, comunicativo y relacional de los participantes con Trastorno del Espectro Autista (TEA), así como en la dinámica institucional del centro educativo.

Incremento de la atención compartida y la respuesta a estímulos sociales

Uno de los principales resultados esperados del MAP es la mejora de la atención conjunta y de la responsividad social ante estímulos sonoros y gestuales. La literatura evidencia que la práctica musical participativa —particularmente las actividades de improvisación guiada y los juegos rítmicos interactivos— favorece la coordinación interpersonal y el mantenimiento de la atención compartida, competencias que suelen estar comprometidas en personas con TEA (Kim, Wigram, y Gold, 2008; Bieleninik, Geretsegger y Gold, 2017).

Estudios recientes confirman que los entornos musicales activos promueven un incremento en los niveles de contacto visual, sincronía motora y toma de turnos, facilitando la interacción social espontánea (Shi et al., 2024; Juan-Morera, Nadal-García y López-Casanova, 2023). En este sentido, se espera observar una mejora significativa en la capacidad de los participantes para mantener la atención conjunta con sus pares y profesionales, así como una mayor receptividad ante los estímulos sonoros compartidos.

Mejora de la expresión emocional y la autorregulación

El segundo resultado esperado se vincula con la expresión y regulación emocional. La música constituye un medio privilegiado para vehiculizar emociones y desarrollar estrategias de autorregulación, especialmente cuando el lenguaje verbal resulta limitado (MacDonald, Kreutz, y Mitchell, 2012).

A través del uso estructurado de la improvisación, los patrones rítmicos y los cambios de dinámica musical, se prevé que los participantes logren identificar, expresar y modular emociones en un contexto seguro y no amenazante. Intervenciones musicales recientes con población TEA muestran mejoras en el reconocimiento emocional y la regulación fisiológica (p. ej., reducción de la ansiedad y aumento del control conductual) tras programas regulares de música activa (Suvini, Longo y Giusti, 2024; Alayidh et al., 2025).

Discusión y proyecciones

El Programa Musical Activo (MAP) se configura como una propuesta innovadora que integra arte, educación e inclusión, desdibujando las fronteras tradicionales entre los ámbitos pedagógico y terapéutico. Desde una perspectiva interdisciplinaria, el MAP propone la música no solo como un medio artístico o de entretenimiento, sino como espacio relacional, comunicativo y emocional, donde las personas con Trastorno del Espectro Autista (TEA) pueden participar activamente, expresarse y construir significados compartidos.

Entre la pedagogía y la terapia: un modelo híbrido de intervención

En la literatura contemporánea se observa una tendencia creciente hacia los modelos híbridos que integran prácticas artísticas y educativas con objetivos terapéuticos o de desarrollo personal (Ockelford, 2013; Villamar, Murillo, Berruz y Pérez, 2025). Este tipo de propuestas superan la dicotomía entre “educación musical” y “música y terapia”, situando la experiencia musical como un proceso de aprendizaje integral, orientado al bienestar y la inclusión.

El MAP se alinea con esta visión, proponiendo un enfoque relacional y no clínico, donde la música actúa como medio de encuentro y transformación. Su carácter activo, vivencial y participativo responde a la necesidad de metodologías que reconozcan las capacidades expresivas y comunicativas de las personas con TEA, más allá de sus limitaciones lingüísticas o conductuales (Geretsegger et al., 2014; Suvini, Longo y Giusti, 2024).

Conclusiones

El Programa Musical Activo (MAP) emerge como una propuesta innovadora que sitúa la música en el centro de los procesos de inclusión, comunicación y desarrollo personal de adolescentes y adultos con Trastorno del Espectro Autista (TEA). Su planteamiento interdisciplinario —que integra la educación musical activa, la improvisación guiada y la interacción

sonora— ofrece un marco de intervención que trasciende las fronteras tradicionales entre la pedagogía y la terapia, consolidándose como un modelo de educación artística inclusiva.

Desde un punto de vista pedagógico, el MAP reafirma la idea de que la música es una forma de conocimiento, expresión y relación que puede adaptarse a las distintas capacidades, estilos de aprendizaje y formas de comunicación de las personas con TEA. A través de su práctica participativa, el programa potencia habilidades socioemocionales esenciales como la atención compartida, la regulación afectiva, la cooperación grupal y la comunicación no verbal (Hallam, 2022; Suvini, Longo y Giusti, 2024). Estos aspectos no solo mejoran la interacción dentro del aula, sino que promueven un sentido de pertenencia y bienestar general, coherente con los principios de la educación inclusiva y la psicología positiva (Ainscow et al., 2020; Seligman, 2018).

En términos metodológicos, el diseño del MAP supone un avance hacia prácticas educativas más flexibles y sensibles a la diversidad, donde el aprendizaje se concibe como experiencia y no únicamente como adquisición de contenidos. Su carácter activo y relacional fomenta una pedagogía del encuentro (Bunt y Stige, 2023), en la que la música se convierte en vehículo de empatía, autoconocimiento y comunicación afectiva. Además, la colaboración interdisciplinaria entre docentes, músicos y especialistas en inclusión refuerza la construcción colectiva de saberes y metodologías, lo que contribuye a la profesionalización del trabajo educativo en contextos de diversidad funcional (Villamar, Murillo, Berruz y Pérez, 2025).

El pilotaje del programa se proyecta como una oportunidad para observar, sistematizar y evaluar los efectos reales de la práctica musical activa en el desarrollo emocional y comunicativo de personas con TEA. Este proceso permitirá generar evidencia empírica y conocimiento transferible, orientado a la mejora continua del modelo y su adaptación a distintos contextos educativos y comunitarios. La sistematización de la experiencia podría, a medio plazo, derivar en la creación de una guía metodológica del MAP, que facilite su replicabilidad y sostenibilidad. A nivel social y cultural, el MAP reivindica el poder transformador del arte como herramienta de inclusión, contribuyendo a desmontar estigmas y promover la participación plena de las personas con diversidad funcional en la vida cultural y educativa. En línea con las recomendaciones de la UNESCO (2023) sobre la educación inclusiva y el acceso equitativo a las artes, el programa evidencia que la creatividad y la música pueden ser canales privilegiados para la expresión y la construcción de ciudadanía.

Finalmente, puede afirmarse que el Programa Musical Activo (MAP) constituye una aportación significativa al campo de la educación inclusiva, tanto por su fundamentación teórica como por su aplicabilidad práctica. Su diseño e implementación piloto representan un paso firme hacia la consolidación de modelos educativos humanistas, sensibles y transformadores, donde la diversidad no se percibe como obstáculo, sino como fuente de enriquecimiento colectivo. En este sentido, el MAP no solo busca mejorar la calidad de vida de las personas con TEA, sino también inspirar una nueva mirada sobre la educación musical como espacio de encuentro, comunicación y desarrollo humano integral.

Referencias

Ainscow, M., Dyson, A. y Hopwood, L. (2020). *Developing equitable education systems*. Routledge.

Alayidh, M., Alawad, F., Alanazy, W. B., Al-Harbi, F. O., Alotaibi, A. M., Al Mohammed, Q. A., Aljubran, A. S., Al-Otaibi, R. T., Al-Otaibi, R. F. y Al Rubaie, T. R. (2025). Music therapy for people with autism spectrum disorder: A systematic review of randomized clinical trials. *Cureus*, 17(3), e81361. <https://doi.org/10.7759/cureus.81361>

Amirah, S., Abdurrahman, M. F., Akbar, R. F. A. y Mulya, I. C. (s.f.). *Music therapy improves social interaction and verbal communication skills among children with autism spectrum disorder: A systematic review and meta-analysis*. [Manuscript submitted for publication]. Faculty of Medicine, Universitas Indonesia, y Monash University. <https://orcid.org/0009-0008-0155-5661>

Biasutti, M. (2015). Teaching improvisation through processes. *Music Education Research*, 17(2), 209–225.

Bieleninik, Ł., Geretsegger, M. y Gold, C. (2017). Effects of improvisational music therapy vs. enhanced standard care on symptom severity among children with autism spectrum disorder. *JAMA*, 318(6), 525–535.

Booth, T. y Ainscow, M. (2015). *Guía para la educación inclusiva: Desarrollando el aprendizaje y la participación en los centros escolares* (2^a ed.). FUHEM Educación.

Bunt, L. y Stige, B. (2023). *Music therapy: An art beyond words* (3^a ed.). Routledge.

Carpente, J. A. (2016). Investigating the effectiveness of a developmental, individual differences, relationship-based (DIR)/Floortime™-informed music therapy program. *Journal of Music Therapy*, 53(2), 93–119.

Dalcroze, É. J. (2000). *Rhythm, music and education* (original work published 1921). Chatto & Windus.
<https://dn790007.ca.archive.org/0/items/cu31924022478634/cu31924022478634.pdf>

Geretsegger, M., Elefant, C., Mössler, K. A. y Gold, C. *Music therapy for people with autism spectrum disorder*. Cochrane Database Syst Rev. 2014 Jun 17;2014(6):CD004381. <https://doi.org/10.1002/14651858.CD004381>

Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education*, 28(3), 269–289. <https://doi.org/10.1177/0255761410370658>

Hallam, S. (2022). Music education: The role of affect. En S. Hallam, I. Cross y M. Thaut (Eds.), *The Oxford handbook of music psychology* (3^a ed., pp. 415–432). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230143.003.0028>

Juan-Morera, B., Nadal-García, I. y López-Casanova, B. (2023). Systematic Review of Inclusive Musical Practices in Non-Formal Educational Contexts. *Education Sciences*, 13(1), 5. <https://doi.org/10.3390/educsci13010005>

Kim, J., Wigram, T. y Gold, C. (2008). The effects of improvisational music therapy on joint attention behaviors in autistic children: A randomized controlled study. *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 38(9), 1758–1766. <https://doi.org/10.1007/s10803-008-0566-1>

Latif, N., Di Francesco, C., Custo-Blanch, M., Hyde, K., Sharda, M. y Nadig, A. (2021). Joint engagement and movement: Active ingredients of a music-based intervention with school-age children with autism. *NeuroRehabilitation*, 48(2), 167–185. <https://doi.org/10.3233/NRE-208012>

MacDonald, R., Kreutz, G. y Mitchell, L. (Eds.). (2012). *Music, health, and wellbeing*. Oxford University Press.

Nordoff, P. y Robbins, C. (2007). *Creative music therapy: A guide to fostering clinical musicianship* (2^a ed.). Barcelona Publishers.

Ockelford, A. (2013). *Music, language and autism: Exceptional strategies for exceptional minds* (2^a ed.). Jessica Kingsley Publishers.

Orff, C. (1978). *The Schulwerk: Its origins and aims*. Schott. <https://2024.sci-hub.se/4020/ae7f9230533e0e9e03821fa286c44cad/orff1963.pdf>

Paynter, J. y Aston, P. (1970). *Sound and silence: Classroom projects in creative music*. Cambridge University Press.

