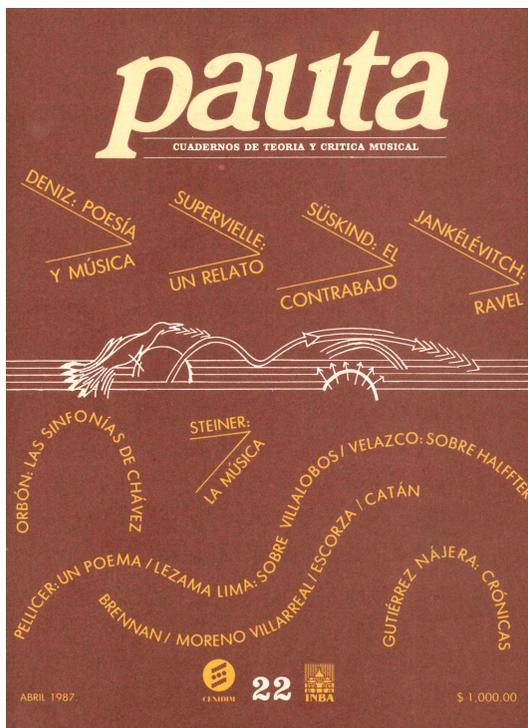


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Moreno, Salvador, *Detener el tiempo: escritos musicales*. Edición, selección e introducción Ricardo Miranda, México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1996, 224 p.

pauta

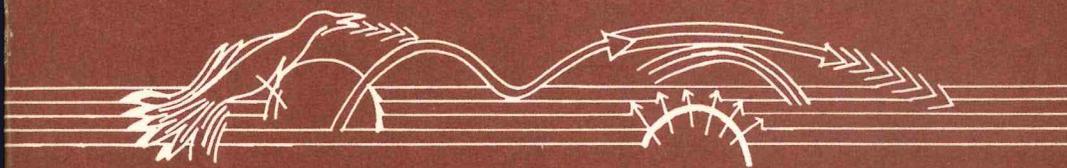
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

DENIZ: POESÍA
Y MÚSICA

SUPERVIELLE:
UN RELATO

SÜSKIND: EL
CONTRABAJO

JANKÉLEVITCH:
RAVEL



ORBÓN: LAS SINFONÍAS DE CHÁVEZ

STEINER:
LA MÚSICA

PELLICER: UN POEMA / LEZAMA LIMA: SOBRE VILLALOBOS / VELAZCO: SOBRE HALFFTER
BRENNAN / MORENO VILLARREAL / ESCORZA / CATÁN

GUTIÉRREZ NÁJERA: CRÓNICAS

ABRIL 1987.



22



\$ 1,000.00

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Miguel González Avelar
Secretario

Martín Reyes Vayssade
Subsecretario de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Manuel de la Cera
Director General

Raymundo Figueroa
Subdirector General de Difusión y Administración

Jaime Labastida
Subdirector General de Educación e Investigación Artística

Víctor Sandoval
*Subdirector General de Promoción y
Preservación del Patrimonio Artístico Nacional*

María Esther Pozo
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Esther de la Herrán
Directora de Investigación y Documentación Artística

Leonora Saavedra
*Directora del Centro Nacional de
Investigación, Documentación e Información Musicales*

pauta

Director: Mario Lavista

Jefe de redacción: Juan Villoro

Consejo Editorial: Federico Bañuelos / Daniel Catán / Rodolfo Halffter / Antonio Russek / Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez

Diseño: Bernardo Recamier

Coordinador: Ignacio Toscano

Precio del ejemplar: \$ 1,000.00 en el país. Dlls. 6 en el extranjero.

Suscripción anual: \$ 3,500.00 en el país. Dlls. 20 en el extranjero.

Distribución: María Esther Pozo, *Directora de difusión y relaciones públicas.*

Subdirección editorial, Reforma y Campo Marte, Módulo C. Tercer piso. Tel.: 395 97 86

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

pauta

CENIDIM / Liverpool 16 / Col. Juárez / 06600, México, D. F.

pauta no se hace responsable de materiales no solicitados.
Registros legales en trámite.

CENIDIM
DIFUSION

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

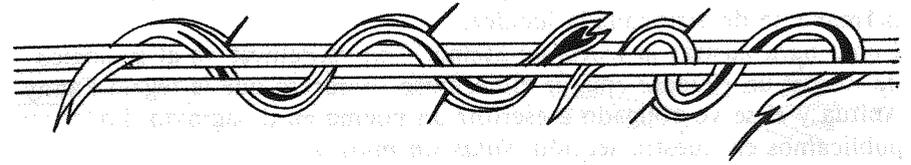
CENIDIM
DIFUSION

Vol. VI. No. 22, Abril, Mayo, Junio de 1987

SUMARIO

Presentación	3	Juán José Escorza La música en la conquista espiritual de México	55
Jules Supervielle La niña con voz de violín	5	Jaime Moreno Villarreal El combate de los poetas	60
Gerardo Deniz Algo sobre música y poesía	7	Jorge Velazco La cromoterapia costumbrista de Rodolfo Halffter	76
George Steiner La música: libertad en el tiempo, libertad del tiempo	15	Julián Orbón Las sinfonías de Carlos Chávez (II parte)	81
Patrick Süskind El contrabajo	17	NOTA SIN MÚSICA	
José Lezama Lima Una carta a Julián Orbón en la muerte de Heitor Villalobos	26	Juan Arturo Brennan Libros	92
Daniel Catán Reflexiones desde Japón: sobre el lenguaje y la música	28	Carlos Pellicer Un poema a Fanny Anitúa	96
DOCUMENTOS		Juan Arturo Brennan Discos	99
• Manuel Gutiérrez Nájera A propósito de Aída	32	COLABORADORES	
Oyendo a Wagner	35	3a. de forros: Lección de música por Franz Kafka	
Vladimir Jankélévitch La industria de Ravel	38	Pautas de Saúl Kaminer	

PRESENTACIÓN



Con las tormentas de junio sale a flote este número de *Pauta*. Fieles al cambiante clima del momento, iniciamos con un cuento de voces transfiguradas: “La niña con voz de violín”, de Jules Supervielle. El poeta Supervielle se adueña de una voz narrativa; su protagonista, de una voz de violín. El cuento desemboca en otra mutación, esta vez de una atroz normalidad. En unas cuantas páginas, Supervielle logra una radical inversión de valores: nada más ominoso que el sensato desenlace.

Los otros ejemplos de narrativa musical corren a cargo de Patrick Süskind y George Steiner. Süskind apareció en escena cuando la novela alemana se regía por una sentencia no escrita: “todos los destellos lingüísticos están permitidos, siempre y cuando no conduzcan a una historia”. La primera novela de Süskind, *El perfume* (1985) es una gozosa, morbosa, efectista, entusiasta celebración de la trama. Los críticos se frotaron las manos por haber encontrado el capítulo Dickens de la literatura alemana, pero Süskind salió con otra sorpresa: *El contrabajo*, un texto estático, donde sólo hay acciones en potencia. El monólogo *El contrabajo* es al oído lo que *El perfume* es al olfato. Maestro de la indagación, Süskind recorre la partitura vital de su irritado contrabajista.

George Steiner comenta que el escritor escribe mejor mientras más apremiante es su condición de vida: “El hombre acorralado se vuelve

—¿Qué es?— me dijo.
—¿Qué es qué?— le pregunté.
—Eso, el ruido ese.
—Es el silencio...

Luvina, Juan Rulfo

elocuente." A juzgar por sus ensayos sobre el lenguaje y por el fragmento de novela que ahora publicamos, Steiner es un caso permanente de arrinconada lucidez.

Como para ilustrar la teoría de Steiner, Carlos Pellicer va al zoológico de Roma; un elefante engulle el hermoso sombrero que le regaló Fanny Anitúa y él se ve obligado a escribir un poema en desagravio. Lo publicamos en nuestra sección *Notas sin música*.

Los otros diez poemas de este número son de Gerardo Deniz. La obra de Deniz sugiere múltiples lecturas y nosotros nos extraviarnos en ella en plan musicológico (sólo para ser puestos en nuestro sitio por sus certeros comentarios sobre música y poesía). Renunciamos a encontrar la "partitura oculta" en su literatura; sin embargo, para no faltar a la terquedad del Tauro zodiacal que presidió la gestación de este número, insistimos en un comentario: sus espléndidos poemas son ejemplos de sabiduría musical.

En esta ocasión asistimos a dos aniversarios: los cien años del nacimiento de Villalobos y el cincuentenario de la muerte de Ravel.

Nos valemos de las palabras de Lezama Lima para recordar a Villalobos y de las de Jankélévitch para recordar a Ravel.

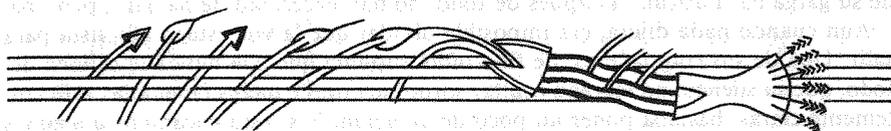
En *Pauta* 19 anunciamos nuestro interés por estudiar la música colonial mexicana. Juan José Escorza nos entrega un ensayo que es, a un tiempo, un importante punto de llegada y un estímulo para continuar las reflexiones sobre el tema. La historia musical prosigue con "El combate de los poetas", de Jaime Moreno Villarreal, quien ha encontrado en el desierto de San Luis Potosí un enlace con los trovadores medievales. Crónica de una tradición popular, el ensayo de Moreno Villarreal es tan singular como la presencia de Carlomagno en las topadas potosinas.

No podían faltar las contribuciones de los músicos a *Pauta*. Daniel Catán ha pasado un año en Japón. Para este número nos entrega un trozo de vida y reflexión: su experiencia con los sonidos orientales. Por su parte, Jorge Velazco analiza con justicia la obra del maestro Rodolfo Halffter y Julián Orbón continúa su análisis de las sinfonías de Chávez. Desde aquí le enviamos un largo pase al siempre desmarcado Juan Arturo Brennan: él remata en la página 92.

Terminamos con un enemigo jurado de los finales: Franz Kafka. Entre los muchos asombros de su obra, encontramos esta lección de música, una inquietante zoología de la vanguardia.

Juan Villoro

LA NIÑA CON VOZ DE VIOLÍN



JULES SUPERVIELLE

Traducción de Vladimiro Rivas Iturralde.

Era una niña como cualquier otra, con ojos tal vez demasiado grandes, tanto, que uno se preguntaba si se habrían visto otros parecidos.

Desde la infancia, ella había advertido, como en una suerte de intriga a su alrededor, que se le ocultaba alguna cosa. Ignoraba el objeto de esas murmuraciones, pero apenas si se inquietaba, pensando que así ocurría porque había una niña en casa.

Un día, cuando se cayó de un árbol, su grito le sonó con toda su extrañeza: inhumano y musical. Vigiló desde entonces su voz y creyó reconocer, deslizándose bajo las palabras de cada día, acentos de violín y hasta un mi bemol o un fa sostenido, o alguna otra impertinencia... Y cuando llegaba a hablar, miraba con sencillez, como para borrar esa extraña impresión.

Un muchacho le dijo un día:

-¡Haz sonar tu violín!

-No lo tengo.

-Ahí, ahí -le dijo, queriendo introducir su mano en la boca de la niña.

No era poco eso de llegar a la gente con una voz de violín, ser invitada a un té o a un almuerzo campestre, y llevar consigo, en la garganta, esa voz extraña, lista para salir, aun cuando sólo dijera: "Gracias" o "No hay de qué".

Y nada la irritaba tanto como que se exclamara:

-¡Pero qué voz maravillosa tiene!

"¿Qué es lo que se urde en mí misma?", pensaba ella. "Esos acordes inesperados me revelan demasiadas cosas. Como si me pusiera a desvestirme en medio de una conversación: 'Y ahora, aquí tienen mi corpiño, y tomen mis medias... Ahora son ustedes felices: ya nada me pertenece'".

Como no le gustaba singularizarse, guardaba generalmente silencio, y se vestía con gran modestia, gran neutralidad, y siempre con una gran cinta gris alrededor de su garganta musical. "Después de todo, no hay necesidad de hablar", pensaba.

Aun cuando nada dijera, era imposible olvidar que la voz estaba allí, lista para salir. Una de sus compañeras, de fino oído, suponía que ella nunca se callaba del todo, que su silencio no lograba ocultar sordos acordes e incluso melodías suficientemente claras: bastaba poner un poco de atención. Y si esto encantaba a algunas de sus amigas, a otras inquietaba. Todas acabaron por abandonarla. "¡Qué más da, si mi silencio ya no es mío!"

Un cirujano, amigo de la familia, fue llamado para examinar su garganta, sus cuerdas vocales. Sin duda habría que operarla, pero operarla ¿de qué?... Se inclinó sobre su boca abierta como sobre un pozo encantado, y se abstuvo de intervenir.

"¡Si supieran de dónde vengo!" se dijo un día, sentándose en el comedor junto a sus padres, que le reprochaban su retraso. "No sospechan lo que acabo de hacer, ni tú, padre de cara larga, ni tú, madre, en apariencia menos irritable, pero que estallas de repente con tres frases erizadas y venenosas. Queridos míos, ¿no me dejaréis tranquila con esas historias de que una sopa va a estar totalmente fría? Hoy sólo se trata de algunos minutos de retraso." Durante casi toda la comida, ella se calló, pero había que dar una respuesta satisfactoria a la pregunta de su padre. Y los padres se miraban con asombro: la voz de su hija se había convertido en una voz como las demás.

—Repite —dijo el padre, lo más dulcemente posible, oí mal. Pero la niña enrojeció y no dijo una sola palabra.

Después de la comida, los padres se reunieron en su cuarto y el padre tomó la palabra:

—Si verdaderamente ella no tiene ya esa extraña voz, tendremos que informar a la familia, y tal vez hasta ofrecer una pequeña fiesta íntima, desde luego sin decir el motivo de este festejo.

—Espera aún unos días.

—Por supuesto, hay que esperar por lo menos ocho días. Seamos prudentes.

El padre decidió que su hija le leyera el periódico todas las mañanas. Saboreaba las inflexiones de esa nueva voz como una golosina llegada de otro mundo. ¿No degustaba también el pequeño vértigo de experimentar la idea de que su hija pudiese de nuevo hablar como antes?

Como un día leyese un largo artículo sobre política extranjera, la muchacha —que era ya una mujer— advirtió que su voz se parecía a la de sus compañeras. Y no pudo evitar el resentimiento contra el amigo que había destruido en ella esos acordes singulares: "Si verdaderamente me hubiese amado...", reflexionaba.

—Pero ¿qué tienes? Estás llorando —dijo el padre—. Si es por causa de tu voz, debería ser más bien motivo de alegría, mi pequeña...

ALGO SOBRE MÚSICA Y POESÍA



GERARDO DENIZ

Anlayana sivrisinek saz,
anlamayana davul zurna az.

El rancio espejismo del "parentesco de las artes" impide reconocer que la poesía es de los lugares donde es menos probable toparse uno con música de carne y hueso. (Pues ciertas borrosas expresiones inofensivas y hasta útiles —que si la musicalidad del verso de Zutano, que si el frecuente oído de artillero de Jorge Guillén, etc.— no significan gran cosa, a fin de cuentas.)

Ignoro si música y poesía serán hermanas, como tanto se repite, pero la verdad es que no tienen en común más que el número de letras. La segunda es prescindible, farragosa, poco de fiar, por lo general infumable. La primera es necesaria, grata muchas veces, y a cada momento prodigiosa. La poesía fabrica, a lo sumo, mundúsculos discutibles. A la música, en cambio, se le adhieren tremendos jirones de vida, de lugares y tiempos, con todos sus colores, olores y sabores —y esto sin dejar de ser lo principal, o sea música.

Dada esta heterogeneidad, es natural que los cruces entre ambos géneros no sean demasiado prometedores. La inserción de la poesía en la música genera ese viejo adefesio que se llama canto, al cual sucumbió hasta un músico tan rico en anticuerpos como Chopin. El proceso contrario —el ingreso de la música en la poesía— es imposible. Hay que contentarse con evocar, como cualquier otra cosa, la música en el poema, con establecer paralelismos subjetivos y arbitrarios; y también se puede aprovechar algún compositor u obra como víctima de un poema o pasaje —todo ello, de preferencia, por medio de menciones y alusiones específicas a nombres musicales específicos. De obras y autores definidos.



Sí, porque sembrar los poemas de vagos laúdes, pifanos y tamboriles –o de la sufrida palabra “música”– es movilizar recursos fatigados; y usar términos algo más precisos –hablando del tritono, de la escala mixolidia o de cinco toques repetidos– no conduce mucho más lejos. Entiéndase: en todos estos casos se trata de recursos poéticos legítimos que, en su inherente poquedad, nada tienen de malo; sólo que la música, como íbamos diciendo, apenas asoma por ahí.

Queda la mencionada referencia específica, como manera –nada feliz, por lo demás– de despertar la música, mal que bien, en el lector (si responde) del poema.

Referencias de esta especie se hallan pocas veces, por la razón de que los poetas suelen ser refractarios a la música, al igual que en general –y digan lo que quieran– los escritores, pensadores, intelectuales y demás yerbas. (Los biólogos, los afiladores o los físicos, p. ej., no son de estas yerbas, claro está.) También hay indudables excepciones, que aceptamos sin temores ni esperanzas.

Ahora bien, no se deje usted sorprender (como dicen los anuncios): a veces resulta que un poeta que jamás ha aludido a la música ni de cerca ni de lejos, y cuya sordera musical es un hecho empírico, de repente se saca de la manga una obra o compositor muy definidos (de preferencia algo consagradísimo –Bach, digamos–, o bien recóndito y ultramoderno –Zoila Scoreggia). No hagamos gran caso. Con estos episodios, es de sospecharse, el poeta sólo aspira a corroborar que, en lo tocante a sensibilidad y cultura, nada le es ajeno, aunque en realidad se nota a leguas que no reconocería, el pobre, un impromptu de Schubert ni podría tararear la primera de Brahms.

