

Entre imágenes sonoras y sonidos de vanguardia. Semiótica de la producción musical

Dolores Chávez García*

RESUMEN: *Hasta nuestros días el proceso de creolización es una característica de fenómenos culturales en las naciones latinoamericanas, de allí la resemantización de procesos complejos en textos como el free-jazz, entre otros géneros (música latina y caribeña: samba, merengue, salsa, reggae). El free-jazz mexicano es un texto que tiene una condición dialéctica entre el polo de la producción, el texto y el polo de la recepción, sus interrelaciones son producto de la totalidad de los rasgos musicales de la sociedad. Este artículo basado en la Semiótica de la Cultura-Escuela de Tartu (Iuri Lotman y Peter Torop), analiza desde una microperspectiva la producción de sentido en piezas musicales de un compositor mexicano.*

ABSTRACT: *In order to explain the mexican free-jazz musical text we have recovered the term creolization, which it's a characteristic of cultural phenomenoms of latinamerican societies. One of these musical texts are the free-jazz and other types of musical semiospheres like latinamerican and caribbean: samba, merengue, salsa, reggae. Mexican free-jazz is a text that has a dialectic condition between the production pole, the text and the reception pole, and these relationships are due to the totality of music society's feature. Tartu's vision has pointed out notions that focussed on the macrostructures of the phenomnom that embodies panoramic standards. Furthermore, a microperspective allow us to explain the sense construction at musical examples of a Mexican composer.*

En mi experiencia —por esto puede ser un punto de vista discutible— ha sido posible observar que algunos grandes compositores han considerado sus obras como un proceso de creación (*póeisis*) alejado de la recepción (aceptación generalizada por parte del público), como si un fenómeno de inspiración envolviera al artista, lo que es más significativo en el caso de la creación musical. Varios jazzistas mexicanos¹

* Escuela Nacional de Antropología e Historia

¹ Podemos mencionar ejemplos de jazzistas mexicanos que confirman con sus opiniones esta idea o afirmación:

- Celso Aguilar (saxofonista alto y clarinetista) quien en una entrevista manifestó lo siguiente: “En mi vida significa [el jazz], pues, un desarrollo, una entrega, una realización [...] todo [...]. La gente muchas veces cree o los músicos creen que haciendo buena música no se puede vivir y yo vivo cómo —no soy rico—, pero vivo muy satisfecho porque vivo de hacer la música que me gusta hacer” [Medina, 2002].

en el ejercicio de esta música, toman decisiones clave para separar supervivencia (complacencia al gusto popular) y la inclinación creativa personal. La supuesta independencia del sujeto artista llega a tal grado que para algunos compositores que piensan en un determinado gusto o moda, al momento de escribir sus piezas o canciones, consideran más la dimensión del mercado que la artística. En el caso del jazz en México —hasta hace poco tiempo— existió un abismo entre quienes producían música para una élite, como lo es el público del jazz (entre ellos el *free-jazz*) y su audiencia. Ciertas facilidades tecnológicas y del mercado han acortado esta distancia en estos últimos cuatro o cinco años. Pero aún prevalece la tendencia a pensar de que componer para complacencia del público es una actitud ingenua, ya que los procesos de producción de sentido que se dan entre la producción y la recepción son más complejos.

Los distintos enfoques del concepto de traducción cultural, analizados desde el enfoque de la Escuela de Tartu y algunos autores de la significación musical, aportarán elementos importantes para explicar el jazz (y el *free-jazz*) mexicano como periferia de la cultura musical, al abordar el sonido como una de las materialidades de la semiótica. En este sentido, Lotman [1996:26] distingue la relación dialéctica entre el centro, donde existe un mayor grado de rigidez en la organización de las estructuras de dicha cultura y la periferia, mediada por una frontera: “[...] todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera [...]”.

- Héctor Infanzón, cuyo nombre resulta familiar en nuestro país, afirma que los grupos de jazz no representan grandes ganancias, ni un éxito rotundo, por tanto, ha decidido trabajar con artistas comerciales como Emmanuel, Armando Manzanero, La Maldita Vecindad, Carlos Santana, José Feliciano, con el virtuoso trompetista Wynton Marsalis y más recientemente forma parte de la banda de Ricky Martin.
- Armando Cruz ha preferido mantenerse a la vanguardia del *free-jazz* haciendo grabaciones con el grupo Tritonia [1997, 1999, 2000], éstas fueron producidas por *Ars Flventis*, disqueras privadas y sin difusión masiva. El nivel de ejecución de sus instrumentistas los ha mantenido en foros internacionales como Francia y Alemania.
- Francisco Téllez, quien ha destacado en foros internacionales por la ejecución del *free-jazz* y es director del área de Jazz de la Escuela Superior de Música, considera que el éxito comercial (aún dentro de los propios ejecutantes de este género) está divorciado de la verdadera creación artística en el jazz. Formador de discípulos como Remi y Zózimo, integrantes de la Banda Elástica; Heriberto Paredes, pianista destacado en Francia; y Tobias Delius, saxofonista holandés.
- Omar Arán, ha grabado dos producciones patrocinadas por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), en un intento por promover el trabajo de jóvenes jazzistas mexicanos que no tienen oportunidad en las redes comerciales de distribución. El proyecto confirma que a este estilo musical se le puede sacar un enorme provecho para promover trabajos muy interesantes dentro del arte de la improvisación.
- Cristóbal López, guitarrista conocido por varias generaciones de músicos debido a su impecable técnica, prefiere tener como actividad económica a las artes marciales (Aikido) antes que caer en redes de distribución masiva.
- Mario Ruiz Armengol, pianista y compositor reconocido por su capacidad de adaptar y crear hermosas y equilibradas canciones para ejecutantes mexicanos, su compensación económica tampoco corresponde a su calidad artística. Así, podemos mencionar a otros músicos mexicanos.