Rinta-Tettey, T. (2019). Music education as a means to enhance the perceived sense of social inclusion and to empower the young through increased employment in Eastern Uganda. *Journal of Social Inclusion*, 10(1), 59-77. <https://journalofsocialinclusion.com/articles/10.36251/josi163>

Seligman, M. E. P. (2011). *Flourish: A visionary new understanding of happiness and well-being*. Free Press. <https://psycnet.apa.org/record/2010-25554-000>

Shi, Z., Wang, S., Chen, M., Hu, A., Long, Q. y Lee, Y. (2024). The effect of music therapy on language communication and social skills in children with autism spectrum disorder: A systematic review and meta-analysis. *Frontiers in Psychology*, 15, 1336421. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1336421>

Suvini, F. M., Longo, A. y Giusti, M. (2024). Music therapy through the screen with children with autism: Reflections on the differences between in-person and online improvisation. *Approaches: An Interdisciplinary Journal of Music Therapy*. <https://doi.org/10.56883/aijmt.2024.45>

Swanwick, K. (2017). *Musical knowledge: intuition, analysis and music education*. Routledge.

Thompson, G. A., McFerran, K. S. y Gold, C. (2014). Family-centred music therapy to promote social engagement in young children with severe autism spectrum disorder: A randomized controlled study. *Child: Care, Health and Development*, 40(6), 840–852. <https://doi.org/10.1111/cch.12121>

Trevarthen, C. y Malloch, S. (2002). Musicality and music before three: Human vitality and invention shared with pride. *Zero to Three*, 23(1), 10–18. https://www.heartmind.com.au/db_uploads/Musicality_&_Music_before_three_2002.pdf

UNESCO. (2023). *Reimagining our futures together: A new social contract for education*. UNESCO Publishing. <https://www.unesco.org/en/articles/reimagining-our-futures-together-new-social-contract-education>

Villamar, N. I. L., Murillo, M. M. A., Berruz, M. I. P. y Pérez, K. A. O. (2025). Educación socioemocional en la escuela del futuro: innovación pedagógica para el bienestar y la inclusión. *Sage Sphere International Journal*, 2(2), 5. <https://doi.org/10.63688/wa1hfy27>

Wigram, T. (2004). *Improvisation: Methods and techniques for music therapy clinicians, educators, and students*. Jessica Kingsley Publishers.

Willem, E. (1981). *El valor humano de la educación musical*. Paidós.

Yang J. y Zhang R. (2025). Melodic bridges: music intervention as a catalyst for social skills development in preschool children with autism. *Frontiers in Psychology*, 16. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1542662>

Yum, Y. N., Poon, K., Lau, W. K., Ho, F. C., Sin, K. F., Chung, K. M., Lee, H. Y. y Liang, D. C. (2024). Music therapy improves engagement and initiation for autistic children with mild intellectual disabilities: A randomized controlled study. *Autism Research*, 17(12), 2702–2722. <https://doi.org/10.1002/aur.3254>

El complot mongol. La transmedialidad del género negro en México

María Morales Zea

Universidad de las Artes de Yucatán

Resumen

El presente artículo analiza el caso de la novela *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal y sus traducciones intermediales homónimas en el cine (1977, 2019) y el cómic (2000, 2018). Para ello se parte de la teoría de la traducción intersemiótica desarrollada por Torop (2002) y Sonesson (2019), en la cual el traductor es el intérprete de los significados del texto fuente, que debe traducir dentro de la cultura de su propio contexto, con lo que continúa un proceso constante de autocomunicación que llega a conformar una semiosfera o espacio semiótico profundamente intertextual. Desde este marco, se exponen los diferentes significados que resultan de las traducciones de la obra y cómo estas se entienden en los diversos entornos de cada autor y cada obra específica. Por último, el estudio demuestra el papel central de la obra de Bernal en el desarrollo del *noir* mexicano y en sus distintos medios de expresión, lo que se comprueba en su reelaboración constante a lo largo de varias décadas.

Palabras clave: cine negro, novela policiaca, transmedialidad, traducción intersemiótica, cómic.

Abstract

This paper analyzes Rafael Bernal's novel *El complot mongol* (1969) and its homonymous intermedial translations in film (1977, 2019) and comics (2000, 2018). It draws on the theory of intersemiotic translation developed by Torop (2002) and Sonesson (2019), which posits that the translator is the interpreter of the meanings of the source text, who must translate within the culture of their own context, thus continuing a constant process of self-communication that shapes a profoundly intertextual semiosphere or semiotic space. From this framework, the article examines the various meanings that arise from the translations of the work and how these meanings are interpreted within the diverse contexts of each author and their respective works. Ultimately, the study highlights the pivotal role of Bernal's work in the evolution of Mexican noir across various media, as reflected in its ongoing adaptation over several decades.

Keywords: film noir, detective novel, transmediality, intersemiotic translation, comics.

Introducción

Rafael Bernal imaginó en su novela *El complot mongol*, de 1969, cómo serían las aventuras de espías a la mexicana en plena Guerra Fría. Su obra es considerada fundadora de la novela negra en México. Quizá esta peculiaridad le permitió dar el paso a otros formatos en los que las trasposiciones de este género han sido prolíficas, el cine y la novela gráfica. Lo hicieron de forma alternada: primero una película dirigida por Antonio Eceiza en 1977; luego, en el año 2000, se inició la publicación de la novela gráfica por tomos, aunque esta quedó inconclusa hasta 2018, cuando finalmente se publicó en un solo volumen el proyecto de Luis Humberto Crosthwaite y Ricardo Peláez Goicoetxea —como aparece en la primera edición de la novela gráfica—; por último, en 2019, se estrenó una segunda película homónima, esta vez dirigida por Sebastián del Amo. La diversidad temporal y de formato que encontramos en las obras emanadas de la novela de 1969, al pasar de la novela al cine y a la novela gráfica, convierte este caso en un excelente ejemplo de traducción intersemiótica o trasposición en México.

Marco teórico

Los estudios que bordan la trasposición parten de la teoría de la traducción intersemiótica enunciada por Roman Jakobson, quien propuso a la traducción como una operación no de sustitución de un signo por otro, sino como de búsqueda de la esencia del signo que se quiere traducir, es decir su interpretación, idea que reconoce proviene de Charles S. Peirce. Para Jakobson, el punto nodal estaba puesto en quien interpreta y realiza la operación de traspase de acuerdo con su propio criterio; el intérprete es quien lleva el contenido de un sistema semiótico a otro, no signo a signo, sino signo a significado. A partir de esto, identifica tres maneras de interpretar un signo lingüístico: la traducción intralingüística (o reformulación dentro de una misma lengua), la traducción interlingüística (o la traducción propiamente dicha) y la traducción intersemiótica (o transmutación), la cual define como “una interpretación de signos verbales por significados de un sistema de signos no verbales” (Jakobson, 1959, p. 79).

En fechas más recientes, Peeter Torop ha dado mayor realce a los estudios sobre traducción intersemiótica en la sociedad actual con su noción de semiosfera o espacio semiótico, en la que también recupera las teorías de Iuri Lotman y la escuela de Tartu-Moscú. Lotman señalaba que existe en la traducción un intercambio constante de información que al enfrentarse con el mundo externo genera “traducciones metafóricas”, las cuales transforman los dos textos involucrados en ella (Lotman, 1998, p. 107), es decir, el texto fuente y el texto de llegada. En la comunicación, el mensaje requiere ser interpretado y por tanto traducido mediante el diálogo entre el “microcosmos interior del hombre y el macrocosmos del universo que lo rodea” (Lotman, 1998, p. 134). A partir de esto, la teoría de Lotman confiere un lugar central a la traducción dentro de los procesos semióticos, pues todo acto de comunicación sería un proceso de traducción.

Es así como, en continuidad con la teoría de Lotman, Torop ha realizado diversos análisis sobre la intersemiosis. Propone un “modelo taxonómico virtual del proceso de traducción” en el que hace patente la diversidad de traducciones posibles para un texto fuente, que hace imposible hablar de una traducción ideal o única. Concibe la cultura actual como un flujo constante de traducciones intersemióticas; y que, en suma “es posible describir a la cultura como un proceso

infinito de traducción total” (Torop, 2002, p. 2). La cultura, así vista, sería el conjunto de traducciones que manifiestan la autocomunicación dentro de la cultura, misma que permite la creación de nuevos códigos y significados. A esta constante intertextualidad se añade la diversidad de medios disponibles por los cuales se transmiten los textos, la intermedialidad, así como la interdiscursividad o la combinación de diferentes convenciones del lenguaje como género, discurso o estilo, los cuales transforman en diferente medida su recepción e interpretación al fluir en el espacio intersemiótico (Torop, 2004, pp. 65-66). El caso de *El complot mongol* es ejemplo de este flujo, que va más allá de lenguajes y medios, y que inserta y es producto de una semiosfera específica, transmedial, que va del ámbito puramente literario (la novela policiaca, negra o *noir*, de detectives), al cinematográfico (el cine *noir*) y al cómic o novela gráfica (con el cómic *noir*). Es decir, existe una semiosfera transmedial claramente identificada en este caso, que comparte elementos estéticos y narrativos importantes, pero que también tiene especificidades.

Al mismo tiempo, en el complejo proceso de traducciones el papel del traductor es nodal, pues, como señala Goran Sonesson, “el traductor es un sujeto doblemente activo, como intérprete y como creador de un nuevo texto [y el resultado] debe situarse en un punto dado entre la dimensión hermenéutica y la dimensión retórica de ambos actos de comunicación” (2018-2019, p. 180). Al estudiar las posibilidades de cada lenguaje y cómo pueden influir estas en la traducción, Sonesson afirma que el lenguaje tiene límites en su capacidad de transmitir cualidades sensoriales. Sin embargo, reconoce que la imagen tiene una limitación igualmente importante, que es la imposibilidad de representar óptimamente la continuidad temporal o espacial, sino únicamente conjuntos limitados de sus cualidades. Por tanto, es imposible que el traductor pueda expresar todo el contenido del mensaje original en una traducción intersemiótica, por lo que remarca que se debe hablar de una transposición intersemiótica (2019, pp. 96-97).

Por lo anterior, el presente estudio parte de la teoría de la traducción intersemiótica desarrollada por Torop (2002) y Sonesson (2019), en la cual el traductor es el intérprete de los significados del texto fuente, que debe traducir dentro de la cultura de su propio contexto, con lo que continúa un proceso constante de autocomunicación que llega a conformar una semiosfera o espacio semiótico profundamente intertextual. Desde esta perspectiva el estudio demuestra el papel central de la obra de Bernal en el desarrollo del *noir* mexicano y en sus distintos medios de expresión.

Metodología

Aunque el interés del trabajo es realizar una comparativa que encuentre las diferencias y permanencias entre las obras, se asume el principio de originalidad de la obra de arte, por lo cual se consideró necesario entender cada una de forma independiente. Por ello cada una se explica en su propio contexto, como obra de autores con sus propias ideas y posibilidades. Este será el punto de partida en cada caso. Se explica el contexto de cada obra y sus autores para poder identificar los símbolos, significados e intertextualidades que pudieran conformar una semiosfera del género negro en México.