Hay excepciones, según señalábamos. El intelectual es, como su nombre insinúa, una persona en extremo cacuminosa, y a veces (aunque en México no tanto, en virtud del dinamismo de nuestros pensadores, que les impide perder tiempo aprendiendo nada) llega incluso a conocer una barbaridad de música –era el prestigioso caso de Thomas Mann–; sabe que las quintas paralelas son pecado y distingue sin pestañear a Clementi de Norman Dello Joio. Sin embargo, sus enunciados musicales, a menudo insondables y turgentes de psicologías o metafísicas sutiles, tenderán a dejar *tongue in cheek* a quien haya sido picado por una araña musical quizá menos profunda, pero muchísimo más entrañable. Es una experiencia *che ntender non la può chi non la prova*, aunque esté mal decirlo.

Volviendo al mundo real: siguen a estos párrafos algunos poemas aparecidos no hace mucho en mi *Enroque* (FCE, 1986). La última pieza (“Boquiabierto”) tiene algo que ver con lo que acabamos de comentar. Los poemas no pretenden –¿cómo se dice?– “significar” nada del otro mundo. Tampoco tienen en común otra cosa que el exhibir referencias musicales, y aun a menudo éstas no son sino un ingrediente entre otros. El único interés de la compilación es ilustrar el curioso caso de un autor de poemas y cosas así para quien mucha música (y quienes la escribieron) forma parte del medio ambiente en grado igual o aún mayor que la mayonesa, el cuarto menguante o Marco Polo. En esta poesía la música surge como la cosa esencial que es, o sea a cada paso, sin necesidad de ponerse guantes blancos o hacer voz campanuda. En el mencionado libro hay, por supuesto, otros muchos

queveres musicales, aunque sin pretender alcanzar la opulencia referencial de don Luis Castillo Ledón en un comilludo poema publicado en 1916:

“Scherzos” son tus años que perfuman;
“Romanzas sin palabras” son tus manos;
tu boca es un divino “lied” de Schumann;
tus ojos dos “nocturnos” chopinianos.

Y, buena, con bondad subyugadora,
empapada parece tu alma joven
en el rosa y el blanco de la “Aurora”
y del “Claro de luna” de Beethoven.

(A esa sonata “Aurora” la llamamos hoy “Waldstein”, lo cual le habría planteado a don Luis un interesante problema de rima.)

Para concluir. El autor de los presentes poemas se ha cerciorado de la impermeabilidad a la música de la mayoría de los expertos en poesía, después de publicar tres libros plagados de alusiones musicales sin que casi nadie las notara. Confía asimismo en que al lector de *Pauta* no habrá que aclararle ni que “Bruyères” es un preludio de Debussy y “Chasseneige” un estudio de Liszt, ni que la mención de determinada obra musical no significa *por fuerza* que el autor del poema la considere estupenda: aunque la inclinación a citar lo óptimo sea intensa, la vida tiene también esquinas tan desabridas que, inevitablemente, acarrear consigo músicas mediocres, como ocurre en uno y medio de los casos siguientes.

INFORME

Aparte de mí, en la velada sólo hubo personas consistentes y al día,
muy capaces de elevarse a nivel universal,
enteradas de que el investigador moderno
—el que tiene que pesar lombrices frescas, supuse,
o el afanado porque cristalice algo en su menurje amarillento—
debe descolgar de la percha la tizona varias veces cada mañana
para combatir con denuedo el principio de causalidad,
el espejismo sujeto-objeto,
la lógica de sólo dos valores
y otras antiguallas muy perniciosas que inexplicablemente siguen
llamando a la puerta.
De paso me enteré de que un peine atrae papelitos por magnetismo
y de que a muchas plantas —no a todas— les gusta la música (barroca,
conste).

15-VIII-83, MADRUGADA (de memoria)

Rumiar la Suite lírica de Alban Berg—
sorprender una analogía entre el verbo bretón y el malgache—
deducir antes que nadie la biogénesis de la picrotoxina—
desandar a solas el sueño de anteanoche hurgando en el sustrato habitual
de algo que no lo es tanto—
ver de repente que la batalla de Kurukshetra corresponde a los siete
sobre Tebas—
cambiar una palabra y que la línea se descoyunte en dos escalones con
paso suyo y conjunto—
ir por muchas calles sin desperdiciar un comedor de planta baja, un
Ajusco, una muchacha
—todo esto y todo lo demás de todos colores que esta vez por sabido
se calla,
todo esto que hacemos los espíritus pequeños con las grandes cuestiones,
muerte y penetra la realidad (por si acaso fuese algo)
mil veces más que el sórdido botiquín de polvos abstractos, gargarismos
intelectuosos, supositorios dialécticos
con nombres de pensadores (tantos alemanes, ahora también franceses)
en las etiquetas.

SHOSTAKOVICH, 4a. SINFONÍA, ÚLTIMOS 4 MINUTOS

Mira: desapareces—
la nieve sucia en calles con árboles queda.
Ello es lo estable
también. Ya hay que evocar y todo eso.
Playas blancuzcas por arriba negro
muy despacio cada vez no más prisa.
Zádtá y dawdzhytá lo atrajeron hacia un valle sin agua.
Tu pobre dormir tan idolatrada babea en el colchón.
La fatiga repta, son unas aceras largas.
Catedral trompetas mierda muerte:
fue oprimido el botón del mundo;
zumba al bajar, se van contando los pisos.
San Basilio (obispo del Ponto) descorre la puerta.

**RAVEL, SONATA PARA VIOLÍN Y PIANO,
SEGUNDO MOVIMIENTO**

Llegó al Belvédère, cansado del viaje, entre perro y lobo,
y aunque el manuscrito carraspeó, importuno, él se durmió hasta el
otro día.

En bata impecable, miró el encabezado con el asombro -II. Blues-
de quien nunca se asombra.

Escritura parecida,
pero no es.

Leyendo las nítidas hojas de un tirón,
empezó a temblarle el ojo izquierdo; qué amigo bromista.
Ninguno. Sólo él mismo habría podido: lo único en claro.
En la gozosa luz oblicua vio flotar un pelo corto. Sonrió de la
ocurrencia.

El difícil bache de estos años veinte.
Cuatro óvalos diminutos de tinta seca en el suelo. Hein?
Se puso al piano.

Tarareaba, silbaba, imitaba, recalcaba.

Llamó, encendiendo otro cigarro y, con la más redomada bonhomía:
-Mme. Révelot, estoy seguro de que usted no puso estos papeles sobre
esa mesa en mi ausencia.
Y de que nadie entró.

Por supuesto. Gracias.

Fue cuando notó las miradas redondas de los dos gatos simétricos al sol
muy atentos muy juntos al pie de la cortina,
lamiéndose preocupados las uñas manchadas de negro.

BARTÓK EXPLICA

La llave era de todos:
nadie supo abrir nunca.
La hice entrar a la fuerza
con las muescas hacia arriba.

CHASSENEIGE

A Ulalume

Sé bien que eres un viento, pero a mí
me gusta imaginarte en la punta de una locomotora romántica
partiendo la nieve por una vía angosta,
aventándola en torbellinos a los lados
sobre los campos blancos del siglo diecinueve,
con un cargamento de puerco largo a remolque
-carne hacia hoteles de escupideras doradas,
güesos femeninos en forma de alcayata
para que crujan sobre algún sólido mostrador de roble pesadísimo
ante el regente con cuello almidonado y favoris.

Este paisaje nada vale desde adentro,
pasan ráfagas blancas que la locomotora envía,
todo está donde debe y, con las piernas en sendos folgos,
Franz Liszt y su amante mirando al frente con ojos vidriosos de frío
avanzan ateridos por campos nevados mientras un cuerno triste aúlla
muy lejos
el tema del concierto de las naciones.

BRUYÈRE

Después de aquellas nieblas y hojas muertas,
dispuesta, pero no te decidías,
se vio tu borde erizado al desvestirte ante la lámpara
(cuentas de Baily)
(pero es de frío, ¡vaya! -como dijo el tocayo Jean-Sylvain)
y, contra la costumbre en los eclipses,
un pájaro cantó, posado en la madera de hacer pipas,
mientras duró la totalidad.

HORA SONATA PARA VIOLIN Y VIOLA
SEGUNDO MOVIMIENTO

El último sol dibuja la ventana en diagonal sobre la sábana y nosotros
el sublime concierto a la memoria de un ángel
no lo escucho
no la veo
lo consumamos
tobillo en el pliegue de mi cuello
dedos extraños del otro pie en la boca
sólo existen Saturno y el vacío
a la temperatura de tu vida

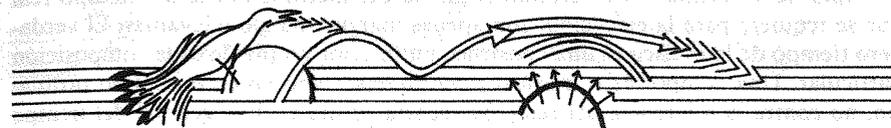
RAVEL CONSTRUYE UN ACORDE

Superpongamos
sal, pimienta, anís, jenjibre,
crica de nínfula.
Sabiendo hacer esto
¿cómo no ser casto?

BOQUIABIERTO

Un pobre intelectual se me quejaba
de que la música lo despersonificacionalizaba.
Yo pensaba con pasmo
si sobreviviría a un simple orgasmo.

LA MÚSICA: LIBERTAD EN EL TIEMPO,
LIBERTAD DEL TIEMPO.



GEORGE STEINER

Traducción de Guillermo Sheridan

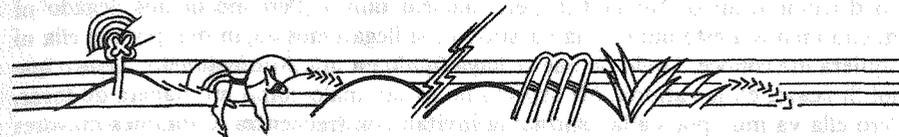
Gerwinus Röthling estaba orgulloso de su habilidad, conseguida en años de incesante atención a la divagación casual y a la anárquica insubordinación de la conciencia humana, para pensar ordenadamente al mismo tiempo que escuchaba música. Dentro de lo que el Dr. Röthling sabía, no había mucha gente que pudiera hacerlo. La música era el gran relajante; bajo su influjo, el pensamiento aflojaba sus amarras y se dejaba llevar por letárgicos *maelstroms* sobre los abismos de la tranquilidad de sobremesa. Cuando el Dr. Röthling escuchaba con atención, cuando se hacía "todo oídos", vaciaba el cuarto de estar de su yo ordinario de cualquier intrusión consciente; podía silenciar su alma, podía abrirla de brazos como la muerte. Pero cuando escuchaba sólo con una parte de su ser siendo el nivel de atención uno que el Dr. Röthling podía seleccionar a discreción, cuando permitía que una corriente de pensamiento fluyera, por así decirlo, entre la música y ese compacto nódulo de identidad que él preciaba sobre cualquier cosa, se encargaba de que sus reflexiones fueran ordenadas y completas. No una posesión a medias: reflexionar, sentir sin sintaxis mientras se escucha, era hacer de la música un opiato, una aspirina para élites.

"La música es libertad en/del tiempo. Todas las otras actividades humanas, así como las sensaciones, poseen un eje temporal. Un hilo lineal de tiempo-secuencia las recorre. Pero es un hilo externo, que viene de un sistema de coordenadas ya establecido y, con frecuencia, ajeno a su naturaleza. Hasta un sueño, hasta un golpe de delirio es incapaz de crear su propio tiempo. Se limitan a comprimir o a distorsionar una temporalidad exterior y determinada. El tiempo pulsa dentro de un cristal y aplana al espacio en el centro de la galaxia. No hay realidad accesible al entendimiento humano fuera de la red *a priori* del tiempo, dice Immanuel Kant.

Con la excepción de una realidad. La de la música. Toda pieza de música, sea el *Anillo* o uno de los estudios para cello de Webern que apenas tienen un minuto de duración, re-crea al tiempo. Crea su propio tiempo, una secuencia expresiva, única y propia de sí misma. Otras cronometrías, la del metrónomo, la del tiempo real que se requiere para la ejecución, son apenas marginalmente relevantes. El verdadero tiempo de la música es una construcción interior propia de cada composición particular. Una composición musical *toma tiempo*, pero no en el sentido ordinario, no contra la referencia del reloj. Se recorta contra el flujo general del tiempo en el cual conducimos nuestras regimentadas vidas con una aserción específica de libertad tan absoluta que empequeñece cualquier otra pretensión de libertad, sea política, privada, orgiástica. La música es la única realidad perceptible para el hombre en la que el tiempo queda gobernado. Arrebata de nuestra carne esa flecha de pasado-presente-futuro que nos fue clavada en el instante de nuestro nacimiento y que sale disparada de nosotros, en ofensivo anonimato, en el momento de nuestra muerte. Cada composición musical genera su propia esfera temporal, su propio alfa y omega de completud existencial. Cuando escuchamos música estamos a la vez dentro y completamente fuera de la banal soberanía de los relojes. Un canon invertido como el de Tellis o el contrapunto retrogradable de *El clavecín bien temperado* 1, 6, consiguen lo que los místicos sueñan y lo que anhelan los adictos por medio de las drogas: crean sistemas temporales que se revierten, en los cuales el futuro, en el sentido pleno y concreto de la lógica temática, puede preceder al pasado, o en los cuales dos flechas pueden volar en direcciones opuestas y aún así conservarse paralelas. Cuando un hombre compone música, cuando inventa una melodía siendo invención tal, tal pasaje, de un plano de energía a otro, el *ultimum mysterium*, quizá, de la existencia humana realiza un rito de libertad como ningún otro. Ese rito es la definición de la música. Es aquello que hace a la música algo que no puede reducirse al lenguaje. En el lenguaje es donde yace nuestra esclavitud, nuestra obediencia, manifiestas cada vez que empleamos un verbo, a la tiranía del tiempo. El discurso, el habla, nos compele a subordinar nuestra experiencia, por más íntima y más extática que sea, a la vulgaridad universal del tiempo pasado, la niebla del presente o del futuro. De hecho, el que recurramos al tiempo futuro en el discurso es una triste burla, un disparo de honda contra el hecho real de nuestra inescapable e impredecible muerte. Hablar es nadar y, finalmente, ahogarse en el turbio e inhumano en tanto que insubordinable río del tiempo. En el verdadero silencio no hay tiempo, o, al menos, hay un breve doblez que escapa del tiempo. De ahí que sea a través de sus silencios que el lenguaje se acerque más a la música. *La musique est la liberté dans le temps.*

Tomado de *The Portage to San Cristóbal of A. H.*, 11., Faber & Faber, 1981.

EL CONTRABAJO (FRAGMENTO)



PATRICK SÜSKIND

Traducción de Pilar Giralt Gorina

Una palabra más sobre el erotismo: esta pequeña cantante... Es maravillosa, bastante bajita y tiene unos ojos muy negros. Quizá sea judía, lo cual no me importa nada en absoluto. En todo caso, se llama Sarah. Esta sería una mujer para mí. ¿Sabe una cosa? Jamás podría enamorarme de una violoncelista ni de una tacadora de viola, aunque -hablando de instrumentos el contrabajo armoniza a la perfección con la viola, como prueba la Sinfonía Concertante de Dittersdorf. Con el trombón también, y con el cello; este último es el instrumento con el que solemos tocar las octavas. Sin embargo, humanamente no funciona. Para mí, no. Como contrabajo, necesito a una mujer que represente todo lo contrario de lo que yo soy: ligereza, musicalidad, belleza, felicidad, gloria, y también debe tener pecho...

Fui a la biblioteca musical y busqué por si había algo para nosotros. Dos arias enteras para soprano y contrabajo obligado. ¡Dos arias! Como es natural, también del totalmente desconocido Johann Sperger, fallecido en 1812. Asimismo, un noneto de Bach, Cantata 152, pero un noneto es casi una orquesta, de modo que sólo quedan dos piezas para poder compartir entre los dos, lo cual, naturalmente, no es ninguna base.

Permítame que beba.

¿Qué necesita, pues, una soprano? ¡No nos hagamos ilusiones! Una soprano necesita una acompañante, un pianista correcto. O, mejor, un director de orquesta, aunque bastaría con un director de escena. Incluso un director técnico es más importante para ella que un contrabajo. Creo que ha tenido algo que ver con nuestro director técnico, quien, dicho sea de paso, es un simple burócrata, un funcionario sin el menor oído musical. Un cabrón gordo, viejo y lascivo. Maricón,

para más señas. Quizá no ha tenido nada que ver con él, después de todo. Si hé de ser franco, no lo sé. De hecho, me importaría un bledo, aunque por otro lado lo lamentaría, porque no podría ir a la cama con una mujer que se acuesta con nuestro director técnico. No podría perdonárselo nunca. Pero no hemos llegado ni mucho menos a este punto y la cuestión es si llegaremos algún día, porque ella ni siquiera me conoce. Dudo de que se haya fijado en mí. ¡Musicalmente, seguro que no! Si acaso, en la cantina. Mi aspecto no es tan malo como mi manera de tocar. Pero ella va muy poco a la cantina; la invitan con frecuencia. Cantantes mayores que ella. Artistas invitados. La invitan a caros restaurantes de pescado. Un día lo averigüé; el lenguado cuesta allí cincuenta y dos marcos. Lo encuentro repugnante. Encuentro repugnante que una jovencita salga con un tenor de cincuenta años, se lo digo con franqueza... ¡ese hombre cobra treinta y seis mil marcos por dos noches! ¿Sabe usted cuánto gano yo? Mil ochocientos netos. Cuando grabamos un disco o toco en otra parte, gano algún dinero extra, pero normalmente cobro mil ochocientos netos, y esto lo cobra un oficinista cualquiera o un estudiante que trabaje en sus horas libres. ¿Y qué han aprendido ellos? Nada, no han aprendido nada. Yo estudié cuatro años en el Conservatorio de Música; aprendí composición con el profesor Krautschnick y armonía con el profesor Riederer; ensayo todas las mañanas durante tres horas y toco cuatro horas en las funciones de noche y, cuando estoy libre, tengo que estar a disposición por si me necesitan y no me acuesto antes de las doce, y además aún tendría que ensayar, maldita sea; ¡si no estuviera tan dotado, que lo aprendo todo a la primera lectura musical, tendría que trabajar duro catorce horas al día!