Según un sondeo entre el público acerca de la música en nuestro país [La Jornada, 2000], los géneros más escuchados por los jóvenes son la música gruperá que ocupa 20% y el rock 21%, les siguen la música romántica, tropical y ranchera (entre ellas la tambora). El jazz, específicamente el *free-jazz*, es aceptado sólo por una élite, por tanto, se ubica en la periferia de nuestra cultura, incluso no figura en las estadísticas; aún cuando conserva su relación dialógica con el centro, esto es, con los otros géneros musicales.

Por otra parte, al momento de realizar una revisión de las distintas aproximaciones al fenómeno de la significación musical, con el objetivo de construir modelos operativos interdisciplinarios, pueden surgir posiciones que consideren que recurrir a autores extranjeros constituye un colonialismo cultural. Sin embargo, en la discusión generada en este campo o disciplina han habido avances que deben integrarse desde una perspectiva creativa, aunque no sean latinoamericanos, como se plantea en este trabajo. Por otra parte, dadas las características de un mundo más comunicado y globalizado culturalmente hablando, es difícil seguir conservando límites entre las tendencias que ya no tienen pertinencia al considerar que los procesos culturales, entre los cuales destaca el musical, pasan por fenómenos de influencia continua, como el jazz, en concreto el *free-jazz*.

Este problema apareció en la discusión en algunos foros internacionales, como el VII Congreso de Significación Musical, en Finlandia, realizado bajo la coordinación del doctor Eero Tarasti. Aún cuando las líneas teóricas reciban influencia de varias posturas conocidas internacionalmente, es importante la creatividad al utilizar dichos enfoques.

Los dos grupos de jazz mexicanos seleccionados para el análisis son Omar Arán Trío y el Cuarteto Mexicano de Jazz, fueron elegidos debido a la capacidad que han tenido para creolizar elementos culturales de varios orígenes como afronorteamericanos, tradicional tambora típica mexicana y de la música occidental clásica, que han pasado por un filtro semiótico articulando estos elementos en un producto como el *free-jazz*. Como se muestra en el esquema 3, es una traducción de un nivel macro.

Existen otros grupos jóvenes que están incursionando en esta especialización del jazz, tal es el caso de Tritonia, Cabeza de Jade, la Banda Elástica y algunas agrupaciones entre ellas las de Héctor Infanzón y Beltrán.

Así, los rasgos de otros sistemas culturales cobran vida en la articulación de acuerdo con la estructura armónica jazzística, el músico al realizar una composición también incluye, ¿por qué no?, las temáticas propias de un género integrador como en el *free-jazz*.

En este sentido, los conceptos de traducción/ frontera [Lotman, 1996:24] implican un movimiento centro-periferia donde los filtros semióticos se articulan pasando de un lenguaje a otro, el cual se encuentra fuera de una determinada semiosfera. Por

otra parte, en el caso de la enseñanza del jazz, la interpretación de algunos ejecutantes mexicanos es una combinación entre lo que está escrito en la partitura y la improvisación armónica, melódica y rítmica. En este sentido, el cifrado —la notación armónica del jazz— es propio de los ejecutantes que estudian este sistema, aunque es obligatorio conocer la música occidental clásica —al menos en México—. Esta condición es una aplicación micro, siempre y cuando exista ese otro sistema de referencia, tal como se muestra en el esquema 3 “El texto artístico del jazz mexicano: modelo operativo”. Cabe mencionar que la existencia de un proceso de intertextualidad tiene como consecuencia negar dicha microcreolización y considerarlo sólo una interpretación musical. La precisión de estas consecuencias teóricas serán dilucidadas en el transcurso de este trabajo, sin embargo, estamos conscientes del cuidado que deben tener estas afirmaciones.

La relación entre la semiología musical y la semiótica de la cultura está conectada con el eje temático del jazz en cuanto funcionamiento de la ideología y de la cultura. El modelo propuesto aquí, articula varias proposiciones y al final del mismo se incluye una síntesis teórico-metodológica abierta a la discusión.

El esquema 3 muestra las distintas rutas analíticas para estudiar semióticamente el jazz y el *free-jazz* mexicano. Como se puede observar, este esquema incluye elementos desde los más lotmanianos hasta los más estructural-sistémicos (influenciado por la lingüística, en el caso de Leeuwen por Halliday). De esta forma se matiza desde las macroestructuras hasta las microestructuras. Las propuestas retomadas son las de la Escuela de Tartu, Lotman, Torop, Tarasti y Theo Van Leeuwen.

En el apartado “El texto artístico del jazz mexicano” del esquema 3 se encuentra el desarrollo y su análisis correspondiente.

MODELO OPERATIVO: ENFOQUES DE LA SEMIOLOGÍA MUSICAL Y DE LA TRADUCCIÓN CULTURAL

Según sea el enfoque adoptado; la traducción cultural (TC) —algunos autores prefieren el término “intercultural”— permite que dos semiosferas distintas —por ejemplo, una pieza tocada por una tambora (producto de un tiempo y cultura determinada) y por otro, una versión de jazz— sean mezcladas y transformadas de un texto al otro. Aun cuando se conciba al proceso de traducción gestado entre dos códigos distintos, es posible considerar que el código musical, en este ejercicio analítico, es producto de dos semiosferas distintas. En este ejercicio analítico, al texto original, la tambora, se intenta comprenderlo por medio de una pieza de jazz, el caso concreto de la obra denominada “*Freejol Dance*” (anexo 1). En este ejemplo, es posible contrastar el sonido de una semiosfera con elementos clave, como una tambora en un día de fiesta mexicana, con la composición de Francisco Téllez cuya armonía es la propia del jazz. De esta forma es posible aproximarse a un entendimiento del proceso de la producción artística, por un lado, del *free-jazz* mexicano, el cual presenta rasgos

creolizados que permiten identificarlo como un texto [Lotman, 1996], donde existen más de dos lenguajes que se dirigen hacia un auditorio, así se constituye como partenaire y conforma la relación dialógica, incluyendo sus respectivas fronteras afronorteamericanas de tradición musical occidental; y por otro lado, la tambora, utilizada en fiestas o rituales mexicanos. En este sentido es afirmada la noción de una traducción cultural, ya que el texto original, considerado como un subgénero musical, pertenece a una semiosfera distinta a la de una pieza de jazz, de antemano, integradora de distintos rasgos culturales. Asimismo, desde un análisis cronotópico es posible afirmar, también dentro de la semiótica de la traducción, las siguientes nociones:

El análisis cronotópico presupone la presencia de tres niveles:

1. En primer lugar, el cronotopo topográfico, ligado al tiempo y luego al desarrollo (desenvolvimiento) de la trama.
2. [...] el cronotopo psicológico, ligado al mundo subjetivo del personaje (del autor, también un personaje).
3. [...] cronotopo metafísico, también cronotopo de la concesión autoral, relativo a la interpretación del autor o a su mentalidad (traducción de Dolores Chávez García) [Torop, 2000:49].

El mismo autor señala un próspero futuro de la Semiótica de la Traducción como la semilla de una nueva disciplina independiente de la semiótica. El tiempo lo dirá. En tanto, el paso de una versión musical a otra sugiere que en este proceso se utilizó un cronotopo metafísico por parte del compositor. Esto es, como expresión de la concepción de la mitología individual de la lengua del autor [*ibid.*:149], específicamente, en el léxico musical del mismo. Un ejemplo concreto es la pieza “Freejol Dance”, en ésta el compositor imprime un manejo especial de los discursos musicales para lograr la interpretación de la música folklórica mexicana dentro de otro género. En este ejemplo, es posible contrastar el sonido de un texto cultural [Lotman, 1996] que posee elementos clave para entender el proceso de la producción artística del *free-jazz* mexicano. Como ya se mencionó, los rasgos mezclados que contiene permiten identificarlo como un texto en el cual existen más de dos lenguajes, niveles o capas del discurso musical.

Por otra parte, el cronotopo topográfico y psicológico se refleja en dos piezas, cuyos motivos musicales se muestran más adelante (fragmentos 1 y 2) y las piezas musicales correspondientes (anexos 2 y 3).

Los procesos de dialogismo

Una problemática presente se refiere a los procesos de recepción de los textos artísticos, sobre los cuales se han considerado tres puntos de vista:

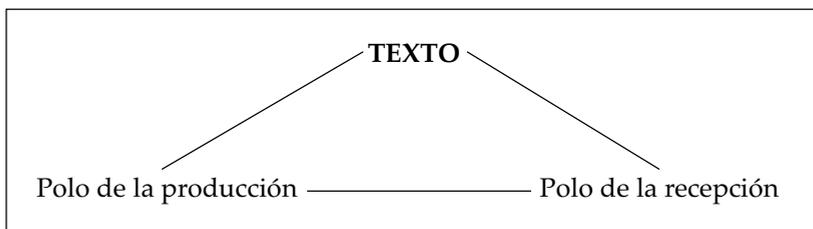
- a) Desde el productor del texto artístico, es decir, el compositor y en determinados momentos, el ejecutante que improvisa sobre la estructura armónica-rítmico-melódica.
- b) Desde el texto que construye a su audiencia [Lotman, 1996:11; Eco, 1978:183-185], de tal forma que el sentido es otorgado y construido culturalmente, configurando mundos posibles, como algo que forma parte del sistema y que depende de ciertos esquemas conceptuales.
- c) Desde el polo de la recepción, como una de las características fundamentales del texto artístico, los receptores, el auditorio.

En el extremo izquierdo del esquema 1 es posible ver la estructura tripartita sobre el partenaire, del lado de la producción del texto (que es el *free-jazz*) y del lado de la recepción. Estos elementos son demasiado amplios para tratarlos en este artículo; sin embargo, el partenaire que será abordado se instala en el lado de la producción del texto artístico musical.

El sistema dialógico implica la noción de partenaire, fundamental para establecer una comunicación y considerarlo como una ley universal en la transmisión de información [Lotman, 1996:32-34]. De este modo, la complicidad entre el músico compositor, el instrumentista de jazz y la audiencia se produce porque son partenaires y reconstruyen el sentido del texto en ambos polos, lo que da origen a la polisemia musical. Los dos polos, el de la producción y el de la recepción, constituyen dos lugares socioculturales complejos desde donde se construyen los diversos sentidos (esquema 1).

El polo de la producción es la perspectiva de interés de este trabajo.

ESQUEMA 1



En las precisiones sobre el texto artístico queremos enfatizar la idea de la multiplicidad de elementos interpretables en una obra artística. En el siguiente apartado, se realiza una revisión enfocada hacia los autores, acerca de la significación musical y, en este sentido, tiene una multitud abierta de interpretaciones, lo cual corresponde al polo de la recepción, aunque no es el tema principal se contempla desarrollarlo.