Además, se presentan las diferencias que se encuentran con las obras anteriores, considerando también las particularidades de cada medio. Se aprecian las diferentes posibilidades de cada formato que se expresa en su propio lenguaje y el desarrollo de la estética de estos, que

tienen a su vez toda una tradición en cuanto al tratamiento del espionaje y la novela negra a nivel mundial y nacional. Por ello, al comparar las cuatro versiones de *El complot mongol* encontraremos diferentes formas de presentar la idiosincrasia del mexicano, y a la policía mexicana, tantas veces cuestionada en su capacidad para resolver casos, en el marco de la intriga internacional.

La novela negra

El género de la novela policial no ha gozado de gran reconocimiento en México. Pese a que este tipo de literatura se cultivó desde mediados del siglo XIX en Estados Unidos, en nuestro país los primeros ejemplos corresponden a una literatura popular propia de los puestos de revistas y alejada de refinamientos estilísticos. Es hasta la década de los cuarenta del siglo XX, cuando escritores de mayor prestigio comenzaron a escribir obras del género. Antonio Helú fue pionero en el género con su revista *Selecciones Policiacas y de Misterio*, publicada entre 1943 y 1953; junto con él María Elvira Bermúdez y Rodolfo Usigli fueron exponentes del policial. En ese contexto, el escritor y diplomático Rafael Bernal comenzó una carrera literaria de bajo perfil publicando *Tres novelas policiacas* y *Un muerto en la tumba. Novela policiaca*, ambas en 1946. Dichas obras fueron publicadas por la editorial Jus, de tendencias conservadoras, lo que iba bien con un muy católico y hasta sinarquista escritor. Estos textos fueron el resultado de los trabajos que Bernal desarrolló en el círculo literario Club de la Calle Morgue, donde compartió su interés por el género policiaco con Antonio Helú y el catalán Enrique F. Gual. Se trata de textos que se encuentran dentro del “policial clásico, de enigma o escuela inglesa” (2015, p. 34).

No obstante, Bernal escribió posteriormente muchos otros trabajos de distintos géneros, entre ensayos, obras teatrales, guiones cinematográficos, cuentos y poemas. Es en el ocaso de su vida cuando regresó con más fuerza al género con el más reputado de todos sus textos, su tercer trabajo policial, *El complot mongol*, que publicó con la editorial Joaquín Mortiz en 1969, tres años antes de su deceso en Berna, Suiza. La importancia y fama de esta obra ha sido analizada por muchos especialistas, que la catalogan como la primera novela neopolicial, la primera novela *hard boiled* o la primera novela negra, y en todos los casos, como la mejor novela del tipo en México (Towle, 2015; Soriano-Giles, 2017). Vale la pena recuperar lo que Paco Ignacio Taibo II (2000) identifica como las claves que ya están presentes en la obra y serán después parte del policial mexicano:

la recuperación del lenguaje popular, la malicia barroca de las anécdotas mexicanas, la constante impresión de que el poder era la gran fuente del mal, que todos en el aparato estatal eran unos transas, la idea de que un paranoico era un mexicano con sentido común y el encuentro con los pasajeros urbanos del D.F. (s.p.).

Sin duda esta novela era el punto de partida de lo que habría de ser un amplio movimiento.

En resumen, *El complot mongol* nos relata, desde la perspectiva de su protagonista Filiberto García, la investigación en torno a un presunto complot internacional para asesinar al presidente de los Estados Unidos durante su visita a México. En medio de dicha investigación, García establece una relación afectiva con Marta Fong —Martita—, marcada por la sospecha hacia la joven, al tiempo que descubre sentimientos nuevos en él. No obstante, la novela es mucho más que

eso: es una crítica al sistema establecido después de la Revolución, a las prácticas tácitas del gobierno, y una honda reflexión sobre la muerte en general, y la vida particular de García.

Siguiendo la tipología del género establecido por Mempo Giardinelli (1998), en la aventura de Filiberto García se conjugan los elementos de tres tipos de novela negra; la novela del detective investigador, pues ese es el papel que desempeña Filiberto; la novela de espionaje, puesto que se involucra a los investigadores-espías de la Unión Soviética y los Estados Unidos, Laski y Graves, y se desarrolla en el contexto de la Guerra Fría; y, por último, se trata de una novela de crítica social, puesto que Filiberto reflexiona ampliamente sobre el estado de cosas en el que vive, cuestionando a las instituciones y a la Revolución, mientras da lugar también a la representación de la cotidianidad de las distintas clases de la Ciudad de México.

Vicente Francisco Torres, uno de sus primeros redescubridores en el ámbito de la academia, señaló que uno de los aciertos más llamativos de la novela está en el lenguaje que utiliza, el cual “salió de los márgenes de la propiedad y se hizo ágil y soez, lleno de mexicanismo” (Torres, 1994, p. 35), reflejando la psicología del protagonista, de un contexto y una época llena de escepticismo frente al discurso estatal. A lo largo de todo el texto podemos encontrar la palabra *pinche* repetida en innumerables ocasiones, pero también dichos populares, refranes y figuras que aderezan el lenguaje de Filiberto y contrastan con el habla de los demás personajes: “Que no sepa la mano izquierda lo que hace la derecha. ¿Y para qué andar de hocicón? Los hocicones como que viven poco. Pico de cera, que el pez por la boca muere” (Bernal, 2011, p. 59).

Otra característica de la novela es la representación de la Ciudad de México. A través del relato podemos adentrarnos en los recovecos de la ciudad en la década de los sesenta. Bernal logra transmitirnos un ambiente anclado en lugares conocidos, al menos para los capitalinos. No teme nombrar lugares famosos, calles o espacios comerciales, dando realismo a la historia. En ese sentido, encontramos referencia a lugares que existen aún hoy en día, como los que menciona Filiberto cuando da instrucciones a Martita: “Quiero que vayas a El Palacio de Hierro y te compres unos vestidos y todo lo que te haga falta, Martita. Ya no vas a volver a la calle de Dolores” (Bernal, 2011, p. 152). Esto, sumado a la intriga y la acción constante que se desarrolla en la historia, explica el éxito de la obra.

Lo oscuro ante el brillo de la gran pantalla

Antes de adentrarnos en el mundo cinematográfico es necesario recordar que nada de lo siguiente se puede comprender si perdemos de vista la transmedialidad del género negro, pues el mismo texto literario fuente es creado en una semiosfera fuertemente marcada por el cine *noir* norteamericano. El nacimiento y auge de este género cinematográfico se da precisamente en la antesala de la escritura y publicación de *El complot mongol*, y no puede obviarse el gusto que Bernal tenía por el cine y la televisión, que lo llevó a escribir guiones para ambos medios. El cine *noir* se desarrolló aproximadamente durante la Segunda Guerra Mundial, pero es también heredero de los problemas ocasionados por la Gran Guerra, agudizados en el periodo de entreguerras: la pobreza y el hambre, la tristeza de los excombatientes como germen, pero también el psicoanálisis que intentaba comprender la nueva realidad (Sánchez, 1999). En el aspecto visual retomó elementos del expresionismo alemán, mismos que ya proporcionaban atmósferas sombrías y angustiantes. Con todo, José Luis Sánchez Noriega afirma que:

el carácter “negro” de este cine reside no tanto en los aspectos temáticos o formales como en una metafísica, una consideración de lo real que establece un fuerte dualismo entre la visión conformista del individuo y la sociedad y una indagación más profunda y determinante para el resultado de los conflictos dramáticos: de ahí el pozo amargo, escéptico o pesimista que, en definitiva, ofrecen las películas que pone de relieve la corrupción policial, la pasión amorosa ciega, el enloquecimiento de las masas, la sed de poder, los mecanismos del subconsciente... todos los cuales tienen en común una fatalidad destructora y necrófila (1999, p. 2).

No obstante, una parte del cine negro también abreva de la tragedia clásica. Esto ha sido analizado por estudiosos del género, como Raymond Borde, Étienne Chaumenton y Jon Tuska. Por ello, para Emeterio Diez, este cine “surge de la visión trágica que se instaura en ciertos sectores intelectuales de Estados Unidos a raíz de la Segunda Guerra Mundial y alcanza sus cuotas estéticas más altas cuando esa visión se expresa por medio de lo trágico” (2008, pp. 353-354). Esta visión es probablemente lo que ha facilitado la continuidad del género, especialmente en Latinoamérica, donde la formación de cárteles o mafias de la droga adquirieron un gran poder y presencia en la vida cotidiana de sus habitantes.

El cine *noir* llegó pronto del vecino país a México, aunque de manera tímida, de la mano de Juan Rogelio García García, más conocido como Juan Orol (Lalín, España, 1897-Ciudad de México, 1988), quien realizó varias películas de gánsteres y rumberas, mezcla ecléctica con la que intentó nacionalizar el género. En sus películas predominó la mujer fatal, así como el mundo del crimen y la vida nocturna; la mayor parte de ellas fueron realizadas entre la década de los cuarenta y la de los sesenta. Su obra se volvió cine de culto hacia el final de su vida, debido a lo surrealista de sus argumentos y el poco presupuesto con el que generalmente filmaba. Sin embargo, aunque este antecedente es relevante —en especial para la cinta de 2019— la primera versión cinematográfica de *El complot mongol* responde más al tipo de cine que se venía filmando en México en la década de los setenta.

Como expone Jorge Ayala Blanco, entre 1973 y 1985 las producciones nacionales dieron un especial protagonismo a la ciudad y sus contrastes, siendo un cine marcadamente crudo y soez. Temas frecuentes del cine popular fueron la pobreza o el “jodidismo” (Ayala, 2018, p. 24), el mundo del burdel o de las ficheras, así como los intentos de redención de dichos grupos sociales, los cuales generalmente acaban en tragedia o simplemente en desilusión, todo en medio de innumerables albures. Es en ese contexto que se filma la primera película de *El complot mongol*, que se estrenó en 1977, es decir, ocho años después de la publicación de la novela.

El guionista y cineasta vasco Antonio Eceiza Sausinenea dirigió esta primera versión filmica y escribió el guion junto con Tomás Pérez Turrent, importante crítico cinematográfico mexicano que se había formado en París, de donde muy probablemente proviene su relación con Eceiza. La película *El complot mongol* de 1977 fue financiada por la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores-Estado Uno (Conacite Uno), una paraestatal ligada al fuerte sindicalismo del sistema priista.

De dicha cinta, un aspecto que resalta es la presencia de sangre, groserías y algunas mujeres con poca ropa, lo que no mereció censura significativa, pues, como se dijo anteriormente, esta época estuvo marcada por el cine de ficheras. Sin embargo, algunos aspectos de la política

internacional presentes en la novela fueron reescritos de forma muy distinta para la película. En la década de los setenta, el panorama internacional había cambiado ligera pero decisivamente: la pugna entre los Estados Unidos y la Unión Soviética comenzaba una tendencia a favor de los primeros, quienes habían ganado de alguna forma la carrera espacial al llevar al primer hombre a la Luna. La posición de México entonces pasó de ser neutral a ser francamente proestadounidense. Esto explica el cambio más radical de la película con respecto a la novela. En la cinta, los colegas de García no son el estadounidense Graves y el soviético Laski, sino dos estadounidenses: Graves, representante de la CIA, y Spielberg, representante del FBI. Con esta modificación el debate sobre el comunismo y el conflicto de la Guerra Fría queda subsumido y apenas se menciona, hasta el final, cuando se habla de la existencia de grupo clandestinos chinos y cubanos.