Con todo, ¡podría ir a un restaurante de pescado, si quisiera! Y me gastaría cincuenta y dos marcos por un lenguado, si hiciera falta. Y si cree que pestañearía siquiera, es que no me conoce. ¡Pero lo encuentro repugnante! Además, estos caballeros están siempre casados. Si ella se me acercara –pero no me conoce– y me dijera: “¡Vamos a comer un lenguado, querido!”, yo contestaría: “Claro, tesoro mío, ¿por qué no? Vamos a comer un lenguado, cariño, y si cuesta ochenta marcos, a mí me da igual.” Porque soy muy caballeroso con la mujer amada, un caballero de pies a cabeza. Pero no deja de ser repugnante que esta dama salga con otros caballeros. ¡Lo encuentro repugnante! ¡La mujer a quien amo no va con otros caballeros a un restaurante de pescado! ¡Noche tras noche!... Es cierto que no me conoce, pero... ¡ésta es la *única* disculpa que tiene! Cuando me conozca... cuando me haya conocido... no es probable, pero... cuando nos conozcamos... ya aprenderá, esto se lo aseguro a usted, esto se lo pongo hasta por escrito, porque... porque...

De improviso, empieza a gritar.

...no toleraré que mi mujer, sólo porque es soprano y un día cantará *Dorabella* o *Aída* o *Butterfly*, ¡mientras yo soy un simple contrabajo!, salga... y vaya a restau-

rantes de pescado... no lo toleraré. Perdóneme... tengo que contenerme... un poco... creo yo... contenerme... ¿Le parece que soy... exigente... con las mujeres?

Va hacia el tocadiscos y pone un disco.

... El aria de *Dorabella*... en el segundo acto... *Così fan tutte*.

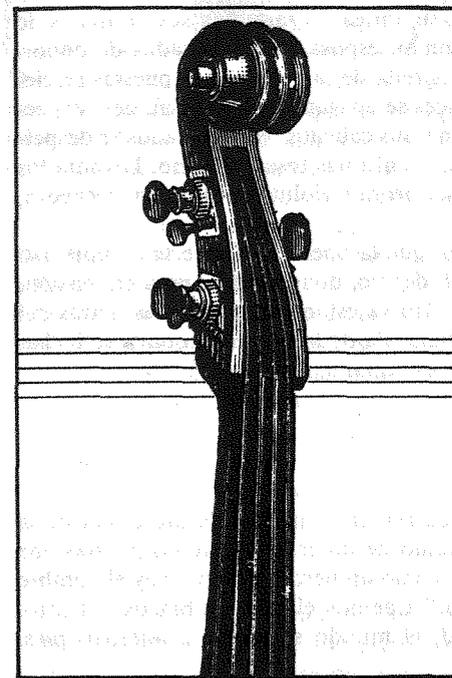
Cuando suena la música, empieza a sollozar quedamente.

¿Sabe una cosa? Cuando se la oye cantar, parece mentira que sea capaz de ello. Es cierto que hasta ahora sólo ha conseguido pequeñas partes –segunda doncella florida en *Parsifal*, vestal del templo en *Aída*, prima en *Butterfly* y cosas así–, pero cuando canta y cuando yo oigo cómo canta, le digo con sinceridad que se me encoge el corazón, no sé decirlo de otro modo. ¡Y entonces la muchacha se va a un restaurante de pescado con una estrella invitada cualquiera! ¡A cenar mariscos o bullabesa! ¡Mientras el hombre que la ama está en una habitación insonorizada y sólo piensa en ella, con este instrumento informe en las manos al que no puede arrancar ni un solo tono de los que ella canta...!

¿Sabe qué necesito? Necesito siempre a una mujer que no pueda conseguir. Pero así como no la conseguiré a ella, no necesitaré tampoco a ninguna otra.

En una ocasión quise forzar las cosas, durante el ensayo de *Ariadna*. Ella cantaba el eco, no es mucho, sólo un par de compases, y el director de escena sólo la hizo aproximar una vez a las candilejas. Desde allí habría podido verme, si hubiera mirado, si no hubiese fijado la vista en el DGM... Se me ocurrió pensar: si ahora yo hiciera algo, algo que llamase su atención... como dejar caer el bajo o golpear con el arco el cello que tengo delante o simplemente tocar una nota falsa... en *Ariadna* quizá se habría oído, porque sólo tocamos dos bajos...

Pero en seguida desistí. Es más fácil decirlo que hacerlo. Y usted no conoce a nuestro DGM, que toma una nota falsa como una ofensa personal. Además, me pareció muy infantil ini-



* DGM: Director General de Música.

ciar mis relaciones con ella valiéndome de una nota falsa... y, ¿sabe usted?, cuando se toca en una orquesta, junto con los colegas, echarlo todo a rodar de pronto, con toda la intención, por así decirlo... no, no soy capaz. En el fondo debo de ser un músico demasiado honrado y pensé: si tienes que tocar mal para que ella se fije en ti, es mejor que no se fije. Ya ve, yo soy así.

Entonces intenté tocar del modo más bello que pude, en la medida en que esto es posible con mi instrumento. Y pensé: será una señal: si llamo su atención tocando mejor que nunca, si mira hacia aquí, si me mira... será la mujer de mi vida, será mi Sarah para toda la eternidad. Por el contrario, si no me mira, se acabó todo. Sí, tan supersticioso se puede llegar a ser en las cosas del amor. No me miró. En cuanto empecé a tocar del modo más bello, ella tuvo que levantarse y retirarse a último término por exigencia del director. Tampoco se dio cuenta ninguna otra persona. Ni el DGM ni Haffinger, el bajo que estaba a mi lado; ni siquiera este último advirtió lo bien que tocaba...

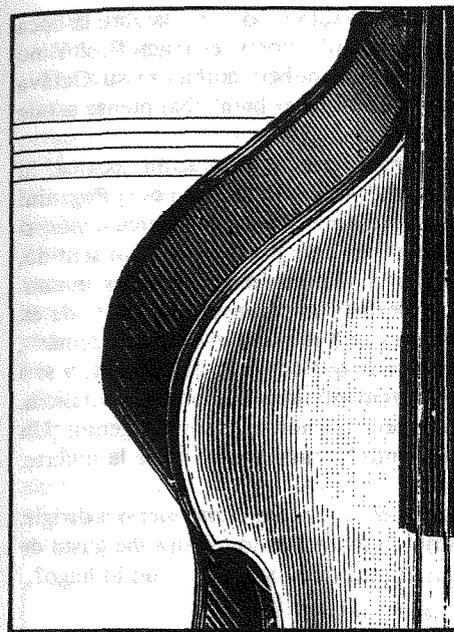
¿Va usted a menudo a la ópera? Imagínese que esta noche va a la ópera por mí, a la inauguración del festival con *El oro del Rin*. Más de dos mil personas con vestidos largos y trajes oscuros. Se huele a hombros femeninos recién lavados, a perfume y desodorante. Brilla la seda negra de los smokings, brillan los cogotes, centellean los diamantes. En la primera fila, el presidente del consejo de ministros con su familia, miembros del gabinete, personalidades internacionales. En su palco, el director del teatro con su esposa, su amiga, su familia y sus invitados de honor. En el palco del DGM, el DGM con su esposa y sus invitados de honor. Todos esperan a Carlo Maria Giulini, la estrella de la velada. Las puertas se cierran con suavidad, la araña se eleva, las luces se apagan, todo es perfume y expectación. Aparece Giulini. Aplausos. Se inclina, sus cabellos recién lavados se despeinan. Entonces se vuelve hacia la orquesta, las últimas toses, silencio. Levanta los brazos, busca el contacto con la mirada del primer violín, asiente con la cabeza, otra mirada, la última tos...

Y entonces, en este momento sublime en que la ópera se convierte en universo y el momento en el origen del universo, allí dentro, donde todo espera en tensión, conteniendo el aliento, y las tres hijas del Rin ya están como clavadas detrás del telón aún cerrado, allí dentro, desde la última fila de la orquesta, donde se hallan en pie los contrabajos, el grito de un corazón amante...

Grita.

...¡¡¡SARAH!!!

¡El efecto es colosal! Al día siguiente aparece en el periódico, me echan de la orquesta nacional, voy hacia ella con un ramo de flores, ella abre las puertas, me ve por primera vez, estoy erguido ante ella como un héroe, y digo: "Soy el hombre que la ha comprometido, porque la amo." Caemos el uno en brazos del otro, unión, bienaventuranza, sublime felicidad, el mundo se hunde a nuestros pies. Amén.



Dios que tengo las placas acústicas. Estoy bañado en sudor y al cabo de un rato vuelvo a dormirme... hasta que mis propios gritos me despiertan de nuevo. Y así transcurre toda la noche: ella canta, yo grito, me duermo, ella canta, yo grito, me duermo y así hasta la mañana... Esto es la sexualidad.

Sin embargo, a menudo —ya que hablamos del tema— se me aparece también de día. Naturalmente, sólo en la imaginación. Entonces... aunque parezca cómico... la imagino en pie delante de mí, muy cerca, como ahora el contrabajo. Y no puedo contenerme, tengo que abrazarla... así... y paso la otra mano... como si fuera el arco... por su trasero... o desde el otro lado, como si estuviera detrás del contrabajo, coloco la mano izquierda sobre sus pechos, igual que en la tercera posición sobre la cuerda de sol... como en un solo... ahora es un poco difícil de imaginar... y la rodeo con la derecha como con el arco, hacia abajo, y después así y así y así...

Manosea el contrabajo con ademanes confusos, lo deja, se sienta, exhausto, en una silla y se sirve más cerveza.

Soy un artesano. En el fondo soy un artesano. No soy músico. Seguramente no tengo más instinto musical que usted. Me gusta la música. Me doy cuenta si una cuerda está mal afinada y sé distinguir entre un tono y un semitono. Pero no sé

tocar *una* sola frase musical. No sé tocar bien ni un solo tono... Y ella abre la boca y todo lo que sale es magnífico. ¡Aunque cometa mil errores, es magnífico! Y no depende del instrumento. ¿Cree usted que Franz Schubert comienza su Octava Sinfonía con un instrumento con el que no se puede tocar bien? ¡No piense así de Schubert! Pero *yo* no sé hacerlo. La culpa es mía.

Técnicamente, se lo tocaré todo. Recibí una excelente formación técnica. Si quiero, le tocaré bien técnicamente todas las suites de Bottesini, que es el Paganini del contrabajo; no hay muchos que puedan emularme en esto. Técnicamente, si estudiara de verdad, pero no estudio porque en mi caso no tiene ningún sentido, ya que me falta la sustancia, porque cuando el instinto musical no es innato, ¿comprende?, innato –y esto puedo juzgarlo porque no carezco totalmente de él, no me falta hasta este punto y sé muy bien en qué me distingo de los demás–, todavía puedo controlarme y, gracias a Dios, sé lo que soy y lo que no soy, y si a los treinta y cinco años toco en la orquesta nacional como funcionario vitalicio, ¡no será tan idiota como para creer, como hacen muchos, que soy un genio! ¡Un genio con empleo y sueldo! Un genio incomprendido, funcionario hasta la muerte, que toca el contrabajo en la orquesta nacional...

Bien mirado, podría haber aprendido a tocar el violín, o a componer o a dirigir. Pero no doy para tanto. Sólo doy para rascar un instrumento que no me gusta de tal modo que los otros no se den cuenta de lo mal que toco. ¿Por qué lo hago?

Empieza a gritar de repente.

¿Y por qué *no*? ¿Por qué me tiene que ir mejor a mí que a usted? ¡Sí, usted! ¡Ya sea contable, encargado del departamento de exportaciones, auxiliar de un laboratorio fotográfico o un abogado hecho y derecho...!

En su excitación, ha ido hacia la ventana y la ha abierto de par en par. El ruido callejero invade la habitación.

...¿O pertenece, como yo, a la clase privilegiada de aquellos que aún pueden trabajar con sus manos? ¿Quizá sea usted uno de esos que trabajan ahí fuera ocho horas diarias, destruyendo con sus taladros el pavimento de hormigón? ¿O uno de los que echan toneladas de desperdicios a los camiones de basura durante ocho horas seguidas? ¿Corresponde *esto* a sus talentos? ¿Le ofendería saber que otro echa mejor que usted las toneladas de basura? ¿Está tan lleno como yo de idealismo y abnegada entrega a su trabajo? Yo pulso cuatro cuerdas con los dedos de la mano izquierda hasta que brota la sangre; y rasco con un arco de crin hasta que la mano derecha se me duerme; y con ello produzco un ruido que es solicitado, un ruido. Lo único que me diferencia de usted es que de vez en cuando realizo mi trabajo vestido de frac...

Cierra la ventana.

...Y el frac es alquilado. Yo sólo tengo que poner la camisa. Ahora debo cambiarme de ropa.

Discúlpame. Me he excitado y no quería excitarme. Tampoco quería ofenderle. Cada uno ocupa su lugar y hace lo que puede. Y no es de nuestra incumbencia preguntar cómo ha llegado el otro hasta donde está y por qué se queda y si...

Muchas veces imagino verdaderas cerdadas, con perdón. Como antes, cuando he confundido a Sarah con un contrabajo, a ella, la mujer de mis sueños, la he confundido con un contrabajo. A ella, el ángel que, musicalmente hablando, está... flota... tan por encima de mí... la he confundido con esta mierda de contrabajo que manoseo con mis sucios dedos llenos de callos y rasco con mi jodido y piojoso arco... Qué asco, son cerdadas que se me ocurren muchas veces cuando pienso como en una borrachera, impulsivas, imperiosas. Por naturaleza, no soy un hombre impulsivo. Por naturaleza, soy moderado. Sólo me vuelvo impulsivo cuando pienso. Cuando pienso, mi fantasía se apodera de mí como un caballo alado y me derriba y pisotea.

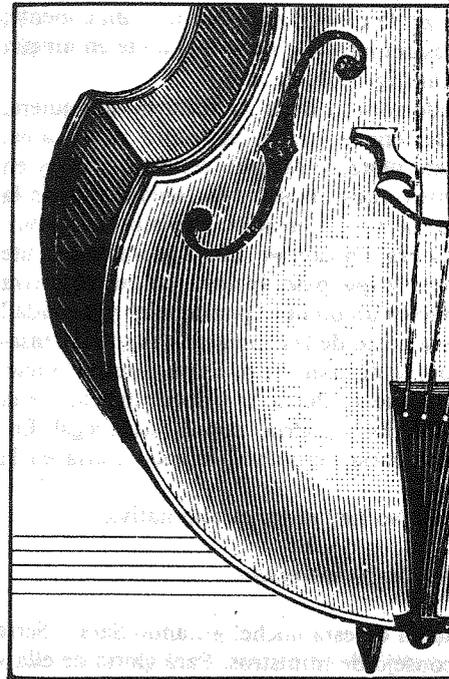
“Pensar –dice un amigo mío que estudia filosofía desde hace veintidós años y ahora va a doctorarse–, pensar es una cosa demasiado seria para que cualquier aficionado tontee con ella.” El –mi amigo– no se sentaría a tocar una sonata para piano, porque no sabe hacerlo. Sin embargo, todo el mundo cree que sabe pensar

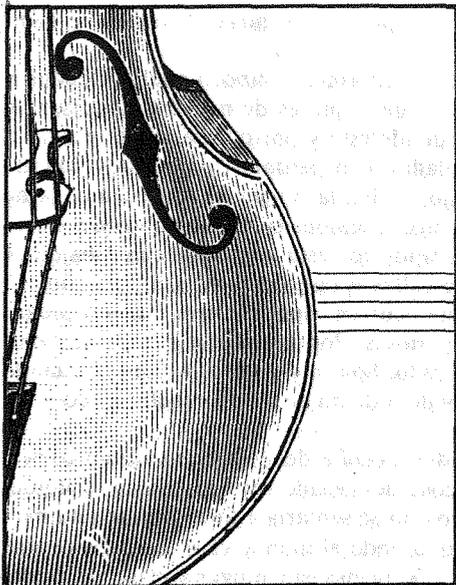
y piensa sin ninguna clase de freno, éste es el gran error de la actualidad, dice mi amigo, y la causa de tantas catástrofes que al final acabarán con todos nosotros. Y yo digo que tiene razón. No digo nada más. Ahora tengo que cambiarme.

Se aleja, recoge la ropa y sigue hablando mientras se viste.

Discúlpame si ahora hablo un poco más alto, porque cuando he bebido cerveza levanto la voz. Como miembro de la orquesta nacional soy casi un funcionario y, como tal, vitalicio. Tengo un horario semanal fijo y cinco semanas de vacaciones. Un seguro de enfermedad. Un incremento automático del sueldo cada dos años. Más adelante una pensión. Estoy totalmente asegurado...

Muchas veces, esto me infunde tanto miedo que... que ya casi no me





atrevo a salir de casa, de tan seguro que me siento. En mi tiempo libre -tengo mucho tiempo libre- prefiero quedarme en casa, como ahora, por miedo, ¿cómo podría explicárselo? Es una congoja, una opresión, un temor demencial de esta seguridad, es como una especie de claustrofobia, una psicosis de empleo fijo... precisamente como contrabajo. Porque no existe un contrabajo libre. Como contrabajo se es un funcionario toda la vida. Ni siquiera nuestro DGM tiene esta seguridad. Nuestro DGM tiene un contrato para cinco años. Y si no se lo prorrojan, queda libre, al menos, teóricamente. El director del teatro, lo mismo. El director del teatro es omnipotente... pero puede marcharse. Si nuestro director de teatro -por ejemplo-

pusiera en escena una ópera de Henze, le despedirían. No inmediatamente, pero con absoluta certeza. Porque Henze es comunista y no se le admite en ningún espectáculo público. O podría surgir una intriga política... Yo, en cambio, no me voy nunca. Puedo tocar y dejar de tocar lo que quiera, pero no me voy nunca. Muy bien, puede replicar usted, pero esto ya lo sabía. Siempre ha sido así; un músico de orquesta tiene siempre un empleo fijo, hoy en día como funcionario público y doscientos años atrás como funcionario de la corte. Pero entonces, por lo menos, podía morir el príncipe y existía la posibilidad de que la orquesta de la corte se disolviera. En cambio, esto es completamente imposible en la actualidad. Descartado, pase lo que pase. Incluso durante la guerra -lo sé por los colegas de más edad-, cuando caían bombas por doquier y la ciudad estaba cubierta de escombros y la ópera era pasto de las llamas, en el sótano ensayaba la orquesta nacional a las nueve en punto de la mañana. Es para desesperarse. Sí, naturalmente, puedo despedirme. Claro que sí. Puedo ir y decir: dimito. Sería algo inusitado. Ha habido muy pocos casos. Pero podría hacerlo, sería legal. Entonces estaría libre... Sí, ¿y después? ¿Qué haría después? Me encontraría en la calle...