REVISIÓN DE LOS AUTORES MÁS DIFUNDIDOS SOBRE LOS PROCESOS DE SIGNIFICACIÓN MUSICAL. EL PRIVILEGIO DE LA ESTRUCTURA ORGÁNICA EN EERO TARASTI

Entre los autores que confirman las hipótesis de Lotman, se encuentra Eero Tarasti, quien ha ido transformando sus concepciones teórico-metodológicas; la aproximación retomada aquí se refiere a la identificación del centro y la periferia. El primer Tarasti privilegió la organización semántica del mito para aplicarla a las estructuras de la pieza “Bolero” de Maurice Ravel; con una base greimasiana, primero aísla figuras estilísticas en unidades mínimas de significación denominadas semas. Al respecto, menciona que las categorías estilísticas tienen articulaciones con la realidad en sí misma del mito: lo fabuloso, legendario, sagrado, demoniaco, fantástico, exótico, primitivo, nacional-musical, pastoral, sublime, gestual y clásico. En este sentido, el ejemplo es sólo del análisis musical de la ópera de Richard Wagner [Tarasti, 1993], “La Walkiria”, segundo acto, escena cuarta, donde intervienen dos personajes, Brunilda (Brünnhilde) y Siegmund (Sigmund), en torno a las interlocuciones que desarrollan dichos personajes en la ópera, con sus respectivas modulaciones hacia una u otra tonalidad. La tradición sobre estudios musicales del doctor Eero Tarasti ha trascendido también por medio de sus discípulos como José Luis Martínez (Brasil-Finlandia), “*On the Intersemiosis between Music and Dance in the Kathak Tradition of India*” [2001].

Este trabajo interrelaciona dos sistemas semióticos, el de la danza *Kathak* y el de la música tradicional (con tablas) de una región de la India. Martínez realizó un estudio de campo durante algunos meses en el norte de dicho país (“*Semiosis in Hindustani Music*”, defendida en la Universidad de Helsinki en mayo de 1997).

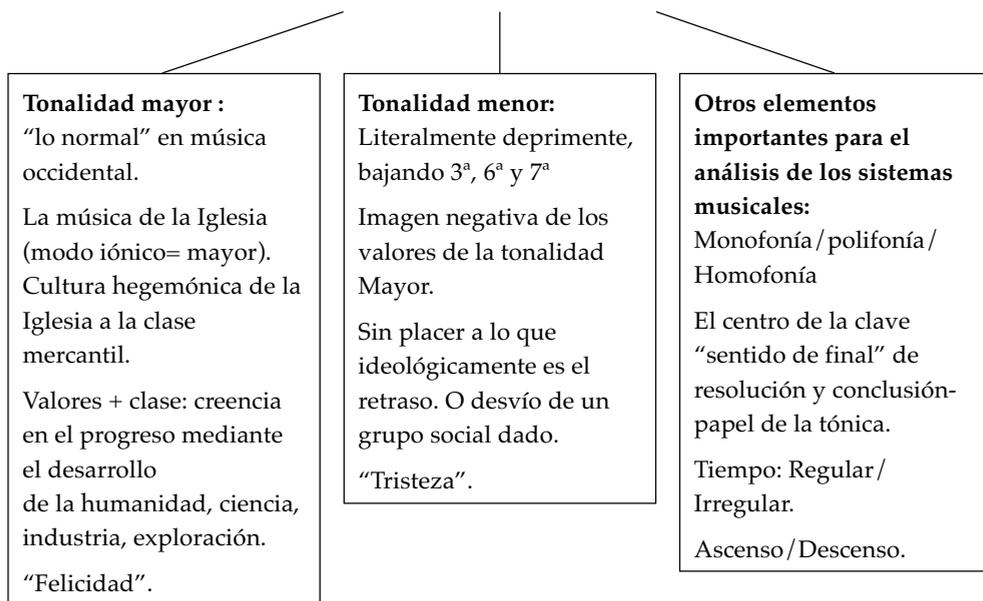
Todos juntos refuerzan la idea de unidad orgánica en cada pieza musical y un compositor guía hacia un sentido epistemológico, en un nuevo tipo de análisis. Así, las transformaciones de Tarasti [2001] han tenido una convergencia en el estudio de la unicidad y singularidad del análisis.

EL ENFOQUE DE LA SOCIOSEMIÓTICA APLICADO A LA MÚSICA DE NOTICIEROS: THEO VAN LEEUWEN

Otro tipo de enfoque sistémico (influenciado por Halliday) es el de Theo van Leeuwen, quien relaciona los sistemas musicales con las características ideológicas y realiza el análisis de ejemplos musicales (no están incluidos en el texto en Internet) [Leeuwen, 1998:1 y s]. Este autor afirma que en los textos musicales existen connotaciones y estructuras retóricas que pueden ser analizadas como una red de opciones de significación. Por tanto, privilegia el aspecto semántico. Actualmente, el autor cambió la materialidad del análisis semiótico al diseño kinético [Leeuwen, 2001]. Asimismo, se complementa con el concepto de multimodalidad, donde el autor

aborda las diferentes maneras de percibir por la influencia de los medios masivos y las nuevas tecnologías de la información. En el esquema 2 están resumidas sus aportaciones al análisis de la música de los noticieros [Leeuwen, 1998].

ESQUEMA 2. SISTEMAS MUSICALES
(APORTACIONES SOBRE RASGOS MUSICALES DE LOS NOTICIEROS)



El esquema 2 muestra, de forma sintética, las principales categorías de este autor.

EL TEXTO ARTÍSTICO DEL JAZZ MEXICANO: MODELO OPERATIVO

En esta sección son utilizados los enfoques más difundidos de la semiología musical y las categorías de la semiótica de la cultura, como la de traducción cultural e intertextualidad, entre otras. Asimismo, se ha realizado una revisión desde los puntos de vista más anclados a la lingüística estructural-sistémica (Leeuwen-Halliday) hasta los autores de la Semiótica de la Cultura y de la Semiótica de la Traducción (Lotman-Torop). En contra de lo que se podría denominar como eclecticismo, aquí está planteado un enfoque para abordar objetos complejos (desde la perspectiva de la Semiótica de la Cultura, de la Traducción y de Teoría Musical) que se gestan en la realidad latinoamericana como el jazz (específicamente el *free-jazz*). En el modelo operativo, las categorías son:

a) espacio interno-externo, tópico/heterotópico (centro-periferia)

- b) la red de significados de figuras musicales a la luz de la ideología.
La aplicación de las nociones de sistema en la tonalidad mayor, la tonalidad menor y consideraciones sobre la polifonía/homofonía; descenso de melodía y la rítmica adelantada.
- c) las nociones principales de la Escuela de Tartú: semiosfera, traducción cultural/frontera, dialogismo, partenaire: sujeto, auditorio, texto artístico (incluidos en el apartado anterior).
- d) las nociones de cronotopo topográfico, psicológico y metafísico (parcialmente explicados en el apartado anterior).