El otro gran cambio se da en la forma del relato. De acuerdo con los modelos del medio, la cinta hace uso del *flashback* para relatar la historia. De este modo, no se nos presenta una narración lineal, sino una mirada retrospectiva, desde la óptica de Filiberto García, pero con la voz del Licenciado —interpretado por Ernesto Gómez Cruz—, a quien le cuenta en la cantina todos los sucesos de los últimos días, en los cuales ocasionalmente el mismo Licenciado también tuvo participación. Esta estrategia cinematográfica, si bien proporciona mayor dinamismo al relato, también sirve para marcar distancia de este otro Filiberto García, encarnado en Pedro Armendáriz Jr., actor con quien Eceiza y Pérez Turrent habían trabajado también en la película *Mina*.

Este protagonista tiene más de canalla que del antihéroe que Bernal había delineado. Siempre se comporta de forma ruda, tilda a Graves de “mayatón” —es decir, homosexual—, sus acciones son menos profesionales, como ser más conversador e indiscreto. No duda en usar la fuerza con la pareja del difunto Roque Villegas, Anabella Crawford, a quien cachetea en varias ocasiones para obtener información. Pareciera que siempre actúa fuera de la ley. Esto queda de manifiesto cuando el Licenciado cuestiona su relato, pues piensa que en él Filiberto oculta sus malas acciones. La escena más significativa de este cambio es cuando Filiberto se acuesta con la viuda y ella le dice: “Pues eso es cosa tuya y de la china papacito, conmigo lo hiciste muy bien. Eres un tiro”, revelando que le contó las limitaciones que había tenido para intimar con Martha Fong. Antes de irse de la casa García le dice a la viuda que se va a quedar con los 500 pesos, dinero cuya naturaleza no se aclara, pero por los insultos que recibe de la viuda sí nos queda claro que Filiberto obtuvo sexo, dinero e información a cambio de nada.

La cinta de 1977 es un antecedente de la serie de películas *neo-noir* (Aviña, 2021) que se van a realizar en México debido al trabajo de Paco Ignacio Taibo II. Taibo, nacido en España, había llegado siendo un niño a México, donde se nacionalizó. Desde muy joven manifestó su interés por las cuestiones políticas, por lo que participó en la Liga Comunista Espartaco (Getino, 2018) y posteriormente fue miembro fundador de la Cooperativa de Cine Marginal (1971-1976), la cual inició como una organización de jóvenes que vieron en el cine un medio para acercarse a los obreros, a través de la filmación de reuniones y manifestaciones sindicales.

En 1976, Taibo II hace su debut como escritor de novelas policiacas con *Días de combate*, de editorial Grijalbo, donde aparece por primera vez Héctor Belascoarán Shayne, el detective privado que protagoniza ocho novelas más publicadas entre 1977 y 1993. En 1979, *Días de combate* y la siguiente novela de Taibo II, *Cosa fácil* (1977), son llevadas al cine, teniendo como actor protagónico al mismo Pedro Armendáriz Jr., quien comparte pantalla de nuevo con Ernesto Gómez Cruz. Asimismo, ambas películas fueron filmadas por el director Alfredo Gurrola. Se crea

así un hipertexto que une la primera versión filmica de *El complot mongol* con el nuevo impulso al género negro en México, tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico. La nueva ola de la novela negra se consolidará con la creación de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos (AIEP), fundada en La Habana en 1986 por Paco Ignacio Taibo II, Yulián Semiónov, Rodolfo Pérez Valero, Alberto Molina, Jiri Prochazka, Daniel Chavarría y Rafael Ramírez Heredia. El objetivo del grupo era favorecer la comunicación entre escritores en medio de la Guerra Fría. Parte de las acciones de la Asociación son la organización de eventos, como el Premio Dashiell Hammett para la mejor novela policiaca en español —desde 1987—, y la Semana Negra de Gijón, festival cultural en torno a la novela negra que se organiza en Asturias desde 1988.

La siguiente película sobre la obra de Bernal se realizó 42 años después, también en México. *El complot mongol*, con guion y dirección de Sebastián del Amo, se estrenó en 2019. El director había filmado previamente *El fantástico mundo de Juan Orol* en 2012 y *Cantinflas* en 2014, películas biográficas de personalidades de la época dorada del cine mexicano. Su ópera prima era, de hecho, una declaración de su gusto por el cine *noir* y su admiración por Juan Orol, quien, como se comentó antes, había sido el principal realizador de ese tipo de cine en México.

Así como su antecesora, la cinta de 2019 contó con el apoyo de las instituciones culturales, específicamente del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine). Una de las peculiaridades de esta traducción es la limitada adaptación contextual que encontramos en ella. En la cinta se recuperan diálogos completos de la novela, elementos como el lenguaje popular e incluso referencias fuera de contexto, que más que comunicar un significado buscan la intertextualidad con el texto fuente. Por ejemplo, cuando García dice que le hace a “la novela Palmolive”. Esta es una referencia popular asequible para los lectores contemporáneos a Rafael Bernal, quienes sabían de las telenovelas patrocinadas por marcas de jabón, algo que la mercadotecnia ha superado hace mucho.

Por otra parte, sobresale un guiño a los nuevos tiempos en la forma en que descubren que Anabel Crawford fue asesinada. Del Amo presenta la cabeza degollada puesta sobre una charola en la mesa del comedor. Este manejo del cuerpo se acerca más a lo que las películas del género negro nos tienen acostumbrados, en vez de la simple visión de una mujer ahorcada en su sillón que describió Bernal. Se trata de un elemento con referencias hipertextuales y metatextuales, pues si bien el recurso a la cabeza puede existir en el cine dentro de géneros como el terror o el mismo *neo-noir*, está también presente en la cotidianidad a través de las notas periodísticas sobre las ejecuciones del crimen organizado.

Al mismo tiempo, esta escena nos permite observar en un mismo plano las diferentes reacciones de los tres detectives frente a la muerte. Frente a la cabeza Laski luce serio mientras Graves sonríe como siempre y García toma distancia de ellos al ser el único que se quita el sombrero —en señal de respeto—, mostrando un gesto de pena. Esta es una forma de traducir al medio audiovisual las constantes descripciones que Bernal hace sobre la personalidad de cada espía y la idiosincrasia de cada país, atendiendo al tiempo mucho más limitado que tiene el cine frente al libro. Sin embargo, elimina al máximo los elementos ideológicos que se discuten en la novela, atravesando las personalidades de Graves, Laski y García.

En cuanto a su temporalidad narrativa, esta ocurre de forma casi idéntica a la novela, en un tiempo lineal, y para dejarlo aún más claro se recurre a discretos intertítulos de lugar y fecha, que

nos recuerdan las series policiacas de televisión. Únicamente vemos alterada la linealidad del relato cuando Filiberto sueña despierto con Martita y el viaje que quiere realizar con ella. Dicho viaje aparece en una diégesis paralela inspirada en los carteles turísticos, concretamente en uno que vemos desde la ventana del apartamento de García.

La película mantiene el punto de vista subjetivo característico del género *noir*. Nos adentramos al relato a través de la mirada de Filiberto, interpretado en esta ocasión por Damián Alcázar, un actor recurrente en el cine mexicano de las últimas tres décadas. El recurso cinematográfico que se utiliza aquí para introducir las reflexiones del protagonista es el aparte, hacia la cuarta pared, de manera que García dirige al espectador miradas y frases para comunicarnos sus pensamientos, que ya no son del todo autorreflexivos, pues el espectador toma el lugar de confidente. La subjetividad solo se rompe para mostrarnos el cuarto de los espías rusos desde donde vigilan el departamento de García, por lo cual su participación en el relato es determinante.

Un aspecto fundamental, producto de la reinterpretación y reescritura de Del Amo, es la forma en que el protagonista se relaciona con las mujeres. Su trato siempre es educado y suave, incluso en la escena de mayor tensión: el interrogatorio a Anabella. Aunque, como en las otras versiones, Filiberto utiliza la violencia para obtener toda la información de la mujer, en esta cinta la violencia física se limita a un forcejeo y la amenaza de golpearla. Asimismo, las mujeres aparecen con más ropa que en la película de 1977, siendo el cambio más radical el de la viuda Esther, que aquí aparece de estricto luto, asemejándose a una beata. Por otro lado, quien se encarga de espiar a Marta Fong es otra mujer, una miembro de la KGB —una estereotípica mujer robusta con chongos de trenza a cada lado—. Sin embargo, en la cinta de 2019 podemos ver lo que en ninguna otra obra: el asesinato de Martita a manos de su abusador, el señor Liu. Todo desde la mirada de la espía rusa, a través de la ventana del departamento.

Esta escena revela que la película es una obra que aporta visualmente nuevos elementos. Del Amo muestra detalles que no aparecen en la obra de Bernal, hace una reescritura intensiva en términos de Christian Moraru (2001), pero también extensiva, pues le confiere mayor presencia al momento del feminicidio —en términos actuales—. Más acerca de la política de equidad de género y no violencia hacia las mujeres, se oculta que el Filiberto de Bernal también había matado a una mujer por celos. Estos elementos ideológicos son hegemónicos en el espacio semiótico actual, a nivel tanto institucional como social. En esta narrativa, al final, el verdadero criminal y único villano es Liu. La película cierra con una catarsis en la que García llora amargamente acompañado del romántico bolero “Caminemos”; el llanto masculino frente a cámara parece confirmarnos que estos son otros tiempos. El contraste con el Filiberto de Eceiza está especialmente marcado en este aspecto, y es muestra de cómo han cambiado las ideas en cuarenta años, gracias al movimiento feminista.

Del Amo centra su película en la intriga policial y la historia romántica, dejando de lado la reflexión sobre la muerte que ocupa un lugar central en la novela. También la crítica social se ve disminuida, reducida a los comentarios sobre la “cuatificación”, de la que ya escribía Bernal, la necesidad de hacerse de amigos con poder o en el poder. El autor omite las referencias directas a la Revolución y a la participación de García en la misma, los asesinatos ordenados desde el gobierno y la crítica a los licenciados que pretendían tener las manos limpias, pero utilizaban matones como Filiberto. Al tener menos muertos, también hay menos sangre y violencia. Parte

elocuente de este cambio es el hecho de que la cinta haya sido clasificada como B —apta para adolescentes y adultos—, cuando las cintas e incluso los cómic o novelas gráficas del género reciben la clasificación C —solo para mayores de edad—.