Es para desesperarse. Uno se depauperara. No hay ninguna alternativa...

Una pausa. Se tranquiliza. Lo siguiente, en un murmullo.

...A menos que interrumpa la representación de esta noche, gritando Sarah. Sería un acto heroico. Ante el presidente del consejo de ministros. Para gloria de ella y

mi separación del empleo. Sería algo sin precedentes. El grito del contrabajo. Tal vez cunda el pánico o el guardaespaldas del primer ministro me mate de un disparo. Por un descuido, por una reacción impulsiva. O mate por error al director invitado. En cualquier caso, se armaría algo gordo. Mi vida cambiaría de forma decisiva. Sería una fiesta en mi biografía. E incluso aunque con ello no consiguiera a Sarah, jamás podría olvidarme. Me convertiría en una anécdota perpetua de su carrera, de su vida. El grito habría valido la pena. Y yo sería libre... libre... como un director del teatro nacional.

Se sienta y vuelve a beber un largo sorbo de cerveza.

Tal vez lo haga de verdad. Tal vez me dirija ahora hacia allí, tal como estoy, me meta allí dentro y prefiera este grito... ¡Señores!... La otra posibilidad es la música de cámara. Ser bueno, ser diligente, estudiar, tener mucha paciencia, primer bajo en una orquesta B, pequeña asociación de música de cámara, octeto, disco, ser formal, flexible, adquirir cierto renombre, con toda modestia, y madurar para el *Quinteto de las Truchas*.

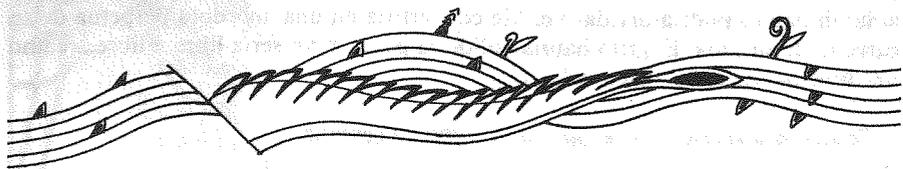
Cuando Schubert tenía mi edad, ya hacía tres años que estaba muerto. Ahora tengo que irme. Comienza a las siete y media. Le pondré otro disco. Schubert, Quinteto para Piano, Violín, Viola, Cello y Contrabajo en la mayor, compuesto en 1819, a la edad de veintidós años, por encargo de un director de minas de Steyr...

Coloca el disco.

...Y ahora me voy. Me voy a la ópera y grito. Si tengo valor. Mañana podrá leerlo en el periódico. ¡Hasta la vista!

Sus pasos se alejan. Sale de la habitación, la puerta de la casa se cierra de golpe. En este momento empieza la música: Schubert. Quinteto de las Truchas, la parte.

UNA CARTA A JULIÁN ORBÓN EN LA MUERTE DE HEITOR VILLALOBOS



JOSÉ LEZAMA LIMA

La Habana, noviembre y 1959

Sr. Julián Orbón
En Nueva York.

A migo tres veces querido—: No califique mi silencio, pues el triunfo de su música es para mí como el sonido más agradable y el aviso más cargado de signos. Todos los recortes enviados fueron leídos, saboreados, ya en soledad, ya en grupos de amigos amenos. Pues todos nos acostumbramos a que tú nos des alegrías, triunfos majestuosos. De esa manera nos resarcimos de tu ausencia en el coro conversante.

Después de diez y nueve años de trabajo en la administración pública, ganando los más pequeños sueldos, se me ha hecho Jefe del Departamento de Literatura y Publicaciones, de la Dirección General de Cultura. Preparo ediciones de cubanos del siglo pasado. *Los Papeles sobre Cuba*, de Saco, están en prensa. Es un eco del enciclopedismo, donde se tratan temas muy variados, algunos de interés actual. La novela *Antonelli*, de José Antonio Echeverría, el *pulido*, como le decían sus contemporáneos, entra en su nueva edición. Pequeña novela romántica, a la manera de Walter Scott. Hay también una *Antología de la novela cubana*, hecha por Lorenzo García Vega, está también en prensa. Procuró servir, ser útil. Aclarar el pasado, que es fortalecer el presente.

Cae ahora mucha lluvia, es el principio de nuestro invierno, extendiendo la mano y el periódico me comunica la muerte de tu gran amigo Villalobos. Después de haberse realizado, la lección de siempre, que pertenecía a algo más grande que él, la tierra, el árbol, las nubes. Durante más de cincuenta años, nos demostraba que era

más fuerte que los más fuertes europeos. La dimensión, la extensión, su llegada, sus primeras preguntas, nos decían que era igual a las mayores sutilezas de la otra ribera. Fluía en el carnaval de Río, como en la canción del arriero. El negro, que suda la música de su guitarra, como el diplomático, con su flor de utilería, el profesor y los magos, corrían por las calles de Río, a su lado, mientras él se dejaba perseguir por un compás, por la alucinación de un entredido. La movilidad de su cantidad, el movimiento de una extensión, estaban tan vivos en él, que ni siquiera en su primera generación se

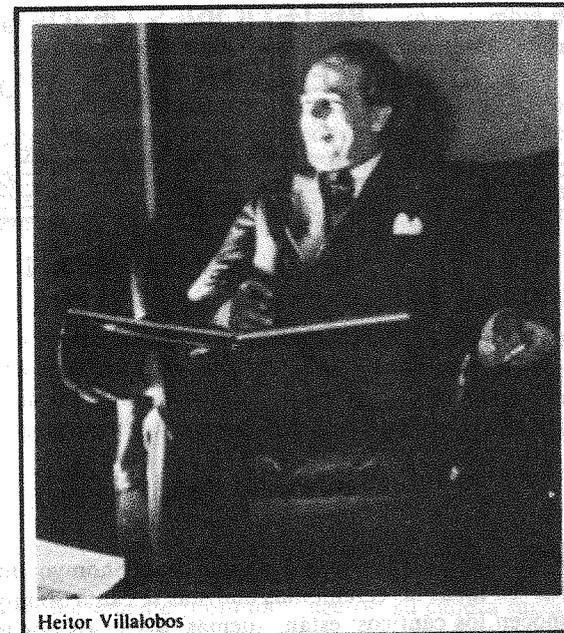
atrevían a separar la cantidad meramente sucesiva de lo escogido en verdadera energía solar. Pero durante casi cincuenta años mostró una fuerza, la fuerza de una imagen a la que estaba tan enlazado, que ahora, con su muerte, sin detenerse, se aclara ya que es como el reflejo del pez, como el resistir invisible del hombre.

Pero antes de morirse, siempre se habla con alguien que incorpora e imanta. Ahí veo tu oído, adelantando la silla de un barroco brasileiro. Soñar los diálogos de ustedes, será el contenido misterioso de algún joven, que comienza ahora a nacer.

Está entre nosotros un director, Constantinesco. Creo que se habla de tu *Himno del gallo*, para una primera, entre nosotros. Ya sabes el placer que tendríamos todos nosotros en oír al anunciador clásico, el preludiador, el alboso, conducido por los ruidos matinales en que tú sabrás envolverlo mejor que nadie.

Cintio acaba de publicar *Escrito y Cantado*. Ya te lo habrá enviado. Su palabra está ya dentro de su plenitud. Sus símbolos, mustos en su palabra. ¿Recibiste el segundo número de la *Nueva revista cubana*? Ahí hay una referencia mía a la muerte de Antonio Machado.

¿Cuándo regresas? Te esperamos como el aire espera el aroma de la piña. Cordialidades para Tanguí. Abrazos compartidos con Rey de la Torre. Como siempre para Julián cariño en hondura, visita a lo clásico, cercanía en el verbo de J. Lezama Lima.



Heitor Villalobos

REFLEXIONES DESDE JAPÓN SOBRE EL LENGUAJE Y LA MÚSICA.



DANIEL CATÁN

Conocí a un monje budista que canta Shomyo: una suerte en realidad, pues no en todas las ceremonias budistas se canta Shomyo. Son pocos los monjes que conocen los cánticos; están, además, dispersos por todo el país y sólo en ciertas ocasiones se reúnen para cantar. Es muy difícil entonces escuchar Shomyo en vivo.

Los monjes budistas que deciden aprender Shomyo dedican a ello su vida entera. Los textos son sutras en sánscrito; las melodías, compuestas en el siglo VI, sólo se aprenden a través de un maestro. No hay escritura realmente; el Shomyo es una tradición oral, secreta casi, que sólo unos cuantos heredan.

Al enterarse de que era yo compositor mexicano visitando Japón por una temporada, Obosan* se acercó a mí; me condujo a un lugar más tranquilo, me hizo unas preguntas y me clavó la mirada en los ojos. Después de meditarlo un poco, me reveló que muy pronto habría una ceremonia en su templo y que monjes de todo el país se reunirían para cantar Shomyo. Si asistir quisiera, él mismo se encargaría de hacer los arreglos necesarios. Acepté inmediatamente y agradecí con una caravana inmensa —hasta tocar el piso con la frente— como ha sido la costumbre ante los monjes cantores desde el siglo VI. Obosan sonrió ligeramente ante mi entusiasmo.

Pasaron varios días. Una noche, poco antes de la media noche, sonó el teléfono. Era él para decirme que la ceremonia sería al día siguiente. habría que salir a las 4 de la mañana. ¿Qué? A decir verdad, se me había olvidado que los monjes budistas son bien conocidos por el ascetismo con el que conducen sus vidas. Bueno pues todo sea por el arte. Me explicó entonces cómo llegar al lugar en donde lo encontraría.

Para encontrar aquel lugar había que realizar nada menos que un pequeño mila-

gro. Empecé un viaje hacia las afueras de Tokio, tomé varios trenes, cambié de estaciones y de líneas, caminé por calles desiertas. Abandonaba una ciudad dormida y me internaba en el campo. Allí estaba Obosan.

Espléndidamente vestido, el monje era gigantesco. Lentamente, desde el cuello hasta el piso, caía su vestuario de finísima seda, morado; todo movimiento, aún el más pequeño, encontraba en ese vestuario un eco: fugaces sonidos de seda se desprendían de él. Su cabeza rapada, terriblemente desnuda, coronaba aquel inmenso ropaje; sus ojos miraban desde una gran profundidad; su voz era grave y retumbante.

—Tendrá Ud. que amarrarse el cuerpo.

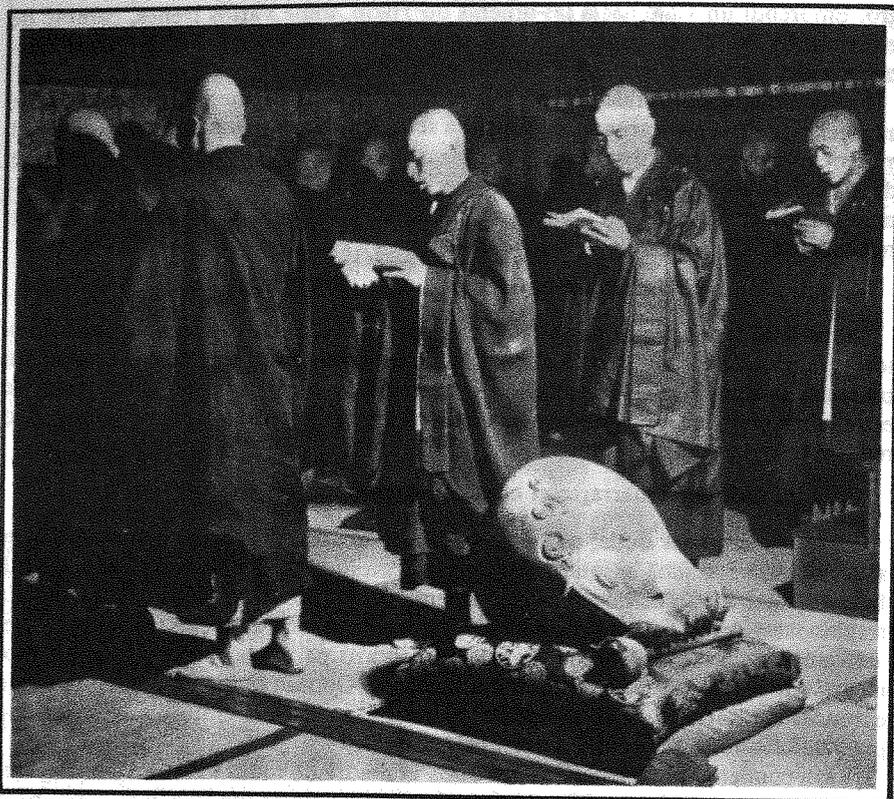
Se me heló la sangre. Su tono de voz, sereno, no admitía discusión alguna. Historias fantásticas de ritos en calabozos budistas; ceremonias secretas de iniciación; prácticas brutales de autoflagelación y de sadismo surgían de mi memoria y se estrellaban en mis ojos. Sin percatarme de ello había accedido a participar en algo realmente monstruoso.

—Tendrá Ud. que amarrarse el cuerpo, —repetió.

No había la menor duda; no había yo escuchado mal. Me armé de valor. Volteé a verlo; atemorizado, busqué sus ojos para suplicarles que se apiadaran de mí. Pero sus ojos eran dos hoyos inmensamente profundos, negros; su cabeza rapada resplandecía rayos de luna plateados. Una ligera sonrisa despegó sus labios y devolvió una dentadura quebrada. Extendió el brazo para agarrarme y por un momento dudé si debía yo de correr o desmayarme. Obosan se me vino encima y sólo entonces comprendí lo que me pedía: que me abrochara el cinturón de seguridad pues de otra forma el coche no caminaría.

¡Vaya comienzo! El lenguaje es sin duda la madre de todas las confusiones. Tres horas más transcurrieron antes de llegar al templo. Nadie me lo había dicho, pero los monjes budistas manejan como locos: encerrados en aquella cápsula con ruedas, amarrados, transitamos todos los periféricos de Japón a toda velocidad; rebazamos enormes *trailers* por la izquierda, por la derecha y por debajo; subimos puentes, cruzamos ríos hasta que finalmente llegamos a un paraje rodeado de árboles. Allí estaba el hermoso templo en donde habría yo de escuchar Shomyo por vez primera. Nos esperaba un grupo de monjes. Al verme bajar del coche, sin embargo, se quedaron sorprendidos. ¡Un extranjero! Inmediatamente el buen hombre que me había llevado explicó que era yo un compositor mexicano interesado en escuchar Shomyo. Me dieron entonces una muy cordial bienvenida; me mostraron el cuarto en donde podía yo dejar mis pertenencias y me invitaron a comer con ellos.

Había amanecido ya; el día era espléndido: cielo azul, el aire ligeramente frío y transparente; empezaba la tierra a oler a otoño. Las mesas se encontraban en el jardín del templo, debajo de unos árboles ancianos, fantásticamente retorcidos. La comida budista era extremadamente sencilla; el ambiente era cordial, lleno de



Monjes Budistas

plástica, risas y algunas carcajadas. Compartí la comida, las miradas y las risas con enorme placer; el humor, sin embargo, quedó fuera de mi alcance: los chistes eran en sánscrito.

Los templos budistas guardan una relación estrecha con la naturaleza; las paredes y las puertas están hechas de papel y se pueden quitar fácilmente. Cuando el templo está abierto es posible mirar el campo que lo rodea desde el altar mismo. De hecho, el templo en sí es una especie de altar en comunión con sus alrededores naturales. Un monje anunció que la ceremonia comenzaría muy pronto, así que la gente guardó silencio.

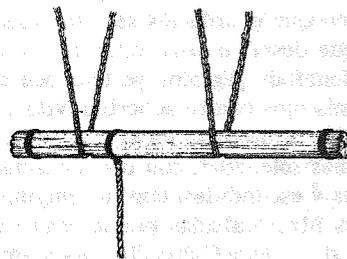
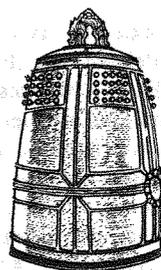
Escuché cómo entraba el otoño en el templo. Sonidos tenues, lejanos, entraban poco a poco y se convertían en música: antigua, interior, música hecha con la voz y con instrumentos inverosímiles, labrados de árboles de la China. Eran los monjes, con sus trajes preciosos, caminando lentamente hacia el templo. La ceremonia comenzaba con su majestuosa entrada.

Cantando siempre, los monjes llegaron al templo, subieron las pequeñas escaleras, atravesaron el espacio principal y finalmente se colocaron en ambos lados del altar para continuar con su música. El monje que me había invitado tenía la parte más importante pues cantaba una extraña melodía como solista mientras que los demás acompañaban en conjunto. Yo lo miraba intensamente. Obosan sentado, en flor de loto, torso perfectamente recto, los ojos cerrados, cantaba. Su concentración era absoluta. Y su voz inquebrantable trazaba melodías milenarias que surgían desde lo más profundo de su cuerpo. Su pecho resonaba como si estuviera forrado de ébano. Lentamente su voz se levantaba, ascendía hasta llegar a una cima y se desvanecía después ligeramente. Pero inmediatamente resurgía con más fuerza, como más cuerpo. Ascendía entonces hasta llegar a una nueva cima, un poco más alta. Permanecía allí un instante y se volvía a desvanecer. Poco a poco se unían los registros; poco a poco la melodía extendía su dominio sobre el espacio sonoro. El coro, mientras tanto, apoyaba la melodía del solista, la alentaba, la sostenía, aprendía de ella. Sucedió entonces algo inesperado: súbitamente el coro cambió de dirección y descendió hasta la profundidad más oscura y pantanosa. Obosan se quedó solo voz de loto en las alturas, recta, serena. Continuó ascendiendo más y más. Se acercó a su propio límite. Empezó a forzar la voz. La tensión aumentaba a cada instante. La voz llegó a su límite, se apretó; imposible continuar. Se quebraron entonces las cuerdas se quebraron. La voz se desconectó del cuerpo, lo abandonó y quedó libre, flotando, transformándose en voz de mujer, de niño, de ángel. Continuó así su camino hasta fundirse con el horizonte sonoro, desnaturalizada, belleza incorpórea.