Todas ellas conforman aspectos de los fenómenos de traducción cultural que propone la escuela estoniana de Torop. En este sentido, al hablar de las categorías tópico/heterotópico se está haciendo referencia a la estructura fundamental de toda composición musical referida al centro tonal armónico (espacio interno/externo; centro-periferia; tónica/dominante) esto es, para aplicarlo a un ejemplo del jazz mexicano (fragmento 1) y (anexo 2). Las notas que giran alrededor de la tónica y que se ubican en distintas alturas las podemos denominar como un espacio externo y, por llamarlo así, ficticio o metafórico que gira alrededor del centro o tónica (el tópico) [*infra*]. Respecto al cronotopo metafísico —donde el autor (en este caso, compositor) realiza una interpretación en otros lenguajes— de la pieza “Freejol Dance”, es posible afirmar que los juegos de las recepciones incluyen elementos de reconocimiento para todo tipo de escucha; aún cuando es un estilo de música importada, los elementos nacionales logran colarse creando un fenómeno de expresión del mestizaje. Cabe mencionar que el fenómeno de mestizaje ha sido tratado de forma antropológica con diversos y múltiples enfoques; sin embargo, desde el punto de vista semiótico es un problema complejo. Tanto un análisis del mestizaje y la música del jazz como procesos expresivos culturales son procesos inmersos en la complejidad, este término es usado como lo define Roger Ciurana [2001], en su artículo del *Instituto de Estudos de Complexidade e Pensamento*:

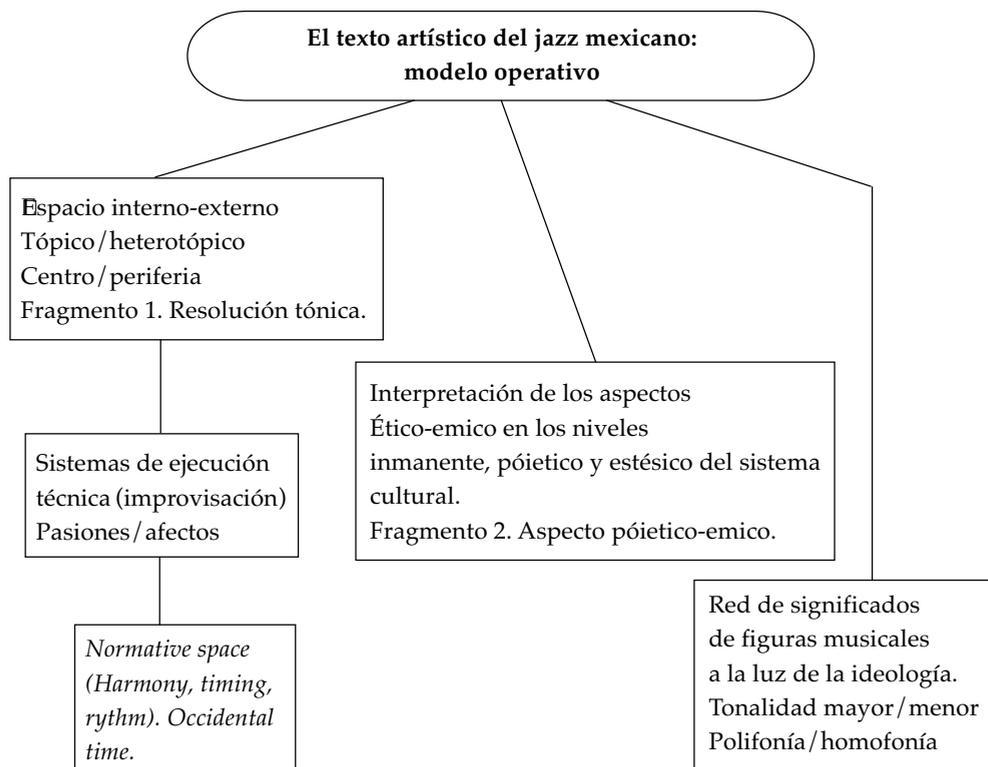
La complejidad emerge cuando uno se plantea la pregunta por el sentido de la historia y se da cuenta de que el único sentido de la historia es el que se va construyendo conforme hacemos historia [...]. Los horizontes siempre se están desplazando. Sin duda la historia es temporalidad. El ser es ser y tiempo: creación [...] para comprender este tipo de determinaciones debemos partir de esquemas dialógicos. Aquellos que combinan y conjugan determinismo e indeterminismo en un mismo plano.

Por tanto, elementos combinados de indeterminismo y determinismo dan lugar a este tipo de creaciones expresivas, que se encuentran dentro de esquemas dialógicos. Si imaginamos una coladera o una red, entonces es posible decir que los elementos

indígenas o afronorteamericanos y/u occidentales que logran sobrevivir en estas manifestaciones o creaciones musicales son los puntos de los sistemas sýgnicos que hacen referencia a un significado y que llegan a desplazarse y lograr un nuevo sentido. Asimismo, debido a su característica dialógica tienen un mecanismo relacionado dinámicamente con la cultura que los genera.