El cómic

El otro medio audiovisual al cual se ha traducido *El complot mongol* es el cómic. En este medio, como en el cine, el género policiaco y/o negro tienen una larga tradición, que inicia tras la Segunda Guerra Mundial y logra su primera gran época en la década de los cincuenta. En esos años, en Estados Unidos hay un gran interés por los relatos de terror, suspenso, policiacos o de crímenes, muchos de ellos basados en hechos reales (Vilches, 2014). No obstante, quizás el más antiguo y famoso detective de cómic sea Dick Tracy, creado por Chester Gould en 1931 para el periódico *Chicago Tribune*. El repertorio de cómics que abordan el crimen se confunde además con el mundo de los superhéroes, donde el más claro vértice es Batman, un detective enmascarado que pese a no tener superpoderes parece tener una inteligencia —que se traduce en capacidad deductiva— y resistencia física sobrehumanas. No obstante, al igual que ocurrió en otros medios, el género negro tuvo una etapa de estancamiento y después un resurgimiento, que en el caso del cómic va acompañado de la recategorización del medio como novela gráfica.

La novela gráfica es aquella que surge a partir del interés de los creadores por mantener los derechos autor de sus obras y una mayor independencia de sus contenidos. Estas abordan temas para adultos y tienen aspiraciones literarias, estableciendo una distancia con la tradicional asociación entre cómic y niñez; por último, es un género asociado a las editoriales independientes o *underground* o a las ediciones de autor (Vilches, 2014). Obras de gran trascendencia de este tipo son *Sin City* (1991-1999), de Frank Miller, *A History of Violence* (1997), de John Wagner y Vicent Locke, y *The Road to Perdition* (1998), de Max Allan Collins, todas ellas catalogadas como *neo-noir*. Parte de las características editoriales de este género, que ha ganado adeptos y prestigio en las últimas décadas alejándose poco a poco de lo *underground*, es la utilización de dimensiones mayores en sus páginas y acabados y materiales de alta calidad, así como el encuadernado cosido que permite publicar en un tomo único, que en ocasiones adquiere una extensión y grosor considerables.

Para dar contexto a la aparición del cómic de *El complot mongol*, debemos apuntar que en México la industria del cómic creció en la década de los ochenta y noventa gracias a la apertura político-comercial liderada por el Tratado de Libre Comercio y su antecedente, el GATT. En este México menos nacionalista, por ejemplo, los títulos y nombres de los personajes no tenían que ser traducidos. Grupo Editorial Vid publicó entre las décadas de 1980 y 1990 varios títulos norteamericanos de DC, Marvel, Image, Dark Horse, Crossgen y otras editoriales, traducidos al español por primera vez en México. Entre ellos figuraban algunos que eran catalogados para mayores de 18 años debido a su contenido violento o sexual, tales como *Sin City*, *Lobo's Back*, *Spawn* o el primer intento de publicar *El complot mongol* como cómic.

El proyecto de hacer una novela gráfica de la obra más famosa de Bernal lo inició el escritor Luis Humberto Crosthwaite en la década de los noventa, pero no se pudo completar hasta el año 2017. Crosthwaite, nacido en Tijuana en 1962, comenzó su carrera como escritor en 1988 en su ciudad natal, la gran urbe ubicada en la frontera entre México y Estados Unidos que es el escenario

de sus cuentos (Bellver, 2008). Abierto fan de la obra de Bernal y guionista de esta trasposición, debió sortear varias dificultades, entre ellas las económicas, pues la primera versión requería un costoso papel cuché para poder apreciar correctamente los colores que el dibujante Ricardo Peláez Goycochea había pensado para la obra. Peláez había iniciado su carrera como ilustrador en la revista Gallito Comics y entre 1999 y 2002 formó parte de Taller del Perro, cuyo sello se incluye también en la primera versión del cómic.

En el año 2000, gracias al auge del cómic a nivel mundial, Grupo Editorial Vid inicia la publicación del cómic —todavía no aparece como novela gráfica—, que se pensaba sería publicada en 4 tomos. Inmediatamente surgieron los problemas, por un lado, de tipo legal, pues Joaquín Mortiz nunca llegó a un acuerdo con Vid —el único tomo señala que los derechos están en trámite—; y, por otro lado, de tipo económico, pues al parecer las ventas del primer tomo no fueron las esperadas. Todo esto hizo naufragar el proyecto y de los dos tomos que aparentemente se llegaron a terminar, únicamente el primero se imprimió y distribuyó, quedando inconclusa la obra. Peláez relata que años después Random House pretendió retomar la publicación, e incluso se le pagó a él y a Crosthwaite para que terminaran la obra, pero ahora en un tamaño mayor y en blanco y negro, por lo cual Peláez tuvo que volver a realizar el trabajo desde cero, resolviendo el problema del color con el uso de tinta gris. Este nuevo intento se abandonó en 2005 pues otra vez no se llegó a un acuerdo por los derechos. Por fin, en 2015, al ver que la novela gráfica iba ganando terreno en el mundo editorial, Tomás Granados Salinas, al frente del Fondo de Cultura Económica (FCE), recupera el proyecto, llegando a un acuerdo con Joaquín Mortiz. No obstante, el proceso es lento y, pese a que se imprime en 2017, el volumen sale al público hasta 2018, justo en el momento en que Paco Ignacio Taibo II es llamado a dirigir el FCE.

La novela gráfica *El complot mongol* evidencia un gran conocimiento del medio por parte de ambos artistas. El texto y la imagen no riñen, sino que se complementan y tienen sus propios momentos estelares. Las primeras páginas están dominadas por una excelente narración visual, que nos presenta al protagonista: un matón. A decir de Crosthwaite, la idea de empezar con una escena de acción fue suya, pues el monólogo de Bernal no le parecía una buena forma de iniciar en una obra visual (Pulido, 2018). En adelante se mantiene una narración lineal que respeta la obra de Bernal y que introduce con viñetas las reflexiones de García sobre la muerte, que es el tema central en esta obra gráfica. Es así como el dibujante nos presenta a lo largo del relato los distintos muertos de Filiberto, los viejos y los nuevos, los del complot, que llegan a forma de un “cerro de pinches muertos”.

Cada uno de los asesinatos realizados por García toma forma en manos de Peláez, aunque la sangre no resalta debido a los tonos neutros de las tintas; son como fotografías de sus memorias. No obstante, el cuadro más simbólico es la montaña de muertos que Filiberto observa y que se repite en dos páginas. Con ella, Peláez explota al máximo una de las ventajas de la imagen sobre la escritura: la posibilidad de representar la continuidad espacial de cuerpos determinados. El efecto visual es contundente.

El texto de Crosthwaite, por su parte, pone de manifiesto que el caso del complot mongol es un momento clave en la vida de Filiberto, al traer a la memoria sus acciones pasadas y la diferencia con el presente, que ni él mismo se explica. Cuando se encuentra con la viuda Ester, reflexiona: “Y luego dicen que Filiberto García acostumbra violar a las viudas de los que mata. Pero ahora es maricón”. Advertimos una lucha interna en donde el protagonista cambia su forma

de ser hombre: si antes mataba, robaba sin miramientos, violaba y veía a las mujeres únicamente como un objeto sexual, ahora siente compasión, se mantiene dentro de los límites de lo moral y establece relaciones afectivas con una mujer, es decir se ha transformado en un “maricón verdadero”.

Aun así, no encontramos ternura en él, pero sí constantes toques de sexualidad reprimida o que no alcanza a realizar. En ese aspecto, la reescritura gráfica no escatima en elementos eróticos, específicamente desnudos femeninos, de Martita —algo que, de acuerdo con Crosthwaite, fue iniciativa de Peláez (Pulido, 2018)—, de Anabella, de la amiga de Browning y de las mujeres de su pasado. Queda claro que la novela gráfica no es para menores de edad, y mucho menos para niños, aunque no requiere ninguna leyenda en su portada. Esto le permite no ser edificante, algo que también podemos apreciar en otros títulos del cómic negro, como *Sin City*, en donde no hay nadie inocente ni redención posible. Es evidente en la parte final, cuando, tras matar a Liu en venganza por el asesinato de Marta, Filiberto recuerda que él solo mató una vez —antes— sin órdenes, precisamente a una mujer que lo engaño. Es así como, pese a su nueva masculinidad y sus buenas acciones, su pasado regresa y lo encuentra culpable. Por eso Filiberto prefiere no recordar.

La reescritura de Crosthwaite y Peláez es mucho más oscura que la de Del Amo, y hay al menos dos causas para ello. Por un lado, pese a que su publicación completa llega hasta 2018, el cómic o novela gráfica surge como un proyecto personal del tijuanense, por lo que se trata de un texto libre de la censura institucional. Aunque fue el FCE quien finalmente hace la publicación, esto sucede sobre una obra ya terminada y dirigida a un público limitado. Por otro lado, la película es un proyecto personal de Del Amo, pero que cuenta con el financiamiento y aprobación de diversas instituciones culturales. Además, la película estuvo pensada para llegar a una gran audiencia, evitando caer en las limitaciones que significa la clasificación C.

Para finalizar este apartado de reescritura gráfica cabe destacar los dos cómics de Ricardo García (Micro) dentro del libro colectivo *¡Esto es un complot!* El primero es “La verdad de Martita”, donde propone a Martita como una vampira mujer fatal; el segundo es “Laski y Graves”, donde se exploran diversas misiones de los espías y se ofrece una versión del asesinato de John F. Kennedy. Sin embargo, tanto estos dos cómics como los demás cuentos que se incluyen en la obra son parte de la hipertextualidad que se ha generado en torno a la obra de Bernal y entran de lleno en la reescritura contemporánea pensada como tal, es decir desde la voluntad de hacer algo marcadamente distinto con el texto. Si bien esto es parte elocuente de la trascendencia de la obra, excede los alcances y objetivo de este trabajo.

Comentarios finales

La existencia de un ecosistema transmedial del género negro ha quedado de manifiesto a través del ejemplo de *El complot mongol*. La obra es parte de una semiosfera, de la que surge y a la que al mismo tiempo abona con elementos propios que se han vuelto parte fundamental de la cultura del policial o género negro mexicano. La gran vigencia de su contenido se entiende en una sociedad que vive cotidianamente el desencanto y el resquebrajamiento de los valores morales. La novela de Rafael Bernal, transgresora en su momento, fue reinterpretada por primera vez en el cine de forma más cruda, porque el mundo diez años después se enfrentaba aún de forma más evidente

a la corrupción y el descaro del sistema político mexicano. Por otro lado, la novela gráfica nos permite adentrarnos más que ninguna otra de las obras en el mundo de la muerte y de los que hacen los muertos, desde el punto de vista filosófico y contemplativo; para ello, no es necesario hacer referencias políticas directas. Por último, la película más reciente de *El complot mongol* nos sitúa en el lugar del homenaje aséptico, en donde todo lo negativo parece ser meramente anecdótico, desvinculado de la realidad que se vive en el país, pero al mismo tiempo deshistorizado.