¿Qué palabras había cantado Obosan justamente en aquel momento? ¿De qué hablaban? Un secreto. Nos despedimos. Pero un instante antes de partir, Obosan me regaló su secreto al oído.

-Hablaban de Buda. Describían la belleza del cuerpo de Buda.

* Nombre genérico que reciben los monjes budistas, equivalente a Padre. Este texto fue escrito gracias al apoyo de la Fundación Japón.



O-Gane (campana budista)

DOCUMENTOS

A PROPÓSITO DE AIDA



MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

Lástima, y hoy que se canta de nuevo en nuestro teatro la *Aida* del maestro Verdi!² ¡Qué buen asunto para una charla dominguera! ¡Qué oportunidad mejor para lucir mis conocimientos de egipciólogo

Creo tener en mi pequeña biblioteca algunos viajes a Egipto. Veamos: ¡cierto!, ¡oh!, y además, tengo disertaciones científicas de *primitivo cartello*, que se vendrían como de molde en estas circunstancias! Lepsius, Belzoni, Champollion, Wilkinson... ¡Magnífico! ¡Incomparable! ¡Soberbio!

¡Lástima grande que esté de un humor tan endiantrado!

Tomando citas de acá y de allá y de acullá, hojeando ora este volumen, ora el otro, ya con estilo dogmático y severo, ya dándome las ínfulas de un anticuario de peluca, ¡qué bien me haría pasar por un gran sabio! Porque, francamente, hablando sin modestia:

Yo con erudición ¡cuánto sabría!

¡Egipto!, patria de los faraones, necrópolis inmensa de una civilización que se ha perdido, jeroglífico que guarda los secretos todos del pasado, ¡Egipto!, el de las altas pirámides que desafían al rayo, el de los obeliscos colosales de Ramsés, de Amenofis y de Meneftah. ¡Egipto!, yo te evoco en mis calenturientos sueños, y te veo cruzar ante mis ojos con tu soberbio Nilo y tus verdes boscajes de palmeras, con tus graníticas y enrojecidas rocas y tu índigo y opaco cielo, con tus tristezas eternas y tus eternas soledades, con tus campiñas abrasadas por ardientes rayos y tus criptas oscuras y escondidas, con tus enigmas, tus jeroglíficos y tus misterios, con tus montañas libias talladas por la mano de Hércules y Atlante y con tus templos de Opht, de Kens y Osiris. Te evoco, en suma, con el cortejo de tu civilización cadáver, de tu civilización que sin las alas de la electricidad, del vapor y de la imprenta, realizaba las creaciones eternamente bellas de tu suelo; civilización

que alzó, imagen de su gloria, tus pirámides, y que convirtiendo en esfinge y en endriagos tus montañas, cincelandos grandiosos monolitos, ya bajo las solemnes bóvedas del hipogeo, ya en el tumulto de tus construcciones majestuosas e inmóviles como tu teocracia, dejó grabada la huella impercedera de su paso. Te evoco con todas esas glorias, con todas esas grandezas, con todos esos esplendores, y cuando te veo pasar ante mis ojos con tu opulenta Tebas y tu soberbia Menfis, creo escuchar la voz de la historia que con solemne resonancia dice: -Bien hacías, Egipto, en perforar los montes para ocultar allí tus hipogeos; bien hacías en colocar tristes estatuas al pie de tus sarcófagos; bien hacías en ungir con bálsamo y perfumes el mudo cadáver de tus reyes, que cuando el mundo avanzara un paso en su camino, cuando el tiempo abatiera tus grandezas, ese tu sudario recamado, esa tu estela luminosa, serían el símbolo eterno de tu pueblo y el *Mane, Tecel, Fares* del orgullo.

¡Bravo! ¡Sinfonía soberbia para un artículo histórico con sus puntos también de filosófico! ¡Qué ocasión tan bella de citar autores, de revestirme de una erudición a la violeta, y de narrar en campanudo estilo las glorias todas del Egipto, teatro en que se desarrollan las escenas de la *Aida*!

¡Cómo correría mi pluma con un asunto tan vasto, tan amplio, tan hermoso! ¡Lástima grande -vuelvo a repetir- que esté de un humor tan negro, tan negro, tan supinamente negro!

Con tono magistral diría, defendiendo así a la ópera de un anacronismo de que se le culpa, cómo Vulcano, no el hijo del cielo, ni tampoco el de Júpiter y Juno, sino el nacido en las ondas del Nilo, aquel que alimentó el incendio de un bosque del Egipto, era reverenciado en Tebas como uno de los dioses primeros de la teogonía.

Narraría también las bellezas y defectos del libreto; el amor sin límites de Aida, la sublime traición de Radamés, los rabiosos celos de Amneris y el orgullo indomable del cautivo. Todo, todo pasaría por el tamiz de esta mi crónica: desde aquellas decoraciones suntuosas, remedo débil del opulento Egipto, hasta la más insignificante parte del *attrezzo*; desde aquellas severas armonías, cuyo secreto, acaso, encontró Verdi en una cripta mortuoria del Oriente, hasta los ínfimos detalles de la *mise en scène* casi perfecta que hemos presenciado. Nada quedaría como rezago en mi memoria: ni la descripción del templo de Vulcano, ornado de colosos de basalto y de bajorrelieves soberanos, con sus psicotarias donde el alma aparecía libre ya de la materia ante las plantas del divino Osiris, y sus altares emblemáticos coronados de fragantes lotos, con sus enormes propileos donde los grandes sacerdotes celebraban sus misteriosos ritos, y con sus ídolos de bronce, de púrpura y granito; ni las palmeras gigantescas que el viento aletargado del desierto no cimbraba; ni la entrada triunfal de Radamés, de pie sobre riquísima litera, trayendo atados a su séquito a los cautivos de los portaestandartes, de los sacerdotes; acompañado del cortejo extraño de sus divinidades, escarabajos, aves, cocodrilos; envuelto por las blancas y aromadas nubes que los auschires despedían; entre los himnos que entonaban los infelices cautivas de los gineceos y el atronante ruido de los sistros y trompas y tambores. Todo, todo agolpándose a mi mente buscaría la



Maqueta para
Aida (1901)

encarnación de la palabra, el colorido de la frase, y saturado con el trascendente olor de los relatos orientales, formaría el boceto rápido de aquellas pompas, de aquellas ceremonias de aquel pueblo.

Pero no, ya lo he dicho, no quiero ya más artículos, ni más revistas, ni más crónicas, yo me eximo; como una salamanquesa me escabullo de entre los dedos del cajista; estoy aburrido, plenamente aburrido, no puedo trazar ni una sola línea; mi inteligencia está acometida de parálisis, tartamudean las frases en mis labios. ¡Al diablo la consigna! —como diría Fritz estando en mi lugar. Quiero estar a solas con mi hastío, desesperarme a mi sabor. ¡Abajo los tiranos! ¡Plaza a un periodista que quiere proclamar su independencia!

Notas

¹ Mr. Can-Can, "Ecos de la semana. Bric-à-brac (Indiscreción dominguera)", en *El Republicano*, año II, núm. 371 (28 de marzo de 1880), p. 1. Publicamos aquí la parte que corresponde al título. Con otras secciones, fue recogida en OBRAS III. TEATRO I (UNAM, 1974); aunque nuestro texto aporta algunas variantes que proceden del cotejo directo con la crónica publicada en *El Republicano*.

² *Aida* (1871), ópera en cuatro actos, de Giuseppe Verdi. Fue representada en el Gran Teatro Nacional por la compañía de Ángela Peralta, el 28 de marzo de 1880; se anunciaba como la primera de un abono de doce funciones; por la escasez de público, la compañía dio por terminada la temporada y salió de gira por el interior de la República.

³ Jakob Meyerbeer (1791-1864), compositor alemán de origen judío, autor de las óperas *Les huguenots* (1836), *Dinorah* [originalmente *Le pardon de Ploërmel*] (1859), *Le prophète* (1849), y *L'Africaine* (1865).

OYENDO A WAGNER¹

No puedo expresar lo que sentí al oír el *Lohengrin* sino empezando por esta frase: sentí que estaba dentro de una catedral. Los dioses en la *Iliada* se presentan envueltos en nubes; los héroes de esa epopeya aparecen semiescondidos entre nubes de polvo; las armonías de esta ópera flotan y suben a las grandes bóvedas rodeadas por nubes de incienso. No sé a qué dios se venera en esta catedral, pero evidentemente, aquí hay un dios.²

Procuró coordinar mis ideas, expresarlas claramente, y no acierto a conseguirlo. Me ha hablado una mujer muy hermosa cuyo nombre no sé. ¿Es como las demás? No; superior a ellas. ¿Más hermosa? No lo sabré decir; es superior. Parece como que la amo menos que a las otras porque la veo lejos de mí, tal vez inasequible. Pero si me hiciera una sola señal, la seguiría sumiso. Es de estirpe regia. Me siento esclavo cuando llega. Procedo acaso de un adulterio divino.

¿En dónde he leído que la música de Wagner es materialista? ¡Ah, sí!... ¡Fue un crítico francés ese blasfemo! O no es verdad o ésta no es música de Wagner. Oídla atentamente: esas notas ágiles se posan en los cirios apagados y las naves solemnes se iluminan; canta lejos el coro de los infantes vestidos de rojo; el órgano pregunta si ya es hora de levantar a Dios las plegarias de los hombres; viene la procesión, va resplandeciendo más y más la música a medida que arden más ceras en el templo; los violines recitan su oración, el órgano saluda con un himno a la divinidad que viene bajo el palio, el coro encrespa su oleaje y al estallar los bronces en sonoro unísono, diríase que sus notas deslumbran como la pedrería de las dalmáticas, como el peto de los heraldos, como la púrpura de los cardenales que se acercan.

Luego atardece en esta música. ¡Qué tenue luz! Es la hermana enfermita de la obscuridad. Hay cirios encendidos, pero sólo alrededor de la custodia en donde fulgura la hostia blanca. ¿Son pisadas de jóvenes novicias las que suenan en el coro y repercuten las bóvedas? ¡Ya, lámpara, luz de amor, brillas ardiente porque viene la noche! ¡Ya el órgano cierra las puertas de sus feudales torreones! Hay pocos fieles en la nave, pero todos están arrodillados. Alguno llora en el rincón de esa capilla... Alguien habla de olvido... La música reza.

Sentid ahora cómo amanece en esta iglesia gótica. Viene la luz sin hacer ruido casi. Viene a orar primero que los otros; viene a mirar a Dios primero que los ojos. Su falda es de gasa, por eso se desliza sin rumor. Pero al pasar por la cornisa roza al saltapared y lo despierta. Afuera, ya hay más luz; pero aquí se encoge aún la obscuridad, friolenta y perezosa. La luz les guarda el sueño a los santos y a los profetas de los altares, porque ya están viejos.

Afuera, el sol despide su primer dardo de fuego, y el clarín, su primera nota de oro. ¿Oís? A mucha distancia suena el toque de diana. El castillo lejano saluda... contesta otro... y luego otro... luego el de más acá... por último, el más próximo. Es

el primer cacaraqueo feudal que resuena en los bosques.

¡Órgano anciano, alzáte y llámanos! Almas piadosas, la esquila llama a la primera misa. ¡Ah!, pero ahora es día solemne, día de fiesta. Se casa el rey. Olas de luz y olas de gente van entrando. La plaza toda despierta aun tiempo. Los colores de los trajes despiden a la obscuridad que se había acogido a los rincones. Todo canta: desde el monago hasta la torre; desde el incensario hasta la campana. La basilica habla al pueblo y su repique impone silencio a los demás ruidos. ¡Ya es el día, y día solemne en esta música!

Pero ¿sabéis cómo me gusta más? A la hora del crepúsculo... Cuando tiene color de lago. ¡Oh, cisne blanco de Lohengrin, qué esbelto hiendes esas ondas azules y cómo nadan en ellas mis ensueños! Nada he oído más deliciosamente místico que esa descripción de Mont-Salvat y el Santo Grial. ¿Hablaba así a las aves el eremita de Asís? No es música, no, es lenguaje de alma. ¡Qué chorro de agua tan diáfano y tan alto! Pero chorro que no cae, que no vuelve a la tierra desgranado, sino que sube y sube y eternamente se pierde en lo invisible. ¡Qué unción! ¡Qué transparencia! ¡Al través de esa música puede oírse otra, como al través de un velo de encaje puede verse un rostro! Se adivina, se oye que está hablando de la hostia inmaculada que trae, a la copa intacta, una paloma. Se escucha el *¡Vivo sin vivir en mí!* Nuestro aliento no se atreve a salir, y nuestros ojos buscan algo muy arriba.

Cuando esta música ama, comprendemos que no conocíamos el amor. Ya están solos Elsa y Lohengrin. La música ordena a todas las luces que se apaguen y queda iluminada por las estrellas. No es la escena, es la noche de amor en esta ópera. Ha de estar cerca el jardín, y han de estar despiertas las flores, y han de estar abiertas las ventanas, porque huele a rosas. Dan las flores su serenata de perfume.

¿Por qué habían de haber cerrado las ventanas? Ved, estrellas... pero ved desde lejos y sin que ella lo observe. Este amor tiene la voluptuosidad exquisita y eterna de lo casto. Es la posesión absoluta, pero la posesión que ellos no saben en cuál momento se verificó. Los besos revolotean en el aire, pero no podemos decir si los dos enamorados se están besando o ya se besaron o se van a besar. Parece que se rezan mutuamente. Son dos gotas de agua que se juntan.

Para el sensual, para el torpe, para el que no ha vivido, para el que no ha amado, esto no es voluptuoso. Y para el que de amores sabe mucho, ¡cuánta voluptuosidad encierra! La voluptuosidad del beso que todavía está entre dos bocas, sin posarse en ninguna; la del alma, que no se cansa de sentir.



Lohengrin

¿Este es un dúo? No; en *Lohengrin* no hay dúos ni arias, ni las demás artificiosas divisiones de las óperas que conocíamos. Ésta es un río que se desliza hasta llegar a su término. Pasa a ocasiones por parajes muy oscuros que sombrean los sauces; corre, oras, entre dos llanuras áridas. Y preguntamos: ¿qué lugar es éste?, ¿adónde vamos? El río responde con su monótono jadar. Va caminando.

De repente ve flores en los ribazos, y las salpica de perlas. Se enamora y canta. Cuando el cielo se nubla, está gris. Pero ¡qué azul cuando las nublaciones se disipan! Si entra en una selva, ¡qué imponente! Si va entre juncos y flores, ¡qué amoroso! Tiene la unidad de una vida, de un carácter que se desenvuelve.

Aquí no hay en dónde poner el aplauso. O se le incrusta a viva fuerza o cae, como cuchilla, trozando un cuello. Esta ópera no se aplaude: se oye con los ojos bajos.

He oído decir que muchos no la entienden. Sí; sé que hay sordos. Se le podrá decir: —Hablas idiomas que no es mío; a veces quiero irme, avergonzado de no comprender lo que me dices; y ya me voy cuando te entiendo, cuando te oigo con los ojos... y me subyugas... y me quedó! Tu idioma no es el mío, pero es divinamente hermoso.

Lo que no le pueden decir, sino las almas que no oyen, es: ¡Pasa y vete!

Como desearía oír el *Lohengrin*, y acaso lo entendiera mejor, es como lo oyó el rey loco de Baviera en su misterioso teatro de Bayreuth.

Grande artista, grande enamorado del arte era aquel Wagner. Quería dar sus hijas a esposos que se dieran siempre a ellas y que siempre les fueran fieles. Tenía celos de la coqueta que agita su abanico en la platea; del traje rico de la gran señora; del diamante prendido en el cabello; de los amores de los otros; de la luz. Por eso, gracias al favor de Luis II, el rey loco, el rey virgen, un rey algo parecido a Lohengrin, construyó un teatro expresamente destinado a la representación de sus dramas musicales. En él estaba todo dispuesto en forma tal, que el espectador, preocupado únicamente del espectáculo, no recibía extrañas impresiones que lo distrajeran. Oculta la orquesta y sin luces la sala, nada más la escena iluminada. Quería, como dice él mismo, “producir la más intensa impresión posible, desligar al espectador de todo recuerdo profano, provocar en su ánimo un estado propicio a la visión de cosas ideales, envolver su espíritu en el sueño para convertirlo en vidente, descubrirle la trabazón de los fenómenos del mundo, y mostrarle lo que sus ojos no pudieran ver en su habitual estado de vigilia”.

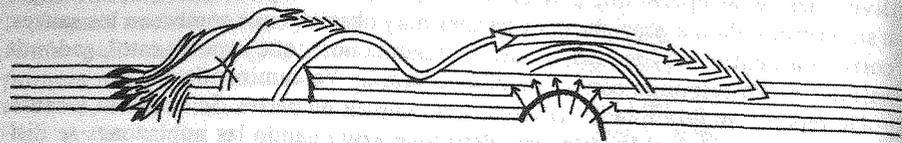
Su ideal era apoderarse de las almas, dejando los cuerpos en tinieblas. La luz para su drama, nada más para su drama; y para él también todos los ojos. ¡Dichoso él que dio con un rey loco! Y dichoso ese loco que, siendo artista y siendo rey, pudo vivir el hermoso sueño de su locura.

Notas

¹ El Duque Job, “Oyendo a Wagner”, en *El Partido Liberal*, t. x. núm. 1717 (30 de noviembre de 1890), p. 1.

² *Lohengrin* (1850), ópera en tres actos, de Richard Wagner (1813-1883), fue presentada en el Gran Teatro Nacional de la Compañía de ópera italiana Sieni, el 8 de noviembre de 1890.