Esta situación equivale, si seguimos la analogía de la red, a los elementos que logran colarse a través de ella —o si seguimos otra analogía, los botones de algún mueble de sala que no son el colchón, pero que le dan forma al sofá—; entonces, de esta manera se logran filtrar elementos con raíces primigenias, que en una nueva combinación, resultan expresiones culturales cuyos planos se manifiestan culturalmente. Los sistemas sýgnicos distintos logran pasar una línea —Lotman la identificaría como frontera— y se conforman en otros sistemas distintos. En este sentido, podemos agregar que aún cuando sean significativos, tanto los emisores como los escuchas pueden tener diferentes grados de conciencia respecto a este fenómeno.

ESQUEMA 3



Ejemplo:

FRAGMENTO 1. PIEZA “SWINGING”, PRIMER Y PRINCIPAL MOTIVO
(TONALIDAD MAYOR) (ANEXO 2).

En los fragmentos mostrados no es posible percibir el centro tonal de cada pieza; éste se muestra en la partitura completa de la obra (anexo 2). Estos centros del compositor son sustituidos por recursos armónicos denominados: cambios rítmicos y sustituciones de tritono, que disfrazan de alguna manera la resolución a la tónica. Así, la categoría de tónico/heterotónico se aplica delimitando al espacio interno donde está ubicada la tónica, y alrededor de éste se delimita un espacio externo, tal como lo explicamos anteriormente. Por otra parte, Leeuwen [1998] afirma que existe un centro de la clave y que, para la música medieval era una escala pentatónica, donde la resolución sólo puede ser una sola, y que esta situación también se enmarcaba dentro de la sociedad medieval, que hace referencia a la figura del feudal o rey, tal como lo muestra el esquema 2, “Sistemas musicales”; en él se describe el modo iónico mayor y su relación con una cultura hegemónica.

Asimismo, los sistemas musicales dentro de la tradición occidental manifiestan esta característica de univocidad al trasladarlo a otro contexto cultural. Aun así, es una situación que no se cumple cabalmente en este ejemplo porque la sustitución o “disfraces” de la tónica —en la sustitución de tritono— no genera un “sentido de final” de resolución y conclusión a todas estas piezas; sino es percibido como el juego o lo lúdico. Leeuwen, profesor especialista en Sociosemiótica en la Universidad de Cardiff, discípulo de Halliday, ha realizado este análisis con gran rigor respecto a la definición de los sistemas musicales occidentales. Por tanto, aún cuando su estudio se remite a noticieros y/o música de los *mass media*, sí puede ser extrapolado, ya que un C (Do) y el A-440 (La 440) son prácticamente universales; aunque no todas las culturas sigan la misma afinación o el mismo sentido estético, sí existe una convención; y por tanto, es un parámetro para medir el sonido y establecerlo como la medida occidental.

Swinging es un término norteamericano que literalmente significa “columpiarse”; pero en el jazz, tiene otra acepción, remite a la época de los cuarenta y adquiere su sentido cuando el intérprete toca las piezas con una ejecución ligera y adelantada. Por lo anterior, ha sido clasificado dentro de un cronotopo topográfico, como una

unidad espacio temporal, que está ligada al tiempo y luego al desarrollo (desenvolvimiento) de una trama, ligada a un periodo histórico de rapidez en las figuras y sentido frenético en la interpretación del género del jazz.

Una de las figuras más representativas en las piezas del compositor mexicano Francisco Téllez puede ser desarrollada con el siguiente ejemplo.

FRAGMENTO 2. "BOPER'S DE LA CALLE" PRINCIPAL MOTIVO
(PARTITURA COMPLETA EN EL ANEXO 3)



Existe un nivel generalizado en la repetición de las figuras características del *be-bop*, tanto para la creación de todas las piezas del disco, como para las improvisaciones. De alguna manera, es del conocimiento de los melómanos o músicos de jazz, que la figura representativa de la época del *be-bop*, Charlie Parker, marcó una revolución en las figuras y formas expresivas musicales. Por tanto, la categoría de un nivel émico, así como de un cronotopo topográfico, también describe una generalización dentro del sistema musical que está caracterizado por el tipo de figuras del fragmento 2; además, está relacionado con un tiempo histórico específico como el caso del *be-bop*. En "*Swinging*", el primer motivo desarrolla otros motivos, presenta armadura de F mayor, compás regular de 4/4, rítmica con puntillo, esto es que se adelanta un octavo, lo que produce un sentido de ventaja o anticipación (es sabido que tanto Charlie Parker como la misma música se adelantaron a su tiempo).

Por otro lado, en esta pieza, la intervención del bajo tiene relación con el desempeño del bajo como instrumentista. La introducción es un pedal con intervalos de cuarta antes de entrar al tema (anexo 2).

El tema es ejecutado por el guitarrista después de una introducción de cuatro compases realizada por el baterista, la guitarra entra en anacrusa (un tiempo antes del tiempo fuerte), lo que confirma el sentido de ventaja antes mencionado (anexos 2 y 3).

En las piezas analizadas en un nivel micro, esto es, el nivel de los motivos y figuras musicales que corresponde a un *corpus* con partituras de composiciones originales, se cumple con un rigor necesario para el propósito de la Semiótica de la Música o de la significación musical. Un campo del conocimiento que puede ser etéreo o poco asible para quienes estén acostumbrados a un anclaje estadístico, numérico o quizá lingüístico. Por tanto, tenemos que hacer referencia a categorías

de la Teoría Musical para comprender que el manejo armónico de las piezas analizadas del CD intitulado “La música de Francisco Téllez” Vol. 1 (CONACULTA) indican un uso de la polifonía muy marcado y, en este sentido, coincide con otros contextos histórico-culturales que confirman el carácter del jazz como una música de la periferia, esto es, que no pertenece al sistema dominante, situación que hemos explicado anteriormente y que, es una condición proyectada también por el manejo de la polifonía (*versus* homofonía). Por otra parte, la célula más pequeña referida aquí, son los motivos analizados también de esta obra; inician con movimientos melódicos descendentes lo que coincide con las afirmaciones de Leeuwen [*op. cit.*] conduce al relajamiento, incita a los escuchas a compartir los pensamientos y sentimientos. Es una tendencia dentro de una obra del jazz, que puede ser representativa, aún cuando el *corpus* se amplíe a otros músicos como Héctor Infanzón, Cristóbal López, Agustín Bernal, Mario Ruiz Armengol, Verónica Ituarte y otras composiciones que en el futuro se incluirán dentro del *corpus* de esta investigación.