El perfil de cada nuevo creador o traductor es único, tanto como sus interpretaciones. Cada una de las trasposiciones nos muestra formas distintas del género negro, con diferentes dosis de humor: ácido, cínico, paródico o incluso familiar; con escenas más o menos crudas, más o menos violentas. El contraste es grande en el ámbito cinematográfico, va del cine negro más rudo o en la versión de Eceiza, al cine de detectives con tintes fantásticos que nos presenta Del Amo. Es notable, en este tránsito, que la obra de Bernal va adquiriendo un halo de respetabilidad que lo acerca a las instituciones culturales del Estado mexicano de forma lenta pero contundente, al ser parte de las campañas de lectura a nivel nacional. Tampoco se puede obviar que la recuperación de la obra en los últimos años ocurre en gran medida debido a la promoción de Paco Ignacio Taibo II, primero en su papel de figura internacional de la narrativa policiaca, y después como funcionario del FCE. Finalmente, la obra de Bernal, quien vivió fuera de los reflectores y comulgaba con ideas políticas criticadas, ha trascendido a su autor y se ha convertido en un referente del género negro a la mexicana sin importar el medio en el que se desarrolle.

La obra no solo es parte del universo intertextual del *noir*, sino que se convierte en parte de una semiosfera más amplia en donde sus lectores no son solo fanáticos del género.

Referencias

Aviña, R. (14 de febrero de 2021). El *neo noir* a la mexicana: ‘Días y combates’ de Taibo II/Belascoarán. *La Jornada Semanal*.

Ayala, J. (2018). *La condición del cine mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Bellver, P. (2008). Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite: el reto a la utopía de las culturas híbridas en la frontera. *CiberLetras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, 20, 1523–1720. <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/bellver.html>

Bernal, R. (2000). *El complot mongol* (L. H. Crosthwaite, Guion, R. Peláez, Ilus., T. I). Grupo Editorial Vid/Taller del Perro.

Bernal, R. (2011). *El complot mongol*. Joaquín Mortiz.

Bernal, R. (2017). *El complot mongol* (L. H. Crosthwaite, Guion, R. Peláez, Ilus.). Fondo de Cultura Económica/Joaquín Mortiz.

Del Amo, S. (Director). (2019). *El complot mongol* [Película]. Cinépolis Distribución/Cine Qua Non Films.

Diez, E. (2008). Visión trágica, sentimiento trágico y tragedia en el cine negro. Teatro español. En F. Doménech (Ed.), *Autores clásicos y modernos: Homenaje a Ricardo Doménech* (pp. 351–372). Editorial Fundamentos.

Eceiza, A. (Director). (1977). *El complot mongol* [Película]. CONACINE.

Getino, A. (2018). Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971-1976). *Secuencia*, 101, 232–255.

Giardinelli, M. (1998). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Capital Intelectual.

Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En R. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232–239). Harvard University Press.

Lotman, I. (1998). La semiosfera II. La semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Fróñesis Cátedra/Universitat de Valéncia.

Moraru, C. (2001). *Rewriting. postmodern narrative and cultural critique in the age of cloning*. State University of New York Press.

Palafox, J. (2015). ¡Pinches novelas policiacas! Rafael Bernal y su legado en el policial nacional. En J. Ortiz (Comp.), *El complot anticanónico. Ensayos sobre Rafael Bernal* (pp. 27–39). Fondo Editorial Tierra Adentro/CONACULTA.

Pulido, P. (17 de septiembre de 2018). El complot mongol. La novela gráfica que casi no fue: una entrevista con Luis Humberto Crosthwaite. *Código Espagueti*. <https://codigoespagueti.com/noticias/cultura/entrevista-complot-mongol-crosthwaite/>

Sánchez, J. (1999). Filmografía y bibliografía del cine negro americano (1930-1960). *Revista Latina de Comunicación Social*, 24. https://www.academia.edu/2511273/Filmograf%C3%ADa_y_bibliograf%C3%ADa_del_cine_negro_americano_1930_1960

Sonesson, G. (2018-2019). La traducción como doble acto de comunicación. Entre semiótica cognoscitiva y semiótica de la cultura. Parte I. De la comunicación a la traducción. *Interpretatio. Revista de Hermenéutica*, 3(2), 159–187. <https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/article/view/105>

Sonesson, G. (2019). La traducción como doble acto de comunicación. Entre semiótica cognoscitiva y semiótica de la cultura. Parte II. De la traducción a la trasposición. *Interpretatio. Revista de Hermenéutica*, 4(1), 91–106. <https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/article/view/134/302>

Soriano-Giles, A. (2017). El complot mongol: la novela negra de México, tres pistas de lectura. *La Colmena*, 94, 2448–6302. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446355076004>

Taibo, P. (2000). El solitario complot mongol. En Bernal, R., *El complot mongol* (L. H. Crosthwaite, Guion, R. Peláez, Ilus., T. I). Grupo Editorial VID/Taller del Perro.

Torop, P. (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco*, 9(25), 9–25.

Torop, P. (2004). Locations in intersemiotic space. En V. Sarapik, E. Näripea y K. Tüür (Eds.), *Place and location. Studies in environmental aesthetics and semiotics* (pp. 59–68). Estonian Academy of Arts. https://www.academia.edu/23712006/Torop_Locations_in_Intersemiotic_Space

Torres, V. (1994). *La otra literatura mexicana*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Towle, J. (2015). El complot mongol ayer y hoy: Una perspectiva desde los EE. UU. En J. Ortiz (Comp.), *El complot anticanónico. Ensayos sobre Rafael Bernal* (pp.53–75). Fondo Editorial Tierra Adentro/CONACULTA.

Vilches, G. (2014). *Breve historia del cómic*. Nowtilus.

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 Cuauhémoc*. 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'

Extracto del tema



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''

Extracto del tema



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>

La música como objeto en devenir: materialidad, acción e interpretación

Sergio Alejandro Morales Navarro

Universidad de las Artes de Yucatán

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la interpretación musical desde una perspectiva material y performativa, cuestionando la idea de la música como un objeto estable susceptible de ser conservado. A partir del diálogo entre el nuevo materialismo y la práctica musical instrumental, se propone entender la música como un fenómeno relacional que se realiza en la acción. El instrumento es abordado como una materialidad en devenir, y la interpretación como una práctica situada que reconfigura continuamente el sentido musical. Asimismo, se ofrece una lectura crítica de la interpretación históricamente informada como un dispositivo de estabilización que produce nuevas normas estéticas. En conjunto, el texto plantea que la inestabilidad no es un problema que resolver, sino una condición constitutiva de la experiencia musical.

Palabras clave: práctica artística, interpretación musical, nuevo materialismo, materialidad, performatividad, música.

Abstract

This article reflects on musical interpretation from a material and performative perspective, questioning the idea of music as a stable object to be preserved. Drawing on new materialism and instrumental musical practice, it proposes understanding music as a relational phenomenon realized through action. The instrument is approached as a material entity in becoming, and interpretation as a situated practice that continuously reconfigures musical meaning. The article also offers a critical reading of historically informed performance as a stabilizing device that produces new aesthetic norms. Overall, it argues that instability is not a problem to be solved but a constitutive condition of musical experience.

Keywords: artistic practice, musical interpretation, new materialism, materiality, performativity, music.

Introducción

En las últimas décadas, distintas corrientes en ciencias sociales y filosofía han coincidido en lo que suele llamarse *nuevo materialismo*, una línea de pensamiento que revaloriza la materia como activa, dinámica y con capacidad de agencia, en contraste con visiones que conciben las cosas como pasivas o subordinadas a la mente y la cultura. En lugar de funcionar como meros soportes, las materialidades poseen temporalidades, resistencias y ritmos propios que condicionan la acción humana y participan en la configuración de prácticas e instituciones.

Este artículo propone una lectura del nuevo materialismo desde la práctica musical instrumental, inscribiéndola en el campo de la investigación performativa. Se sostiene que la interpretación musical no opera sobre objetos estables, sino en un entramado material-relacional donde instrumentos, cuerpos, técnicas, espacios y discursos reconfiguran continuamente el sentido musical. A partir de ello, se discute el instrumento como cosa/objeto en devenir, la música como fenómeno que solo se realiza plenamente en la acción y el lugar del ejecutante en la interpretación musical. Finalmente, se plantea que la interpretación históricamente informada puede comprenderse como un dispositivo de estabilización que, lejos de conservar un pasado intacto, produce cambios en el objeto musical.

El nuevo materialismo: Ingold, Hodder y Barad

A través de estudios relacionados con la arqueología, antropología y arquitectura, Tim Ingold (2013) propone que *hacer* o *fabricar* no es transformar la materia desde un plan mental previo y cerrado; por el contrario, es el resultado de la interacción entre el artesano, los materiales que emplea y los ambientes que los rodean. En ese sentido, todo material o sustancia no es un ente pasivo que espera ser moldeado o transformado, sino una entidad con cualidades (resistencias, tendencias, flujos, texturas, formas, etc.) y temporalidades concretas que condicionan aquello que puede hacerse a partir de ella. De esta manera, el material tiene agencia dentro del proceso del hacer (en el sentido latouriano del término), y, por lo tanto, el creador debe trabajar con el material, no contra él. En otras palabras, *hacer* es un acto de correspondencia con el mundo, no una imposición humana sobre el mismo (Ingold, 2013).

En consecuencia, el concepto aristotélico de técnica (*tékné*), que alude al saber orientado a la producción (incluyendo lo artístico), se enriquece y transforma en un “pensar con las manos”, donde el conocimiento emerge del diálogo del artesano con los materiales. Esto necesariamente resuena con el pensamiento de Sennett (2009, p. 12), quien sostiene que el conocimiento se obtiene con las manos, específicamente a través del tacto y el movimiento, pues “todas las habilidades, incluso las más abstractas, empiezan como prácticas corporales”. Asimismo, la definición de la técnica como “la capacidad de aumentar el poder hacer del hombre” (González Gallego, 2004, p. 151), se convierte en “la capacidad del hombre de aumentar el diálogo con la materialidad”.

Ian Hodder (2012), tras hacer una crítica a los estudios tradicionales sobre la materialidad que han privilegiado los enfoques antropocentristas, propone que la relación entre humanos y cosas no es instrumental ni unilateral, sino un entramado de dependencias que generan *enredos*. Para este autor, el concepto de *cosa* hace referencia a conjuntos de materia, energía y/o información

que poseen presencia, entendida esta como la suma de contingencia, definibilidad y temporalidad. A esto se suma que las cosas se “ensamblan”; es decir, en muchas ocasiones una cosa es en realidad un conjunto de otras cosas (cables, engranes, poleas, etc.) que está definido por las relaciones agenciales, de dependencia y de subordinación que lo rodean.

Las ideas de Hodder tienen paralelismos con la Teoría del Actor-Red (ANT) y con la antropología del arte de Alfred Gell (Morales Navarro, 2025). Sin embargo, también presentan diferencias importantes en su concepción y alcance. Según Hodder (2012), la ANT conceptualiza las redes de manera homogénea, pone poca atención en la existencia de fuerzas materiales autónomas que actúan fuera de las redes sociales y no considera que las relaciones agenciales dentro de la red no son simétricas. Consecuentemente, el autor distingue entre dos formas de dependencia: *dependence* y *dependency*.