LA INDUSTRIA DE RAVEL



VLADIMIR JANKÉLÉVITCH

Traducción de José Luis Rivas

Como impulso primario del genio de Ravel encuentro un agudo espíritu de lógica, en cierto modo extremista, propio de los franceses. Su intención es demostrar lo que el espíritu es capaz si avanza en una dirección dada y sin retroceder ante paradoja alguna. El calvinismo, al igual que el jansenismo de Pascal, para sólo mencionar dos casos no son tan místicos cuanto apasionadamente lógicos en la experiencia intelectual de una aventura. La aventura de un entendimiento que ha de llevar hasta su instancia extrema todas las consecuencias que pueda derivar acerca de la gracia. El abandono de todos los prejuicios, las blasfemias, los regicidas, los escándalos... Tal es el punto que alcanza esta imaginación apasionada, atrevida, que no teme llegar hasta los límites de su poder. Nada más distante de nuestra intención que imputar a Ravel un espíritu banal de competencia o algo como la afición a batir sus propias marcas. Por otra parte, la música, de acuerdo con el acertado juicio de Louis Laloy,¹ no es una ciencia que pueda progresar indefinidamente por el descubrimiento de nuevos acordes, ni por el enriquecimiento y la complicación graduales de la armonía. No hay por lo tanto razón para decidir que Ravel haya ido más lejos que Debussy en una especie de "carrera armamentista", en la que Stravinsky, a su vez, lo haya superado. Esta perspectiva lineal y cuantitativa del progreso, si válida en cuanto a las técnicas, no lo es respecto de la vocación revolucionaria del arte. Y, sin embargo, no puede negarse que la temeridad de Ravel no haya seguido cierta "ley del frenesi" propia de toda geometría apasionada. Ravel ha prolongado hasta el infinito los límites de lo imposible. Se ha opuesto peyorativamente la marcha de Ravel a la evolución atro-

¹ Tomado de Ravel. Editions du Seuil, Paris, 1956.

pellada, imprevisible, de un Roussel. Son los espíritus de Sade y de Robespierre quienes en ellos se enfrentan. Y uno termina por explicarse por qué Ravel se ha sentido atraído constantemente por un siglo que fue, a la vez que el de las grandes audacias ideológicas, el de los refinamientos más delicados de la cortesía, el lujo y la voluptosidad.²

I. Espíritu de superación

A esa audacia de Ravel se la reconoce de entrada en el gusto por la dificultad vencida y la búsqueda tenaz del esfuerzo; y en segundo término, por su sentido de lo artificioso. Una "estética de la impostura". La expresión es de Roland-Manuel, quien ha penetrado más profundamente que nadie en el secreto de este arte. Nosotros preferiríamos decir: una estética de la superación, pues en el deseo de superarse coexisten el apetito del esfuerzo y la voluntad de acero para cumplirlo. Advierto en Ravel una especie de desafío a las cosas que es a un tiempo corneilleano y estoico. Después de comprobar que las cosas bellas son difíciles, Ravel se esmerará en crear artificialmente las condiciones excepcionales, ingratas, paradójicas, que restablecen la hermosa dureza; como no ha conocido el conflicto romántico de la evocación y del destino, se entrega, poseedor de una facilidad natural para expresarse, a los obstáculos ficticios que podrían servirle a modo de torpezas vencidas; se fabrica para su uso personal prohibiciones gratuitas e imperativos arbitrarios; empobrece voluntariamente su lenguaje; ensaya todo tipo de limitaciones, ademanos y estridencias, a fin de comprobar de qué es capaz la industria del artista. Pues más fuerte es la voluntad que la muerte. Hay en este hombre endiabrado algo de Julien Sorel y de Lafcadio. O consigo vencer tal dificultad antes de la última campanada de las diez —tal acto meritorio, absurdo y desinteresado—, o me vuelo el cerebro de un balazo. Toda la obra de Ravel representa en este sentido un cierto problema por resolver, una partida en la que el jugador complica como por antojo las reglas del juego. Es la riqueza en la pobreza. Listemos algunas de estas pobreza que se vuelven, mediante industria y esfuerzo, más opulentas que la opulencia: pobreza melódica, como en el *Boléro* que, tal una serpiente, nos mira con ojos fijos para fascinarnos. El *Boléro*, que Dumesnil compara con un *da capo* perpetuo, ha jurado llenar media hora de música con un tema de dieciséis compases, sin ningún desarrollo o variación, mediante la sola diversidad de la instrumentación; es decir, de la edición de timbres nuevos —flauta, clarinete, oboe, oboe de amor, trombón y saxofón— que el tamboril ritma sin tregua con su obsesiva percusión. El color instrumental, haciendo la uniformidad soportable, demuestra con evidente claridad de lo que es capaz lo que yo llamaría la variedad en la monotonía. Todo es muy sencillo, pero, según se dice, hacía falta demostrarlo. Pobreza armónica; el epitafio de *Ronsard a son âme* que se empeña en no emplear, de principio a fin, sino dos quintas justas: quintas glaciales, no aéreas como las terceras de *Inscription sur le sable*, sino frías y lisas como el mármol de los sepulcros. Diríase que estas quintas se traslapan al fin para dar calor al acorde final,

compuesto de siete quintas reunidas, desde el *la* fundamental hasta el *do* sostenido agudo, de la misma manera que sobre el primer tema de *Daphnis*. El prelude de *L'enfant et les sortilèges*, con sus quintas y cuartas paralelas sobrepuestas en el agudo por dos oboes, realiza un efecto del mismo orden. Pobreza polifónica: como en la *Sonata en dúo* para violín y violoncello, juego tortuoso a dos voces contrapuestas minuciosamente, que se persiguen, se alcanzan, se pierden, sin el respaldo del acompañamiento; aquí Ravel se compromete, como dijo Emile Vuillermoz, "a modelar una sinfonía completa sin echar mano más que del pulgar y del índice". Compensa la rareza de las notas y la pobreza de los acordes con la movilidad de azogue de las dos partes que se las ingenian para estar en todos los lugares a la vez. A la inversa del *Epitaphe* para la mano derecha sola, el *Concerto* para la mano izquierda representa —en la tradición heroica de Liszt, Liapunoff y de Scriabin— un ejercicio casi igual de logrado. Veréis, señoras y señores, todo lo que es capaz de hacer un hombre con los cinco dedos de su mano izquierda. Y, en efecto, así como Liszt, con una economía ingeniosa, conseguía dar un volumen orquestal a las sonoridades del piano, mediante el cruce de las manos y la alternancia de los acordes, Ravel obtiene también con cinco dedos más que muchos con todas las voces de la orquesta. Señalemos en él, además, un nuevo género de ascetismo. Ravel se impone a sí mismo voluntariamente textos sin relieve o antipoéticos: la prosa de Jules Renard, el recitativo narrativo de Parny, las rimas de Franc-Nohain, las terminaciones de Verlaine en *Sur l'herbe*, pues eligió de la manera expresa la más seca de las *Fêtes galantes*. ¿La poesía no es aún más encomiable cuando ha sido conquistada sobre la materia dura? Tal es lo que hace de las *Histoires naturelles* una proeza paradójica. Y aun hay quien se admira de que haya sabido extraer una emoción tan rara de las humildes palabras con que termina la tercera de las *Chansons madécasses*: "Id a preparad la comida"... El solista recita estas palabras: "quasi hablando". Cosa que es tan simple como una naturaleza muerta de Cézanne —un simple jarro sobre una sencilla mesa— y tan pobre como las pobres cosas de todos los días. ¿Quién no evocaría a partir de tales palabras la idea absurda de Satie al poner música, por provocación, a la prosa del *Fedón* según la traducción de Victor Cousin? Aun muchos otros problemas han recibido soluciones por parte de Ravel: el *Valse chorégraphique* que es, al igual que el *Boléro*, el estudio de un crescendo; que estudia, como el exordio del *Concerto en re*, la génesis progresiva de un canto que emerge poco a poco de la confusión; que es en sus comienzos, como el Pasacalle del *Trío*, un estudio sobre las notas graves. El *Valse* persigue más o menos todas estas proezas.

Existe sobre todo una forma de pobreza en la que se advierte más claramente aún este espíritu de obsesión, este faquirismo raveliano que ya se muestra en ese otro sentido de que hablamos en las machaconerías del *Boléro*, en el primer movimiento de la *Sonata en dúo*, o en el scherzo del *Concerto en re*, con sus bajos obstinados. Me refiero a la familiaridad de las notas pedales —pedales de tónica, o mejor, de dominante— que acaso la lectura de Borodin mantuvo en él. Por ejemplo, el alucinante *Gibet* de *Gaspard de la nuit*, batiendo todas las marcas, se pro-

pone firmemente sostener durante cincuenta y dos compases un pedal de *si bemol*. Y en efecto; el objetivo es alcanzado; el pianista no deja siquiera un segundo ese *si bemol* angustioso. El pedal raveliano representa así el eje inmóvil alrededor del cual circulan y saltan las armonías: tanto cuando se mantiene fijo,² confundándose entonces con la obsesión del ritmo, como en el *Boléro* y en la Pastoral de *L'enfant et les sortilèges*, o en el poético *Clair de lune* op. 33 de Joseph Jongen, cuya dominante *fa sostenido* se pavonea indolentemente como en un sueño; a veces el pedal vuela de octava en octava;³ a veces se desplaza para cerrar el camino a esos vastos acordes con apoyatura, que se tocan sobre dos teclas al mismo



Ravel en la clase de composición de Fauré.

tiempo, con el pulgar atravesado⁴ y que la barricada del pedal impide que se resuelvan. Como el pedal es tan rígido como un vástago de madera sobre el que giran las armonías, se presentan roces insidiosos que Ravel explota con habilidad. He reunido algunos ejemplos, entre los más característicos, de estos pedales. ¿Se podría hablar de una psicosis del pedal que llevaría a nuestro músico a la idea fija de la subdominante?, o esta manía le vendría sencillamente de la influencia de los instrumentos de percusión (tamboril, pandereta), que no dan más que un sonido inmutable, cualesquiera que sean las sinuosidades del canto? Aunque me inclino más bien a creer ver en ello la codicia heroica de una sensibilidad que se ha hecho, por estudio, ahorrativa de sus propios arrebatos. Al espíritu de movilidad que circula como la plata viva en la *Sonata a dúo* y en *Scarbo*, esas músicas de hipnotizador que son la primera *Gnossienne* de Satie, el *Boléro* o *Gibet*, oponen el principio fascinante de la inmovilidad que ablanda a los sonidos.

II. El artificio

El "artificialismo" es, junto con el espíritu de superación, el rasgo más distintivo de la industria raveliana. Ravel, como todos los verdaderos artistas, como Chopin y Fauré, sostiene que la música no se halla en el mismo plano, a flor de tierra, de la vida, sino que se circunscribe dentro de un "jardín cerrado", de una segunda naturaleza, de un recinto mágico parecido a aquel que el augur consagraba en el aire al golpe de una varita mágica. La música es como una fiesta a la que no se asiste con el vestuario de todos los días, sino con traje de gala, además ceremonioso y elocución elegida para manifestar, tan pronto como se traspone el umbral del lugar encantado, que uno se encuentra en otro Universo. Por ello, aquellos poetas a quienes visita el espíritu de Apolo se expresan en versos, con mayúsculas y lenguaje métrico, se pliegan a las restricciones gratuitas del estilo y de la rima,⁵ adoptan en fin un atuendo de ceremonia. Esta necesidad desinteresada, este prurito de afirmar, por medio de una conducta especial —iniciación, desenlace y ritual—, el acercamiento y la secesión celosa respecto del placer estético; esta necesidad, repito, tiene por origen el insularismo propio de toda obra de arte. Pero la audacia y el afán de la paradoja, junto con el gusto por la perfección formal, llevan a Ravel más lejos todavía: ajustando sus cuentas con el romanticismo, cínicamente hace profesión de frivolidad, no quiere ser profundo; afecta, por una especie de coquetería, aproximarse al formalismo de Saint-Saëns, como Stravinsky al de Chaikovsky. "El placer delicioso de una ocupación inútil"... escribe él mismo, citando a Henri de Régnier, al frente de sus *Valses nobles*. De esta manera, deja para después las ocupaciones serias. La música es una diversión de lujo, un juego exquisito, y Ravel que procura no frustrar su placer, se alberga celosamente en este oasis, en esta "ínsula alegre", de espaldas a las promiscuidades del siglo. ¡La insula feliz! Con sus altos roquedos, sus vergeles mágicos y sus brisas australes se ha hecho presente en los ensueños de un Chabrier y de un Debussy, no menos que en los de un Baudelaire. "Allí todo no es sino orden y belleza. Lujo, calma y volup-

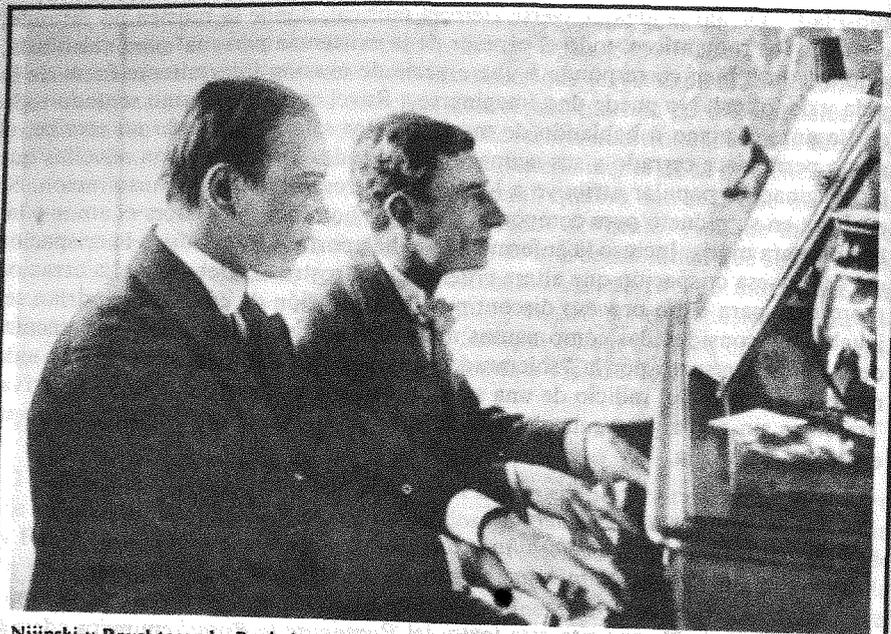
tuosidad". De ahí la idea de cierta clerecía musical, donde la música no difunde, como en los románticos, todo el espesor de la existencia personal para calentarla, sino que más bien corresponde a una especie de evasión intermitente fuera de la vida y de lo real. No puede uno imaginarse a Ravel en modo alguno sentado todo el día ante el piano o hablando de música en los salones. Cuando no escribe, el piano permanece cerrado y sus ocupaciones de todos los días no son aquellas que la imaginación popular atribuye a los genios estremecidos por la inspiración. Se encierra en su reducto para componer, como los hombres para hacer el amor o las bestias para morir. Incluso la enfermedad no ha aportado a su música la crispación del dolor —esa crispación que altera cruelmente el rostro de Debussy—. La creación representa para él un proceso discontinuo, una sucesión de crisis que podrían ser igualmente consideradas como pausas maravillosas. Esta concepción espectacular del arte, este respeto por la "solemnidad" de la delectación artística, le han sido reprochadas como el indicio de una sensibilidad por completo pasiva y receptiva. Tratemos sin embargo seguir el trazo de sus gustos, de sus predilecciones, de su estilo de existencia.

La alquimia es arte verdadero...

Porque de plata fina, fino oro hacen surgir

Aquellos que de la alquimia son maestros.

Y el señor Seuhl, que cita este texto del *Roman de la Rose*,⁶ enumera además todos los placenteros instrumentos, todos los autómatas que debemos al "instinto mecánico" del siglo XVIII y que *non sunt ad necessitatem, sed ad delicarium voluptatem*: el pavo real del señor De Genes y sobre todo las maravillosas invenciones de Vaucanson— el pato que nada, come trigo y lo digiere; el áspid, el flautista, el tamborilero y la tocadora de tympanum del Museo de Artes y Oficios. Se piensa, bien a pesar de uno, en el "gabinete de la impostura" de Montfort-l'Amaury; en su pájaro gárrulo, en sus muñequitos embarcados en un pequeño navío al que hacen cabecear olas de cartón movidas por medio de una manivela. De hecho, el ingenio de Ravel no va tan lejos como ha ido el de Leonardo, hasta acudir a una técnica industrial, al servicio de las necesidades humanas tanto como al de la fabricación de objetos. Y especialmente de objetos que simulan la vida. Un maestro en la construcción de objetos... es así como lo llama Léon-Paul Fargue, quien describe su casa como un "neceser" de trabajo, un estuche lleno de objetos preciosos y precisos, una caja de sorpresas, dividida en tantos compartimientos como la cabina de un barco. Ha tenido que admirar a Salvador Dalí y al Concurso Lépine. Lo que le atrae en primer lugar hacia el artificio es el poder creador de una imaginación demiúrgica y mágica capaz de crear progenitores que vivan y se muevan espontáneamente. *Humo additus naturae*, el hombre haciendo competencia a la naturaleza y, por supremo sacrilegio, sobrepasándola, si bien en difinitiva es la naturaleza, según la frase de Wilde, quien parece imitar al arte y no ser a su vez más que un primer artificio...⁷ un motivo de orgullo para el género humano. "No



Nijinski y Ravel tocando *Daphnis*.