Las piezas en tonalidad mayor o menor sí están perfectamente definidas dentro del *corpus* analizado y, al menos en este sentido, induce a creer en el progreso mediante el desarrollo de la humanidad, la ciencia, industria y exploración, finalmente, genera una sensación de “felicidad”. Por otro lado, la tonalidad menor conduce hacia el retraso y hacia la melancolía o tristeza, en ambos casos esta idea puede aplicarse a las tendencias mostradas en las piezas de este *corpus*.

Por último, si los estereotipos son un funcionamiento ideológico en las sociedades activadas en sus mecanismos culturales, también la ejecución de los músicos de acuerdo con el *beat* tiene relación con un funcionamiento ideológico y está ligada a esta red de significación [Leeuwen, *op. cit.*]. Esto es, el sentido del tiempo también es un indicador cultural, el cual juega un papel muy importante en las sociedades (y el papel con respecto al tiempo), por ejemplo, los norteamericanos, ingleses y alemanes quienes dan gran valor a la puntualidad y donde todas sus actividades giran en torno al reloj. Puede ser un estereotipo, pero con un funcionamiento dentro de esas sociedades que marcan sus actividades y/o agendas socioculturales.

Asimismo, la medida regulada por el compás, que precisamente corresponde a un sentido del tiempo, es impecablemente seguida por los músicos de estas sociedades de una manera más cuadrada y, en contraposición, se encuentran las sociedades latinas, con un sentido del tiempo distinto (quizá influenciada por otra forma de medir, como la clave cubana, que se filtra por medio de los géneros fusionados de jazz latino, salsa, merengue y otros). Un sentido del tiempo organizado en torno a rituales y no a la hora que marca el reloj. En este sentido, en el caso de los músicos latinos, el tiempo no es tan rígido y generalmente lo va marcando el baterista o quien lleva la clave (2-3, dos negras contra tres, desplazadas en dos compases).

Leeuwen [1998] afirma que la disciplina del reloj se mueve, en el caso del jazz y de otras formas de música popular, hacia la dirección del placer y del tiempo de autogratificación.

Asimismo, esta diferencia entre músicos extranjeros y mexicanos tanto en el sentido del tiempo como en la manera de ejecución es manifestada por el compositor Francisco Téllez:

[...] Entonces uno —por lo menos yo— trata de tener en esta música de *free-jazz* un acercamiento más fuerte al folklor hacia México, pues cuando estuve yo en Europa tocando música de *free-jazz* escuché a músicos rusos, alemanes y tienen ciertas características (diferentes a las que), siento que refuerzo con más características nacionales [...].

La distinción entre una música mexicana y otra extranjera puede deberse a diversos y determinados factores (sentido del tiempo, ritmo, tonalidades, tipos de motivos) aún cuando el mismo músico o compositor no sepa exactamente cuáles son, dentro de su lenguaje entiende y caracteriza como nacional su ejercicio musical. La influencia norteamericana en las formas expresivas y culturales de nuestro país es fuerte y se ve reflejada en este género musical.

CONCLUSIONES

Aún cuando algunas afirmaciones parezcan ser muy categóricas, la propuesta de una red de significaciones en un texto musical permite una flexibilidad adecuada; la experiencia de cinco o seis años en el ámbito del jazz, como pianista y, en el momento de conocer otras formas de aproximación al conocimiento musical (como la Semiótica de la Cultura), es posible comprender y considerar que este análisis está realizado con conocimiento de causa y con la rigidez metodológica que el estudio requiere. Para poder explicar el texto artístico musical del jazz mexicano han sido retomadas diversas aproximaciones, la visión de la Escuela de Tartu y la de Leeuwen (con la influencia de Halliday); con la primera han sido resaltadas las nociones como *partenaire*, *semiosfera*, texto artístico, etcétera. La conformación del *partenaire* de este género, en concreto, está limitado a una élite, como auditorio o receptores de este tipo de producción musical. Este punto de vista matiza las macroestructuras del fenómeno que se traducen en parámetros panorámicos; y permite (como investigadores) estudiarlo en un nivel teórico.

Por otro lado, el análisis micro, de las figuras o contornos musicales fue retomado de Leeuwen, quien ha tenido un desempeño sobresaliente en el ámbito de la Sociosemiótica; y, por tanto, un exponente de la relación figuras musicales-componentes ideológicos. Los ejemplos desarrollados anteriormente confirman que el jazz tiene rasgos o figuras distintivas de otras clases de música, de otras formas

creolizadas latinoamericanas como la samba, el merengue, la salsa, el *reggae*, las cuales forman parte de otras semiosferas musicales, pero este análisis será parte de otra investigación.

Por otra parte, el jazz (y el *free-jazz*) mexicano es un texto que tiene una condición dialéctica entre el polo de la producción, el texto y el polo de la recepción, donde sus interrelaciones son producto de la totalidad de los rasgos musicales de la sociedad. Algunos de ellos ya han sido descritos en este artículo, pero otros serán parte de la investigación final.

Debido a la naturaleza del análisis musical —su carácter etéreo— y a los niveles teóricos con aproximación sistémica-estructuralista, es difícil cambiar de coordenadas y el centro de gravedad (hacia el acorde o la frase), para definir sus elementos constituyentes y explicar cómo operan. Esta microperspectiva está muy cercana al método lingüístico.