La primera forma de dependencia (*dependence*) se refiere a una relación simétrica, positiva, funcional y de apoyo o soporte mutuo (aquella que Latour utiliza de forma tácita), mientras que la segunda (*dependency*) se enfoca en la connotación asimétrica que implica relaciones de vulnerabilidad, control, dominación o limitación. Esta segunda forma provoca lo que el autor llama *stickiness*, es decir, la sensación de estar “pegados” o “adheridos” a los objetos y de ser incapaces de separarnos de ellos sin repercusiones. Por lo tanto, el concepto de red (*network*) es sustituido por el de enredo o entramado (*entanglement*), definido como “la dialéctica entre la dependencia y la subordinación”¹.

La reflexión central de la obra de Hodder es que los humanos no pueden existir sin las cosas, y las cosas no pueden reducirse completamente a una extensión de lo humano. Además, en esta teoría se distinguen cuatro tipos de relaciones de dependencias: los humanos dependen de las cosas (herramientas, infraestructura, computadoras, etc.), las cosas dependen de los humanos (mantenimiento, reparaciones, activaciones, etc.), las cosas dependen de otras cosas (cadenas operativas, procesos de producción, etc.) y los humanos dependen de los humanos (las relaciones humanas son resultado del enredo material, pues las produce, estabiliza y prolonga).

Todos estos enredos materiales se relacionan con la complejidad social, pues la acumulación de dependencias entre humanos y cosas genera sistemas cada vez más tensos, costosos de mantener y difíciles de abandonar. Esta tendencia del enredo hacia la tensión produce trayectorias históricas direccionales que no son resultado de un diseño humano previo y consciente, sino un efecto emergente de las soluciones materiales sucesivas y acumuladas, que incrementan la dependencia y reducen la flexibilidad social. Dicho de otro modo, los enredos no solo conectan, también limitan.

Estas ideas se complementan con los aportes de Barad (2007), que a diferencia de los enfoques científicos tradicionales, indica que el conocimiento no proviene de la observación —porque no existe una dicotomía fija y preexistente entre sujetos (observadores) y objetos (observados)—, sino que es el resultado de las conexiones o interacciones materiales del mundo. La consecuencia de esta postura es que las entidades no preexisten a sus relaciones, sino que

¹ Hodder (2012, p. 89) indica que *entanglement* se puede definir como “the dialectic of dependence and dependency”, pero una traducción literal resultaría en una tautología o un error léxico-semántico: “la dialéctica entre la dependencia y la dependencia”. Por lo tanto, tomando en cuenta los conceptos que expresa el autor, “subordinación” es el sustantivo más adecuado para traducir el segundo tipo de subordinación.

emergen y se configuran precisamente a partir de estas. Dicho de otro modo, la condición (y existencia) de una entidad como natural, artificial, cultural, humana o cualquier otra categoría, es resultado de las prácticas y relaciones materiales entre los agentes.

Las cosas y los objetos: Domínguez Rubio

De acuerdo con Fernando Domínguez Rubio, la distinción entre *cosas* y *objetos* es un aspecto fundamental para reflexionar en torno al papel de una entidad dentro de la cultura material de una sociedad. En ese sentido, las *cosas* son las realidades materiales que se encuentran en un proceso de cambio constante, pues tarde o temprano todo envejece y se deteriora. Por otro lado, los *objetos* existen de manera inestable y dinámica, son puntos específicos de ese proceso asociados a determinado valor y/o significado; es decir, son posiciones psíquicas y semióticas asociadas a los procesos físicos y materiales que constituyen las cosas (Domínguez Rubio, 2016, pp. 61-62).

Lo anterior tiene como resultado un conflicto continuo en la relación objeto-cosa, porque la tendencia natural hacia el cambio, envejecimiento y modificación que tienen las cosas colisiona con la condición fundamental de existencia de los objetos, pues estos son momentos específicos de ese devenir material. Este tipo de divergencia entre las cosas y los objetos, donde las primeras desalojan a los segundos, es denominada “implacabilidad de las cosas”. Sin embargo, también existe otro tipo de divergencia, pues es posible que los objetos se escapen, desaparezcan o abandonen a las cosas debido a un cambio en la concepción o entendimiento del objeto en sí mismo (Domínguez Rubio, 2016).

A lo largo de la historia la humanidad se ha esforzado por preservar la concordancia objeto-cosa y suprimir la divergencia; es decir, preservar las cosas para evitar que cambien de posición y desalojen a los objetos. En ese sentido, los trabajos de restauración y reparación han sido las principales herramientas para llevar a cabo dicho trabajo, provocando el desarrollo de sistemas complejos denominados *oikos*. No obstante, la implacabilidad de las cosas puede retrasarse pero es imposible de detener (Domínguez Rubio, 2016, p. 81).

Para Domínguez Rubio, un *oikos* es todo espacio o sistema que permite desacelerar la implacabilidad de las cosas, principalmente a partir de la fabricación de un ambiente artificial idóneo para su preservación material y física.² En muchos casos estos habitáculos están relacionados con prácticas de restauración y reparación, pero no son imprescindibles dentro del concepto. En ese sentido, podemos encontrar dentro de los museos algunos de los ejemplos más desarrollados de *oikos*, específicamente en las cámaras diseñadas para preservar las grandes obras de arte de la humanidad.³ La robustez de estos sistemas de estabilización suele ser proporcional a la importancia del objeto-cosa en cuestión y el nivel de divergencia que posee, por lo cual es normal apreciar *oikos* más complejos alrededor de objetos más antiguos y valiosos.

² El término *oikos* proviene de la antigua Grecia y hace referencia a las unidades económicas y sociales autosuficientes de la Polis. Aristóteles definió el *oikos* dentro del Libro I de la *Política* como una “comunidad constituida naturalmente para la satisfacción de las necesidades cotidianas”, por lo que la analogía que genera Domínguez Rubio al emplear el término es bastante creativa y adecuada.

³ También es posible argumentar que los museos en sí mismos son *oikos*. Para una discusión más detallada recomiendo revisar el texto de Domínguez Rubio (2016).

Interpretación musical crítica: Taruskin

Richard Taruskin (1995) critica los fundamentos teóricos de la interpretación históricamente informada (IHI) al cuestionar la viabilidad de la autenticidad como un ideal interpretativo, y especialmente la concepción de la obra musical como un objeto estable, que pertenece al pasado y que es capaz de normar las prácticas del presente. Para este autor, la interpretación musical siempre es una acción situada en el presente, no un intento de reconstruir el pasado. En este sentido, los modelos interpretativos que exigen fidelidad absoluta al texto y al compositor son parte de un pensamiento modernista que transforma la interpretación en una actividad científica, atrapándola en un “modelo de investigación” que subordina la expresividad a la evidencia documental.

Taruskin sostiene que el entender la interpretación musical “auténtica” como un ideal es producto del pensamiento moderno que privilegia la objetividad, la estabilidad y la fijación textual, pero ignora que el conocimiento histórico es siempre mediado, incompleto y condicionado por los marcos conceptuales desde los cuales se obtiene. Desde esta lógica, la obra musical es tratada como un objeto aislado cuya autonomía debe ser preservada a través de la fidelidad al texto. Sin embargo, el autor muestra que esta actitud no deriva de las prácticas históricas que se pretende recuperar, sino de valores estéticos contemporáneos asociados al modernismo. Dicho de otro modo, la autenticidad no describe una relación histórica con el pasado, sino que regula la práctica interpretativa del presente.

Un aspecto importante de las interpretaciones históricamente informadas es que, paradójicamente, cuanto más se esfuerzan por eliminar el “presente” de la interpretación, más lo revelan. Las decisiones interpretativas (tempo, timbre, articulación, instrumentos, etc.) reflejan sensibilidades modernas en los repertorios antiguos y provocan aquello que intentan combatir: reconfiguran la música del pasado de acuerdo con estéticas modernas. De este modo, la historia se convierte en un recurso que sustenta elecciones contemporáneas disfrazadas de verdad histórica.

También vale la pena destacar que Taruskin introduce una crítica a la idea de “neutralidad interpretativa”, pues según él, toda interpretación (incluso aquella que se presenta como estrictamente documentada) implica una toma de posición estética y cultural. La pretensión de eliminar la influencia del intérprete no solo es una falacia, sino que provoca un distanciamiento expresivo ajeno a muchos contextos históricos, especialmente aquellos en los que la música estaba vinculada a la retórica, el afecto y la corporalidad. En otras palabras, la historia deja de ser un medio para comprender el pasado y se convierte en un mecanismo de control estético del presente.

La propuesta de Taruskin se basa en comprender la historia como un campo de conocimiento que puede enriquecer la práctica interpretativa, no como una autoridad que dicta cómo debe interpretarse una obra. De esta manera, la interpretación musical se configura como una práctica situada en el presente que es influenciada por elementos históricos y culturales, pero se aleja de una mera reconstrucción arqueológica de sonidos. La idea central del texto es que reconocer la autenticidad tiene límites y que el sentido musical no reside en el texto ni en el pasado, sino que emerge siempre en el presente, a través del acto performativo: en el encuentro entre intérpretes, instrumentos, espacios y oyentes.

La música como acción: Small

Christopher Small (1999) propone transformar el concepto que tenemos de “música” para comprender su significado dentro la vida humana: en lugar de pensarla como un objeto, sugiere entenderla como una actividad, es decir, como algo que la gente hace. Small introduce el verbo *musicar* (*musicking*) y lo define como participar de cualquier manera en una actuación musical, lo cual no solo involucra tocar o cantar, sino también escuchar, componer, ensayar, practicar, bailar o realizar cualquier actividad que afecte la naturaleza del encuentro. El término incluye toda participación musical, incluso aquella que puede parecer banal o desagradable, porque su utilidad analítica depende de suspender los juicios estéticos y morales para poder comprender qué relaciones se están produciendo en cada caso.

El núcleo de esta propuesta es que el musicar es algo colectivo, pues emerge de la red de relaciones que se crea durante la práctica performática. Musicar es un encuentro entre seres humanos, mediado por sonidos organizados no verbales, en el que todos los presentes participan por las relaciones que establecen entre sí y por las condiciones materiales y espaciales del evento. Small no se preocupa por el significado de una obra musical, sino por lo que sucede en cada actuación. Esta resignificación de la música permite comprender su faceta como práctica social y la importancia que tiene la configuración de las relaciones y agencias involucradas, no solo de los sonidos o de la intención de un compositor.

Small sugiere que las artes son fragmentos de una gran práctica ritual humana, por lo que el énfasis no debe ponerse en los objetos artísticos, sino en la acción y la actuación, pues es ahí donde se produce sentido. Además, el autor señala que las formas rituales del musicar varían entre culturas y grupos sociales. No existe una única manera de musicar y cada una presupone reglas de comportamiento, formas de vestir, modos de responder y arreglos espaciales que favorecen diferentes tipos de relaciones. Con todo esto, Small desplaza la atención de la obra hacia el acontecimiento, y de lo individual a lo social, entendiendo el musicar como una práctica social en la que se experimentan diferentes formas de estar juntos en el mundo.