Vestuario de Bakst para *Daphnis* y *Cloé*.

existe ninguna de sus invenciones reputadas de tan sutiles o grandiosas que el genio humano no pueda crear; ningún bosque de Fontainebleau, ningún claro de luna mejor que los decorados inundados por los reflectores eléctricos; no hay cascada que la hidráulica no imite de manera inmejorable; ni roca que el carbón piedra no finja; tampoco flores que tafetanes especiales o delicados papeles pintados no igualen." Ravel pensaría de buena gana que no hay más profunda filosofía que la sabiduría del artesano de los fuegos artificiales, artífice y artillero, que hace esas fuerzas dóciles a la industria de nuestra razón. Este es el lado baudelariano de sus naturaleza. De donde esa abundancia de juguetes mecánicos, de autómatas animador a los que una inteligencia, ocupada en mimar a la vida, monta y agencia por doquier en su música. Muñecas de trapo en *Adélaïde*; hadas de acero en *L'heure espagnole*: de porcelana y de papel en *L'enfant et les sortilèges*... Hay todavía muchos duendes y trasgos en los bosques de Ormonde, y la *Ronde* para coros a capella nos ofrece el listado de una enumeración placentera. Mas estos gnomos son gnomos mecánicos: a estos trasgos se les da cuerda con llave; en la selva mágica de Chausson, de Louis Aubert y de Roussel pulula al presente todo un pueblo de salamandras motorizadas y de aves mecánicas. Porque no gusta de los animales, diríase, sino cuando huelen al metal o a la madera pintados. Recordad el *Noël des jouets*, sus corderos barnizados con ojos de esmalte y sus conejos-tambores que redoblan incansables rataplanes; los carneros rosados y la cabra amaranto de Colette; el grillo mecánico de las *Histoires naturelles*, que hace tic tac como un cronómetro y el jardín nocturno de *L'enfant et les sortilèges*, que no es más que una gran pajarera bulliciosa, en la que el chirrido de los insectos se aúna con la música de los sapos y el crujir de las ramas. Ante todo, el monedero falso, el músico habilidoso se entrega sin reservas en *L'heure espagnole*, donde hay cucos, marionetas con música, el gallito y el ave de las insulas, sin olvidar al autómata que toca la trompeta; por encima de todo esto se cierne el pueblo discordante y campanil de los relojes, parientes cercanos del péndulo descompuesto de *L'enfant et les sortilèges*. Antes que Séverac y antes que Milhaud, Ravel hizo sus delicias con las cajitas de música y las pianolas mecánicas: testigo, cierto scherzo de *Asie* en el que se adivinan las agrias tiorbas de la Emperatriz de las Pagodas con su ruido de cáscaras de nuez y de almendras partidas; en el agudo, como *Laideronnette*, la fanfarria de *L'éventail de Jeanne*, sacude sus cascabeles y hace soñar sus castañuelas. ¡Qué digo! En la *Feria* de la *Rhapsodie espagnole* se puede escuchar ya el tintineo del organillo de manubrio de *Pétrushka*. Aun allí donde no existen maquinarias, ni pianolas, ni tabaqueras de música, la escritura de Ravel conserva las huellas de las ruedas dentadas, como se puede advertir en ese *Enigme éternelle* que es un poco automático en su dolorosa rudeza. Subrayemos algunos síntomas de este automatismo: las notas repetidas hasta el cansancio, que imitan el martilleo del cimbalo, como en el *Polo* de Manuel de Falla y en las últimas obras de Debussy - *Bôte à joujoux*, *Neuvième étude*, notas tartamudas, trepidantes que se hunden en el alma como barrenos y han marcado toda la *Alborada* con sus menudas perforaciones. Después de las notas repetidas, la fobia del "ritardando". Pues el "ritardando" es

la languidez del sentimiento, el cansancio, la pereza que aumentan hasta el último extremo, el movimiento poco a poco detenido, después expirante en el éxtasis glorioso que conduce al punto final. Los organismos se extinguen gradualmente, a medida que se agota su fuerza vital; pero los autómatas se detienen de pronto, cuando los resortes se estropean. De esta manera Fauré evita el rallentando por pudor y Ravel simplemente porque los autómatas son infatigables. "No retardar" es el grito de guerra de una música por completo ocupada en modelarse la máscara impasible y perfectamente inexpresiva del ingenio; incluso en los "ritardandos" del Minueto de la *Sonatina*. Alfred Cortot señala con finura que son en realidad un retorno al "tempo primo" y en modo alguno un desfallecimiento patético, un impulso que se desvanece. La continuidad del ritardando, como la del crescendo, corresponde con justeza a las depresiones y exaltaciones elocuentes del alma romántica. Ravel buscará, a falta de ritardando, *la duda*, que es espasmódica. Es el desamarre. He aquí el enano Scarbo, que de nuevo torna al comienzo dos o tres veces y piruetea sobre sí mismo antes de lanzarse a la ronda infernal; el sillón de *L'enfant et les sortilèges*, a punto de danzar su grotesca pavana, vacila y tiembla, como una mesa de espiritismo. De donde el aspecto violentamente discontinuo del discurso raveliano, el impulso con frecuencia truncado, sobre todo en *Scarbo* o en la *Alborada*: el acorde no vibra en su plena belleza en la apoteosis del punto final, sino que es bruscamente estrangulado por repentino silencio; o bien todo termina con una pirueta, como sucede a veces en las composiciones de Milhaud o de Poulenc.⁸ Con más frecuencia todavía, una música hechizada, una música que es como la misma piel del diablo, no puede ser liberada más que gracias a un conjuro súbito, que es lo que únicamente puede interrumpir el movimiento perpetuo: citamos, por ejemplo, el "Perpetuum mobile" que forma el final de la *Sonata para violín* e incluso la *Sonata en dúo*, con las insistencias y repeticiones de su primer movimiento. De esta manera es como hay que comprender la famosa modulación en *mi*, ese "guiño" arbitrario que rompe de improviso el hechizo del *Boléro* al guzarlo hacia la coda liberatriz, sin la cual el bolero mecánico, renaciendo constantemente de sus propias cenizas, giraría y giraría sobre sí mismo hasta la consumación de los siglos; tal es también la resolución cortante mediante la cual la acción rompe de una vez el círculo mágico (que es también un círculo vicioso) del monoidismo. Esta continuidad la encuentro por último en el gusto tan raveliano de lo maravilloso. La manera raveliana de producirse tiene algo de espiritismo, pero también del escamoteo sofisticado, que es precisamente el deslizamiento falaz merced al que lo discontinuo parece continuo. Uno se encuentra con frecuencia forzado a admitir una determinada conclusión absurda y no comprende, aunque tiene que haber en alguna parte una fisura o un juego de palabras, cómo ha podido llegarse a ella; porque estos dialécticos no incurren jamás en error en el detalle, aunque no tengan jamás razón en el conjunto. La gran frase del Andante del *Concerto en sol*, que parece escrita de un solo trazo, es digna de Ingress y, sin embargo, fue construida compás por compás como en un juego de *puzzle* o en trabajo de marquetería. Meter un conejo en un sombrero y sacar después una jaula, escribe

Cocteau, he aquí lo correcto y lo valedero. Lo que sucede en el interior, "entre bastidores", es lo ininteligible. Tal es por lo general la operación del genio; se comprende y se distingue bien el Antes y el Después, el creador y la criatura, pero justamente por la creación. Bautizan con simpleza al misterio aquellos que llaman Inspiración a esta acción a distancia, a este magnetismo instantáneo a través del vacío. La trasmutación por la alquimia o, como en los cuadros de Jerome Bosch y de Steen, el fraude —he aquí el colmo del virtuosismo por medio de una concencia capciosa, panúrgica, trata que por sí misma se descubre. Ravel sintió siempre una curiosidad apasionada por esta clase de ejercicios. Pero es preciso señalar que Debussy lo precedió al suprimir la mediación discursiva de las modulaciones, al yuxtaponer los acordes sin transición, con lo que creaba en torno a la tonalidad una verdadera aura mágica y deliciosamente sugestiva, que resulta de la atracción inmediata de las presencias. En Ravel habría que citar todo *L'enfant et les sortilèges*, que es un cuento de hadas, un verdadero poema de las metamorfosis. En *Ma mère l'Oie* he señalado, a lo largo de transfiguraciones sucesivas y hasta la apoteosis final, las quintas del destino. ¿Se ha reparado lo suficiente, en el final de las *Entretiens de la Belle et de la Bête*, el glissando que conjura el encantamiento y anuncia la liberación del Príncipe hechizado? Mas habría que citar aquí todos los qui pro quo y el barullo burlesco de *L'heure espagnole*. Porque en ocasiones los sortilegios de este juglar sirven, más que para metamorfosear, para utilizar: "miró debajo del lecho, de la chimenea, en el cofre... nadie. No pudo comprender por dónde se había introducido, por donde se había evadido". Este epígrafe de un epígrafe que aparece en los *Cuentos nocturnos* de Hoffmann, se lee al frente de *Scarbo*, el travieso enano, que estalla como una pompa de jabón; *Ondina* que se desvanece en chorros de agua. Recordemos todavía el largo trino brumoso por el cual el *Tombeau de Couperin* escamotea su Preludio y su Minuetto: una pirueta —un trazo que se adelgaza hacia el agudo, como en la *Danse de Puck* de Debussy—, un trémolo... y la partida está jugada; nada queda de Scarbo ni de Adelaide, sólo un poco de vaho en los cristales y, fuera, la luna malva que juega con las nubes. De la misma manera, el *Valse romantique* de Chabrier se deshace en humo hacia las alturas. Desapariciones, trasmutaciones he aquí al fin las dos grandes especialidades de nuestro encantador: escamotear un gnomo, esconder a un poeta en un reloj de pared, cambiar a un príncipe en buey, hacer hablar a las flores y a las mariposas... todo ello no es más que un juego para él. Mas él mismo, el técnico más escrupuloso de la tierra, ¿no se diría que lleva consigo un talismán, un anillo de Gigès que le permite componer sin que se sepa dónde ni cómo? "Nada en las manos, nada en los bolsillos", anuncia Roland-Manuel;⁹ es como un cirujano que disimulara los instrumentos de su oficio para adoptar el aire de un curandero; no detesta que se le tome por un aficionado y, aunque sea excepcionalmente meticuloso, se cubre de buena gana con la máscara de la aproximación. Quiere parecer charlatán. El, que ha predicado también, por medio de su probidad técnica y de sus escrúpulos, la paciencia sostenida del trabajo, ¿cómo acepta pasar por un ilusionista, un práctico del equívoco y de la juglaría?

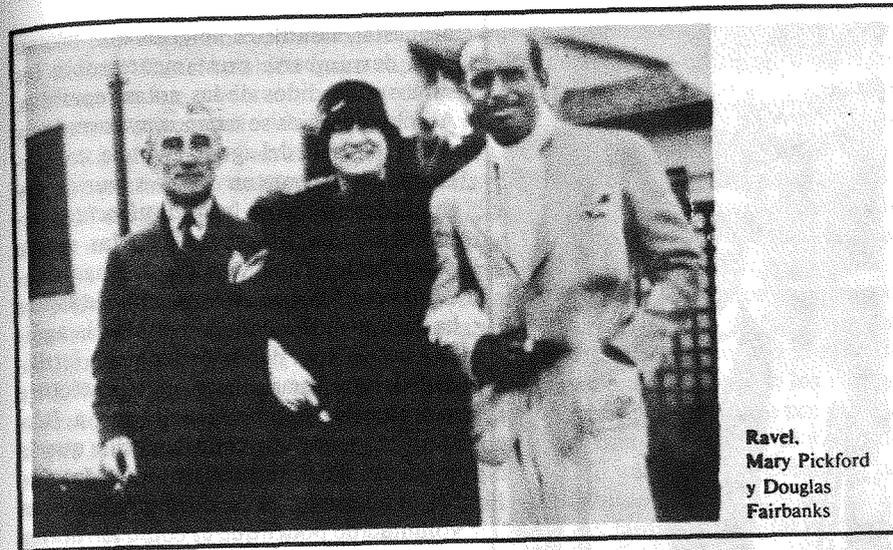
III. Virtuosismos instrumentales

La técnica en sus manos de mago es el instrumento de un acto de encantamiento, digamos que de un *encanto*. Las artimañas de Orfeo, las estratagemas para embrujar al auditor, son objeto de un largo aprendizaje. No se nace brujo, se llega a serlo por el estudio, ingresando desde la edad juvenil en la escuela de las sirenas. Ravel profesa en todas las circunstancias la primacía del "oficio". "Hay que conocer el oficio, ante todo". Negará por supuesto el "don divino", pretendiendo, de acuerdo con Valéry, que la inspiración consiste en el hábito de sentarse todos los días a la misma hora ante la mesa de trabajo. El azar, como para Edgar Poe, fue un gran enemigo. De donde, en primer lugar, una inclinación jamás traicionada hacia el virtuosismo. Esta tendencia al virtuosismo y la destreza manual, este gusto por lo "solístico", nos sorprenden en un músico que no fue nunca, como Debussy, un pianista extraordinariamente dotado. Es justo reconocer que seguía en esto una tendencia general de nuestra época, que se afirma tanto en los Concertos de Prokofiev como en las últimas composiciones decorativas de Stravinsky a partir del *Capriccio*. El mismo ha expresado su intención de reanudar la tradición de Saint-Saëns; es decir, con el género de gran aparato y el brío de la "música de concierto"; intención que, evidentemente, está de acuerdo con su diletantismo scarlattiano, ya que la música es ante todo "divertimiento" y la "bravura" musical corresponde al sentido de "pieza de museo" y de "pose" en la pintura. Intenciones que se descubren principalmente en *Tzigane*, en la *Sonata en dúo* y en los *Conciertos* para piano y orquesta; pero hacía largo tiempo que se podía adivinar en las dificultades invencibles de *Scarbo* y de *Pantoum*. Se mezcla a ello sin duda un determinado gusto por lo heroico que nuestro burlador (jironía del destino!) hereda del Romanticismo, de las ejecuciones de Paganini y de las proezas de Liszt; quiero decir, del primer Liszt, el pianista de los *Estudios trascendentales*, aquel cuyas hazañas estremecieron a todo París, el más grande destructor de pianos del siglo XIX y el más amado de las jóvenes damas. Esto se reconoce en un cierto "temple solístico" que anima en Ravel tal allegro para arpa, tal rapsodia para violín, y que mantiene al instrumentista al descubierto o en calidad de "vedette" sobre la orquesta, que lo pasea como a un alpinista, por una cornisa estrecha, en las tesituras más peligrosas para su arco; porque en él sólo existe un poco la ebriedad de la genial soledad. La cadencia pasada de moda, la cadencia "de bravura", se encuentra rehabilitada desde entonces: así existe la cadencia del *Concierto para la mano izquierda*, suntuosa demostración de la potencia y la maestría de su autor; la cadencia del *Concierto en sol*, brillante exhibición de la mano izquierda que desarrolla brillantes arpeggios y marca el canto con el pulgar por debajo de los trinos de la mano derecha; están las cadencias del Preludio a la noche de la *Rapsodia española*. ¿Habla incluso del diluvio de "pequeñas notas" de los *Jeux d'eau*, las *Oiseaux tristes*, el final de *Noctuelles* o el recitativo central del *Allegro* para arpa? ¿De qué modo sus trazos son enérgicos, claros y brillantes! La cadencia no es aquí la aproximación sino por el contrario la precisión misma. Los trinos de cuarta o de

segunda menor que se extinguen hacia el agudo en las *Rapsodias húngaras*, zumban y resuenan también a lo largo de *Tzigane*. Tocante a estos problemas yo señalaría tres casos: la técnica vocal, el pianismo y la curiosidad por el instrumento. 1) *L'heure espagnole*, que aparece después de la declamación narrativa de *Histoires naturelles*, tan fuertemente calcada de las entonaciones del lenguaje hablado, representa una extraña vuelta a los adornos del *bel canto*. Y sé que Ravel recomendaba a los actores la completa humildad del "quasi hablando"; en otros términos, el tono del recitativo y de la conversación musical. Diríase también que el tono del quinteto final es el de la afectación y la exageración irónicas, que este lirismo no es muy serio. En todo caso, nadie se atrevería a afirmar que Ravel no le hubiera tomado gusto. La seductora *Vocalise en fa*, romanza sin palabras, confirma nuestras sospechas. He aquí que retornan, gracias al bachiller González, los más bellos días de la coloratura y la floritura; aquí florecen adornos, trinos y fusas. Sucediendo a los *Poèmes* de Mallarmé, y sobre todo a *Placet futile*, *L'enfant et les sortilèges* canta mucho y casi todo el tiempo: la voz, en vez de enlazarse a las menores inflexiones del discurso, sube y desciende por la escala a grandes saltos y permite intervalos melódicos que en *Kaddisch* ni él mismo había osado emprender de forma tan vertiginosa. La amable declamación se halla toda florecida de *gentilezas*¹² -faltese, portando, mordentes, notas picadas, vocalizaciones-, algunas de las cuales también decoran la jubilosa *Chanson à boire*. Y no olvido que en el *Épitaphe* de Ronsard la voz se mueve en el intervalo de una octava o sigue las notas superiores de unas quintas o se desliza en medio de la quinta vacía para proveerla de la tercera que le falta... Mas, ¿esta humildad no constituye precisamente un he-



roísmo más? 2) De todos los héroes seguramente el más virtuoso es el del teclado porque se basta a sí mismo. En este sentido, Franz Liszt ha encarnado para Ravel la victoria o, mejor dicho, la resistencia domeñada, domesticada, volatilizada por las técnicas del hombre. Liszt, nuevo Prometeo, roba por segunda vez el fuego artístico en la morada de los dioses y descubre a los hombres el poder infinito de su voluntad. No se destacará lo suficiente todo lo que el pianismo raveliano debe a los hallazgos de ese maravilloso genio; hallazgos no sólo y únicamente de tonalidades y de atmósferas, como el *mi* mayor de los *Jeux d'eau*, o los decorados de un romanticismo un poco suizo del *Vallée des cloches*, sino, en primer lugar, de una técnica bárbara, revolucionaria, que barre las teclas como un huracán. ¿Existirían los *Jeux d'eau* sin los *Jeux d'eau à la villa d'Este* y *Au bord d'une source*, *Noctuelles* sin la *Leggerezza* y *Feux follets*, *Scarbo* sin el *Méphisto-Valse*, *Ondine*, en fin, sin *Saint François de Paule*? El *final de Noctuelles*, con toda evidencia, se recuerda de *Saint François d'Assise* y del primer *Estudio de concierto: Waldesrauchen*. Señalemos sin embargo que la búsqueda del virtuosismo en Ravel no responde nunca a propósitos acrobáticos, teniendo siempre una razón de origen musical: así ocurre con el cruce de las manos, que se justifica con menos frecuencia por una economía de potencia como por obtener una cierta sonoridad, como en ese pasaje de Liszt en *Después de una lectura de Dante*, que se ejecutaría mejor sin cruzarlas —la mano derecha arriba, la mano izquierda en los bajos—, pero perdería entonces la sonoridad contrariante, extraña, que se logra al confiar las notas graves a la mano más cantante y las notas agudas a la acompañante sempiterna. Por otra parte, mientras que los *Estudios trascendentales* representan un solo tipo de dificultad por pieza (los arpeggios, las octavas, las escalas, etcétera), cada pieza de Ravel las reúne todas. *Scarbo*, por ejemplo, es como la enciclopedia diabólica de todas las celdas, los obstáculos y trampas que una imaginación inagotable puede tender bajo los dedos del virtuoso: notas repetidas, trinos, acordes alternados, pasajes vertiginosos, estudio de staccatos... Imposible es a la mano confiarse. *Scarbo*, con sus bruscas interrupciones, con las readaptaciones constantes que exige al pianista, rompe todas las invenciones musculares a medida que las establece. Como Balakireff, Ravel diseña voluntariamente un canto con acordes alternados, interpretados cambiando las manos lo mismo que en *Pantoum*. Como Fauré y como Liszt, Ravel echa por tierra la primacía académica de la mano derecha. Ravel ha honrado especialmente a la izquierda, en todas sus obras esto se declara, y notablemente en el *Concerto para la mano izquierda*, que es un concierto verdaderamente siniestro. Como Liszt, insistamos, y como Mendelssohn, Ravel ha sido poseído por el demonio del Presto, la "Gnomnreigen". Pero el Presto en él es la lucidez en la velocidad, la rapidez límpida y nada más, como en el *Perpetuum mobile* romántico, el vértigo de una conciencia que se aturde a sí misma y que envuelve sus rasgos en la túnica de la velocidad y del movimiento. He aquí a ese rápido *Scarbo*, el enano eléctrico, con sus cascabeles de oro y su risa maligna, presto como un acróbata, imperturbable como un semidiós. Galopa sobre las alas del viento, a través de los glissandos fantásticos y los destellos del acero; piruetea sobre un mismo punto en notas repe-