La producción de sentido en el texto artístico musical está relacionada con otros factores como la creación de espacios o atmósferas, afectos, emociones (tristeza, melancolía, alegría), pasiones, gestualidad. Pero este campo, será también parte de una investigación final.

Las líneas teóricas y modelos operativos, expuestos anteriormente, tienen una aproximación interdisciplinaria hacia este objeto de estudio y permiten explicar desde el lado de la producción este fenómeno en México.

Los músicos mexicanos se han presentado en escenarios internacionales con sus características propias y rasgos especiales, formando parte de una semiosfera del jazz y del *free-jazz* mundial. Esta situación es, análogamente, como pavimentar el camino para las siguientes generaciones de uno de los géneros más vanguardistas en la evolución estilística de la música de nuestro tiempo. Asimismo, hasta hoy, la Semiótica de la Cultura ha aportado las herramientas teórico-metodológicas para abordar este tipo de investigación semiótica; igualmente, si se trata de un fenómeno de intertextualidad como de la traducción intersemiótica / intercultural.

Como conclusión final, la conformación del partenaire, las habilidades y/o capacidades técnicas y el talento musical se mezclarán con motivos y frases musicales que son demandadas por un público. Una élite que actualmente usa sus características de creolización y las utiliza con hábitos interpretativos distintos, que no necesariamente coincide con su clase social, sino con una forma de consumo y aproximación estética propia de las culturas latinoamericanas.

ANEXO 1

FREEJOL DANCE

F. Téllez

A

D Bb7 A7 G A7 D B7 Bb7 A7 Bb7 B7 Ab7 A7 D
 F9+ G9+ F9+
B
C
 B7 Bb7 A7 Bb7 B7 Ab7 A7 D

ANEXO 2

SWINGING

♩ = 128

Francisco Téllez

The musical score is written for piano in 4/4 time with a tempo of 128 beats per minute. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system contains four measures with chords: Am7(b5), D7, Gmaj7, and Eb7. The second system contains four measures with chords: Gm7(b5), C7, Fmaj7, and F#7. The second measure of the second system is marked with a first ending bracket. The third system contains four measures with chords: Fmaj7, E13, Am9, and Bbdim. The fourth system contains four measures with chords: B7, E13, F#9, and F9. The melody in the treble clef is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various accidentals such as flats, naturals, and sharps.

ANEXO 3

BOPER'S DE LA CALLE*(Fast Bop)*

Francisco Tállez

♩ 252 C7(b5) [Cm7] E^b13 A^b7

G⁷ F7(b9) [F13] F⁷dim [D^b9]

1. A^b7 G+7 Cm7 2. A^b7 G+7 C7(#9) [Cm7]

D⁷ G⁷

G⁷ F7(#9) D^b9

C7(#9) [Cm7] E^b7 A^b7 G⁷

F⁷ F⁷dim [D^b9] A^b7 G+7 G⁷ [Cm7]

BIBLIOGRAFÍA**Ciurana, Roger**

1999 "Complejidad (elementos para una definición)", en *Instituto de Estudos de Complexidade e Pensamento*, España, wyswyg://3/http://geocities.com/complexidade/ciurana.html.

David Cano, José

2001 "El jazz sólo triunfa en festivales especializados", *La Jornada*, 13 de febrero, México, p. 55.

Eco, Umberto

1978 *Lector in fabula*, España, Lumen.

Herrera, Claudia Elena

2000 "La generación del nuevo milenio", en *La Jornada*, 30 de noviembre, cuarta de forros, México.

La Jornada

2000 *La Jornada*, jueves 30 de noviembre, México.

Leeuwen, Theo van

1998 "Music and Ideology: Notes Toward a Sociosemiotics of Mass Media Music", en *Popular Music and Society*, invierno, Internet: http://www.findarticles.com/cf_1/m2822/4_22/56952170/print.jhtml.

Lotman, Iuri M.

1979 *Semiótica de la Cultura*, España, Cátedra.

1996 *La Semiosfera I*, España, Cátedra.

1998 *La Semiosfera II*, España, Cátedra.

1999 *Cultura y explosión*, España, Gedisa.

2000 *La Semiosfera III*, España, Cátedra.

2000 *Crítica Musical*, julio-diciembre, México.

Martínez, José Luis

2001 "On the Intersemiosis between Music and Dance in the Kathak Tradition of India", en *International Semiotics Institute, Seventh International Congress of Musical Signification (CMS7) Abstracts*, Finlandia.

Tarasti, Eero

1979 *Myth and Music (A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music Specially that of Wagner, Sibelius and Stranvinsky)*, Moutoun publishers, The Hague.

1992 “The Stylistic Development of a Composer as a Cognition of the Musicologist: Bohuslav Martinů”, en *Center and Periphery in Representations and Institutions (Acta Semiotica Fennica I)*, Imatra.

1992 “On the Role of Space in Musical Discourse”, in *Center and Periphery in Representations and Institutions (Acta Semiotica Fennica I)*, Imatra.

Téllez, Francisco

1992 *Grabación con Tobias Delius*, Holanda.

2000 *Partituras* (obra) material del autor, México.

s/f *Apuntes de armonía*, México, Escuela Superior de Música.

Torop, Peeter

2000 *La traduzione totale (total´nyj perevod)*, Italia, Guaraldi grupo Logos.

DISCOGRAFÍA

Arán, Omar

2000 *La música de Francisco Téllez*, vol. 1, México, CONACULTA, FONCA.

Medina Arenas, Gabriel

2002 *Jazz mexicano (CD-ROM)*, materia de Periodismo Avanzado, México, ITESM-CCM.

Téllez, Francisco

1991 *Concierto en vivo con Tobias Delius*, Holanda.

Tritonia

1998 *Prisma*, México, Ars Flventis.

2000 *Aramat*, México, Ars Flventis.