Metodología

El presente artículo se inscribe en un enfoque teórico-interpretativo orientado a la investigación performativa, en el que la práctica musical instrumental funciona como un sitio de producción de conocimiento. En este sentido, el argumento se construye a partir de una lectura situada del nuevo materialismo articulada con los aportes de la interpretación musical crítica. El texto incorpora reflexiones que surgen desde la práctica instrumental como evidencia situada, para mostrar cómo el conocimiento musical emerge de un campo de relaciones materiales y simbólicas.

Se empleó un diseño de análisis conceptual por articulación, con los siguientes objetivos:

- Delimitar un conjunto de conceptos operativos de carácter filosófico.
- Reubicar la práctica interpretativa como un fenómeno material-relacional.

- Derivar consecuencias para la comprensión del instrumento, el repertorio y la interpretación históricamente informada desde una perspectiva crítica.

Resultados y análisis

El instrumento musical como objeto en devenir

Desde la perspectiva del nuevo materialismo, el instrumento musical puede comprenderse simultáneamente como cosa y como objeto. Como cosa, el instrumento es una entidad material inestable, sujeta a procesos de desgaste, envejecimiento, adaptación y transformación; su materialidad responde a fuerzas físico-ambientales que exceden cualquier intención humana, y le permiten ejercer agencia y dialogar en el mundo. Por lo tanto, el instrumentista debe adoptar la postura del artesano de Sennett y “pensar con las manos”.

Por otro lado, en tanto objeto, el instrumento encarna posiciones culturales, históricas, técnicas y afectivas que se configuran a partir de prácticas específicas de uso, escucha, enseñanza e interpretación. El instrumento no existiría sin el instrumentista y viceversa, son dependientes el uno del otro y se encuentran en un enredo tenso, del cual es prácticamente imposible escapar.

Esta coexistencia produce una tensión permanente donde la práctica musical puede entenderse como un intento constante de estabilizar la relación entre el instrumento-cosa y el instrumento-objeto, es decir, de mantener las posiciones simbólicas, sonoras o técnicas frente a una materialidad que inevitablemente se transforma. La afinación inestable, el desgaste del arco, la respuesta cambiante de la madera, la adaptación corporal del intérprete o incluso la obsolescencia técnica de ciertos diseños instrumentales evidencian que dicha estabilización nunca es definitiva.

Sin embargo, la música existe precisamente porque la correspondencia entre cosa y objeto nunca es estable. En la intersección entre lo que el instrumento *es* materialmente y lo que *significa* culturalmente se abre un campo de acción performativa donde emergen decisiones interpretativas, gestos técnicos y formas de escucha. Desde esta perspectiva, el trabajo del intérprete no consiste en resolver esa divergencia, sino en habitarla y navegarla, reconociendo que el devenir material del instrumento es un elemento constitutivo del fenómeno musical en sí mismo.

La multidimensionalidad de la música: cosa, objeto y acción

La música no puede reducirse a una sola dimensión ontológica. Las partituras y las grabaciones, aunque son fundamentales dentro de su comprensión y conservación, no constituyen ni contienen la totalidad del fenómeno musical; son representaciones parciales que fijan ciertos aspectos sígnicos o sonoros, pero dejan fuera la dimensión corporal, espacial, relacional y temporal del acontecimiento musical. No son la música, sino las huellas materiales de las prácticas musicales.

Además, es indiscutible que la música también opera y se manifiesta como objeto, pues posee posiciones psíquicas, semióticas, culturales, históricas y afectivas que se transforman con el

tiempo. Estas posiciones son las que se canonizan, se enseñan, se discuten y se preservan. Siguiendo a Lydia Goehr (1994), puede afirmarse que la cultura musical occidental ha construido un “museo imaginario” de obras musicales, el cual funciona como un *oikos* simbólico, es decir, un sistema de estabilización que busca conservar ciertas posiciones objetuales del repertorio a través del canon, la pedagogía, la crítica y la institucionalización.

Sin embargo, la música como objeto es particularmente especial, pues no está contenida en una cosa. La música no existe como entidad material permanente, sino como un evento fenomenológico fugaz, estrictamente ligado al flujo temporal, y del que solo pueden conservarse sustitutos: recuerdos, notaciones, grabaciones, descripciones o teorías. Por lo tanto, la música solo se manifiesta de manera plena en la acción.

Aquí resulta fundamental la noción de musicar de Christopher Small, pues la música no existe previo a su ejecución, solo sucede en el acto performativo. Como acción, la música surge de un enredo entre intérpretes, instrumentos, espacios, cuerpos, saberes, expectativas y oyentes. En este sentido, la música es simultáneamente cosa (materialidad sonora), objeto (posición cultural) y acción (práctica situada), y cualquier intento de reducirla a una sola de estas dimensiones empobrece su comprensión.

El lugar del intérprete

A través de este marco filosófico, el lugar del intérprete se redefine de manera sustancial. La fidelidad deja de entenderse como una relación directa y exclusiva con el autor o con un supuesto estado original del instrumento, y se desplaza hacia la red de prácticas, materiales, gestos y saberes que permiten que la obra siga actuando en el presente. El intérprete no es un mediador neutro entre un texto y un sonido, sino un actante que participa activamente en la reconfiguración del objeto musical.

Esta posición implica reconocer que toda interpretación es situada y materialmente condicionada. El intérprete actúa, así, en un contexto de dependencias asimétricas, pues depende del instrumento y de sus resistencias materiales, de tradiciones técnicas, de repertorios canonizados y de instituciones que regulan modos de hacer música. Al mismo tiempo, estos elementos dependen del intérprete para mantenerse operativos, porque sin el acto performativo el instrumento pierde su función musical, el repertorio se desvanece y las tradiciones se extinguen. Esta relación recíproca, pero no simétrica, sitúa al intérprete en el centro de un enredo del cual no puede sustraerse.

La agencia del intérprete no consiste en imponer una voluntad individual, sino en corresponder, en el sentido de Ingold, con un entramado complejo de relaciones. La obra no “sobrevive” a pesar del intérprete, sino gracias a la reactivación constante de estas redes materiales y simbólicas que la hacen operativa en el presente.

La IHI como *oikos*

La interpretación históricamente informada puede comprenderse como un intento moderno de construir un *oikos* destinado a estabilizar un objeto musical. Sin embargo, lejos de suspender el

devenir del objeto, la IHI produce nuevos cambios de posición al establecer normas específicas de interpretación, criterios de autenticidad y jerarquías de valor. El gesto histórico no conserva el objeto musical en un estado original, sino que lo reconfigura desde marcos estéticos contemporáneos.

Esto resulta particularmente pertinente para posicionar este trabajo frente a las corrientes puristas de conservación y restauración musical. Si bien estas posturas han generado aportes invaluables, especialmente en términos de investigación histórica, recuperación de repertorios y reflexión crítica, también han construido complejos dispositivos estilísticos que operan como sistemas normativos. En ellos, la fidelidad al autor se convierte en un principio regulador que busca no solo frenar el cambio objetual del repertorio, sino llevar la restauración a su máxima expresión simbólica.

La IHI es un gesto plenamente moderno, pero la construcción de estos *oikos* musicales no equivale a una aproximación integral al repertorio. A diferencia de las artes visuales tradicionales, los músicos no cuentan con una cosa que preservar materialmente; por lo tanto, no puede hablarse de implacabilidad de las cosas en el mismo sentido. Lo que se conserva no es una materialidad, sino una posición objetual, siempre mediada por prácticas contemporáneas.

En relación con la fidelidad y la autenticidad, Domínguez Rubio (2016) señala que estas nociones se sostienen en la posibilidad de mantener un vínculo con las intenciones del autor, algo que resulta más plausible cuando existe una cosa material frente a nosotros. Empero, en el caso de la música las intenciones autorales suelen reconstruirse a partir de deducciones históricas, filosóficas o estilísticas que no necesariamente corresponden con la experiencia subjetiva del creador. Pretender reconstruir pensamientos, afectos o intenciones pasadas implica siempre un alto grado de especulación.

La ritualidad de la IHI, compuesta por instrumentos de época, ediciones urtext, agrupaciones históricas, espacios específicos, etc., conforma un *oikos* performativo altamente sofisticado. No obstante, el cambio de posición del repertorio no se debe únicamente a estos dispositivos, sino al agenciamiento que ejercen los múltiples actantes de la red: intérpretes, instituciones, públicos, discursos académicos y tecnologías. De esta manera, la interpretación históricamente informada no suspende el devenir del objeto musical, sino que participa activamente en su transformación.

Conclusiones

En el presente artículo se ha argumentado que la música se manifiesta como un fenómeno profundamente relacional, material y situado. Desde el nuevo materialismo, la distinción entre cosas y objetos permite comprender que tanto los instrumentos como los repertorios musicales existen en una tensión permanente entre materialidades en devenir y posiciones culturales que buscan ser estabilizadas. Esta tensión no es un problema que resolver, sino una condición constitutiva de la práctica musical misma.

El instrumento musical, entendido simultáneamente como cosa y como objeto, pone en evidencia que la interpretación no ocurre sobre una base neutra o inerte. Su materialidad envejece,

responde, resiste y se transforma, mientras que las posiciones simbólicas, técnicas e históricas que se le atribuyen dependen de prácticas específicas de uso, enseñanza y escucha. La práctica interpretativa puede comprenderse, entonces, como un esfuerzo continuo por sostener una relación siempre inestable entre estas dimensiones, en la que la correspondencia entre materialidad y significado nunca se consolida de manera definitiva.

En última instancia, este trabajo propone abandonar la búsqueda de una estabilidad imposible y asumir la inestabilidad como un rasgo constitutivo de la música. Comprender los agenciamientos materiales, corporales y simbólicos que permiten que una obra siga siendo significativa en el presente resulta más productivo que intentar fijarla en un ideal histórico o autoral. La música no es un estado al que se pueda regresar, sino un proceso que se actualiza continuamente en la acción; no es un objeto que se conserva intacto, sino un devenir que se acompaña.

Referencias

Aristóteles. (1988). *Política*. Editorial Gredos.

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.

Domínguez Rubio, F. (2016). On the discrepancy between objects and things: An ecological approach. *Journal of Material Culture*, 21(1), 59–86. <https://doi.org/10.1177/1359183515624128>

Goehr, L. (1994). *The Imaginary Museum of Musical Works: An essay in the philosophy of music*. Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/0198235410.001.0001>

González Gallego, A. (2004). El hombre y la técnica. *Ágora: Papeles de Filosofía*, 23(2), 149–165. <http://hdl.handle.net/10347/1252>

Hodder, I. (2012). *Entangled: An archaeology of the relationships between humans and things*. John Wiley & Sons.

Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.

Morales Navarro, S. A. (2025). El contrabajo como objeto técnico: hacia una ecología filosófica del instrumento musical. *Cuadernos de Investigación Artística*, 1(1), 19–29. <https://www.investigacion.unay.edu.mx/index.php/cia/article/view/14>

Sennett, R. (2009). *El artesano*. Editorial Anagrama.

Small, C. (1999). El musicar: un ritual en el espacio social. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 4, 1–16. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>

Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford University Press.



RENACIMIENTO MAYA
YUCATÁN
GOBIERNO DEL ESTADO | 2024 • 2030



**DIRECCIÓN DE
INVESTIGACIÓN**
UNAY