Ravel.
Mary Pickford
y Douglas
Fairbanks

tidas; vuela, como el Pájaro de Fuego, de una octava a la otra. ¡En qué forma es dueño de sus nervios, qué rápida es su conciencia! ¡Aéreo como el propio aire y minucioso como un reloj! ¿No es éste el mismo espíritu de Scarlatti, tan vivo como el azogue al saltar de un extremo al otro? En esta persecución sin tregua de la ubicuidad, ¿en qué se transforman los "dedos"? De nada sirven. "Busquemos nuestros propios dedeos", escribió Debussy al frente de sus *Doce Estudios...* Henri Gil Marchez¹³ muestra excelentemente que Ravel ha supeditado la articulación propiamente dicha. En *Jeux d'eau*, *Scarbo*, *Ondine* y el sexto *Vals noble* es la muñeca o aun el antebrazo los que pesan en bloque sobre las teclas, sea por su balanceo, sea por su rotación; el pulgar extendido presiona adrede dos teclas a la vez, y de donde la predilección curiosa de *Scarbo* por las sucesiones de segunda, ya que así el pianismo es la causa y la armonía el efecto. Este demiurgo exige del pianista una manera de atacar al teclado particularmente nerviosa; que se tengan dedos de acero, reflejos inmediatos, terminaciones sensoriales extremadamente desenvueltas, el gesto rauda como el rayo y una sangre fría a toda prueba. El teclado se domina a la vez por la violencia y la persuasión: entre estas notas apiñadas, incisivas, cualquier paso en falso sería mortal. El pianista barre las teclas con el dorso de la mano, arranca al instrumento, por la sequedad del ataque, sonoridades inauditas; el pianista obtiene a voluntad los acentos del oboe, el timbre del violoncello, el punteo de la guitarra y el sonido metálico del címbalo; si fuera necesario, llegaría hasta dar con el puño sobre las teclas a fin de demoler radicalmente la idolatría de los dedos ágiles, para que ya no vuelvan a existir tabúes para el demiurgo del teclado de marfil. No citaré aquí más que dos glissandos aturdidores de la *Alborada*—glissandos de terceras y cuartas, confiados a las arpas y flautas en la versión



Ravel, Doctor *Honoris Causa* de Oxford, 1931.

orquestal, ramilletes abiertos que brotan para derrumbarse prestamente sobre los surcos extendidos de las notas repetidas. Aun los arpeggios se tocan muy cerrados y con frecuencia del agudo al grave, casi rabiosamente, como en *Sous les lauriers-roses* de Séverac, o en la *Jota valenciana* armonizada por Joaquín Nin. Mas nunca acabaría de enumerar todas las maquinaciones con las que este tragador de sables ha enriquecido al piano, merced a la agilidad industriosa de sus dedos y a la fertilidad de una imaginación motriz, táctil e instrumental que haría palidecer a *Islamey*. No estoy diciendo con ello que la coquetería del virtuosismo en Maurice Ravel no provenga en cierto modo de esa voluntad de poder que es como la rúbrica de la postguerra; afirmo, sí, que su escritura, marcando el “paso de acero”, ha ganado esa dureza, esa precisión y ese perfil recortado sin los cuales no sería raveliana. Detrás de las mil anotaciones de detalle, adivino la voluntad inflexible, de acuerdo con los recursos de una industria soberana que reúne o dispersa las sonoridades con un arte exquisito. Ravel ha disciplinado al torbellino romántico: lo que era en *Mazepa* tifón y desencadenamiento de las fuerzas naturales, aparece, merced a *Scarbo*, como violencia sometida al arte, ciclón concertado. 3) Ocurre a veces que el pianismo engendra la armonía; ocurre aun que el contacto con el instrumento y sus materias la crin, la cuerda, la madera, el bronce aguija la inspiración: es la reacción de la técnica sobre el espíritu, el utensilio que sirve a su vez a la inteligencia. “Es preciso no despreciar a los dedos”, escribe Stravinsky al explicar por qué se puso, por mero placer, a trabajar en su *Rag-time* para piano. “Son grandes inspiradores y, en contacto con la materia sonora, despiertan

con frecuencia en uno ideas subconscientes que de otra manera quizá no nos serían reveladas.” Ravel también quiso captar el fenómeno musical en su mismo origen, al nivel de las maderas y del metal vibrante. Y asimismo, como Stravinsky, al comparar por curiosidad un pianillo húngaro utilizado en *Renard* y en *Rag-time*, Ravel se dejará atraer por la tentación de toda clase de instrumentos insólitos o extraños: el “eolifono” del *Daphnis*, digno compañero de la “máquina de viento” del *Don Quichotte*, el “jazz-flauta”, pito con un pequeño émbolo que canta como un ruisenor, el piano-laúd de *Tzingane*. Y olvido de propósito toda la quin-callería de *L'enfant et les sortilèges*; la carraca, el látigo, el xilofón, sin contar el raspador de queso. Se explicaría así fácilmente el gusto de Ravel por la batería: la orquesta de la *Alborada* emplea timbales, triángulo, pandereta, platillos, tambor militar, bombo, crócalos, xilofón y castañuelas crepitantes. En cuanto al preludio de *L'heure espagnole*, se halla lleno de campanas, sonajas, cascabeles; los timbres enlazados al sonar de las campanas, el sarrusofón, la celesta sostenida por el redoble de tambor fabrican aquí toda una cacofonía argentina. Después de la *Vallée des cloches*, he aquí la relojería. Ravel siempre ha sentido una marcada debilidad por los bronces y las fanfarrias metálicas. Pensad en *L'éventail de Jeanne*; y aun en *Ma mère l'Oye* se creen oír los campaneos bronceos. La fanfarria triunfal del piano, en el Finale del *Trio*, ¿no parece escrita para la voz de bronce de las trompetas? Y asimismo ocurre con el campaneos en celebración de la Navidad de *Noël des Jouets*. Señalemos todavía algunas predilecciones instrumentales de Ravel: la flauta, la antigua siringa de Pan, con la trompa, el instrumento del *spleen* simbolista, interpreta más de una vez su bucólica y esbelta cantinela, primero en el andante de *Schéhérazade*, después en las danzas de *Daphnis*, de Lyceon y de las Ninfas; fue ella la que resonó al alba detrás del murmullo de los arroyos; de ella el pastor Lammon nos cuenta los orígenes: figura una flauta en el pequeño conjunto instrumental de las *Chansons madécasses* y en el de los *Poèmes* de Mallarmé, que hacen pensar en agrupaciones de cámara de Albert Roussel como la de *Joueurs de flute*, op. 27 o los *Deux poèmes* de Ronsard para canto y flauta, escritos en 1924. Debo destacar además el empleo corriente de las trompetas con sordina, las filaturas del clarinete, como en Rimsky-Korsakof, y sobre todo, a partir de 1919, el descubrimiento de la “jazz-orchestra”, de la cual Ravel pudo explotar de una manera instintiva las sonoridades nostálgicas y los timbres inéditos. Es cierto que Debussy había pensado en éllo primero, porque el *Golliwog's cake-walk* es de 1908 y el Final de la *Sonata para violín* de 1916. Pero ya en una melodía de 1907, *Sur l'herbe*, Ravel emplea ritmos que huelen a fox-trot a una legua. No me atrevería a jurar que el tema de Ramiro en *L'heure espagnole* no deba nada a la música de jazz. Pero especialmente en *L'enfant et les sortilèges* emplea por primera vez con intensidad los blues y los fox, los procedimientos del music-hall, del final de revista y de la opereta norteamericana. El Scherzo del *Concerto* para piano, el de la mano izquierda, por su parte, está fuertemente “jazzado”. Pero es necesario confesar que Ravel debe al jazz-band, no estados de alma, como fue el caso del cinismo y el *spleen* de Europa central, sino una técnica y “trucos” –ritmos binarios,

anhelantes o sincopados, así como en los blues de la *Sonata* para violín, timbres nasales, "portandos" de trombón, suspiros de saxofón, armonías sabrosas o un poco encanalladas... y, para concluir, en el Andante de la *Sonata*, esa séptima sin resolución sobre el *la* bemol, dominante de *re* bemol. La voz misma, la voz humana, en fin, es tratada (¡supremo sacrilegio!) por su timbre particular y como un instrumento cualquiera, a la manera que Stravinsky usa el piano en la orquesta; así, el coro mixto a cuatro voces que canta detrás del escenario, al inicio y al final de la primera parte del *Daphnis*, compone una especie de instrumentación vocal, una orquesta humana que sustenta a la sinfonía, como las dieciséis voces femeninas en *Sirènes* de Debussy, órgano en continuo de las voces. Se ha señalado con frecuencia que Ravel trata cada una de sus partes instrumentales como para un solista virtuoso. Las familias de instrumentos, que se agrupaban en la enorme lira wagneriana como para un himno nacional, se emancipan y renuncian al unísono total. El violín deja de ser rey y hasta es utilizado en ocasiones como simple arpa o bajo, o como una guitarra ordinaria. Así como su arco se vuelve a veces, como en la *Sonata en dúo*, una especie de baqueta de tambor; las cuerdas, tocadas en pizzicato, intentan evocar la maravillosa sequedad andaluza, mientras la percusión mantiene en alto el pabellón. El cuarteto de cuerdas se divide al extremo: así es como para interpretar las vastas agregaciones del Recitado, en la *Alborada*, los primeros y segundos violines se dividen en seis partes, las violas en cinco, los violoncellos en cuatro y los contrabajos en tres. Roland-Manuel, por su parte, comenta ese Nocturno extraño de *Daphnis* en donde un redoble del tam-tam pianísimo sostiene el trémolo de las cuerdas, que tocan en sordina y sobre el mástil en un cuarteto infinitamente dividido. De donde una fluidez de escritura, una finura en los timbres que prestan a la orquesta de Ravel yo no sé que frescor marítimo, en donde se respira el viento del oeste y la sal.

Notas

1. Louis Laloy, *La musique retrouvée*, págs. 166-167. Roland Manuel, *Maurice Ravel et son oeuvre dramatique*, p. 87.
2. *L'heure espagnole*, págs. 48-49 y 70-71; intermedio de *Noctuelles*; *Oiseaux tristes*; *Vallée des cloches*, octavo *Valse noble*; *Kaddisch*; *L'enfant et les sortilèges*, págs. 31-40.
3. Minué del *Tombeau de Couperin*; Scarbo; *Vocalise-étude*; *Chanson française*; *Placet futile*; primer movimiento del *Trio*; minué de la *Sonatina*; compárese: Debussy, *Mouvement*. Cf. Fauré, 3er. *Valse-Caprice*.
4. *Daphnis* (piano solo, pp. 85-86), *Alborada (Miroirs*, p. 38, 40), *le Cygne*, *Heure espagnole* (piano y canto, p. 108 y 19-21), *Barque sur l'Océan (Miroirs)*, *Habanera de la Rapsodie espagnole*, 3er *Valse noble* (pp. 8-9), *La valse* (piano solo, p. 10) *L'heure espagnole*, edición de piano y canto, pág. 108; *habanera de la Rapsodie espagnole*, tercer *Valse noble*; *Asie de Schéhérazade*, págs. 4 y 14. *Chanson de la mariée*.
5. Nietzsche, *La gaya ciencia*. Aforismo 84, *Más allá del bien y del mal*. Aforismo 188.
7. "Artificial por naturaleza", así se quiere a sí mismo (citado por Calvocoressi).
8. Poulenc, *Mouvements perpétuels II*; Milhaud, *Saudades III y XI*; y Satie, *Pièces froides II*.
9. *Maurice Ravel ou l'esthétique de l'imposture*. *Revue Musicale*. Dic. 1938, París.

LA MÚSICA EN LA CONQUISTA ESPIRITUAL DE MÉXICO



JUAN JOSÉ ESCORZA

Contraparte y sustento a la vez de los elementos materiales de la conquista de México, la conquista espiritual fue acometida con inusitada rapidez y vigor. Con la ventaja de que la creencia en la bondad de sus fines era compartida tanto por los conquistadores como por la poderosa organización estatal y eclesiástica española, no se escatimó recurso alguno para llevar a cabo tan trascendental tarea. No era posible consumir una conquista bélica, económica o política sin el complemento indispensable de la aculturación que implicaba una conquista espiritual. De aquí que el incluir en la "historia de la salvación" a los grupos indígenas mexicanos, haya tenido tan amplio significado y ejercido una influencia dominante sobre la cultura y la sociedad en todos los ámbitos de la vida colonial.

Aunque garantizada y sostenida por el Estado, la conquista espiritual fue, en lo fundamental, tarea religiosa y misional. Acaso no resulte ocioso recordar que las artes, y de manera preponderante la música, han sido siempre poderosos agentes en el éxito de las empresas de predicación religiosa dentro del catolicismo. El himno y el drama litúrgico no son sino dos ejemplos aislados de "armas musicales" en las cruzadas contra paganismos y herejías medievales. Las órdenes que emprendieron la nueva cruzada que en cierta forma significó la conquista espiritual de México, conocían bien estos recursos. Además, poseían un rico y variado caudal de música para ser utilizado en cualquier momento y circunstancia.

La vida cotidiana del religioso del siglo XVI incluía el aprendizaje y ejecución de gran cantidad de música. Por medio del canto gregoriano se realizaban los servicios, tanto del Oficio (Maitines, Laudes, Vísperas, etc.), como de la Misa. En las frecuentes ocasiones festivas, estos servicios se engalanaban con el canto de la polifonía religiosa, sobre estas bases, no es gratuito que en el siglo de la conquista España tuviera

un no igualado esplendor musical que atestiguan y sintetizan los nombres de tres de sus compositores: Morales, Guerrero y Victoria. Pero si la vida cotidiana del religioso de esta época estaba inundada de música, la del pueblo no lo estaba menos. Acudiendo a los servicios, el pueblo llano escuchaba y memorizaba con precisión cantos y oraciones que formaban parte de su más querido bagaje cultural.

Se ha dicho que el primero en acometer la conquista espiritual de México fue el propio Hernán Cortés quien, desde el inicio de su empresa, sostuvo una encarnizada lucha contra la idolatría, solicitó a la Corona el envío sin tardanza de sacerdotes de "gran honestidad y religión" y estableció que la causa principal de la venida "a estas partes" era la de "ensalzar y predicar la fe de Cristo". Desde los primeros contactos con los indígenas, los españoles otorgaron un lugar de primacía a la música dentro de la liturgia. Bernal Díaz del Castillo nos relata que el primer domingo posterior a su arribo a lo que más tarde sería bautizado como Veracruz, dos emisarios de Moctezuma llegaron a negociar con Cortés; antes de que cualquier asunto fuera tratado, el capitán ordenó la construcción de un altar y "dixo Misa cantada Fray Bartolomé de Olmedo que era gran cantor". Simbólicamente, esta misa puede considerarse el inicio de la participación de la música en los esfuerzos de evangelización. Como es evidente, los sacerdotes que acompañaban a Cortés, debido a sus obligaciones para con la tropa, no podían dedicarse sino eventualmente a tareas de conversión. Sin embargo, en 1522 salían de su convento en Gante, Bélgica, los tres primeros frailes franciscanos destinados a la evangelización de manera específica y sistemática. Juan de Tecto, de la Universidad de París, Pedro de Gante, pariente de Carlos V, y Juan de Ayora, familiar del rey de Escocia, arribaron a Tenochtitlan en 1523. El año siguiente, al mando de Fray Martín de Valencia, desembarcaron en San Juan de Ulúa los famosos "doce", grupo enviado por el Papa Urbano VI. Esta primera oleada de franciscanos, tras compenetrarse con las costumbres de los naturales, se dedicó por completo a su atención espiritual.

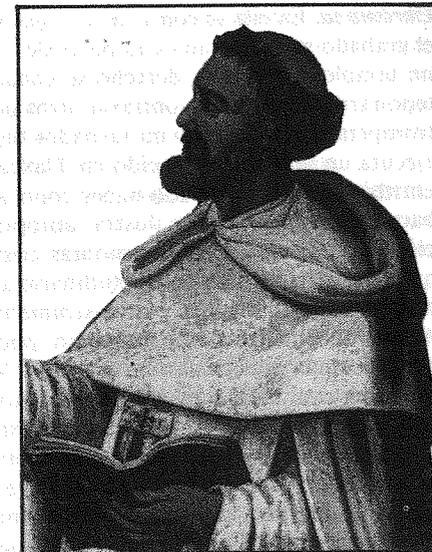
Por esa época, una de las tareas primordiales era la de extirpar idolatrías; seguía la administración de los sacramentos, la construcción de templos, conventos y pueblos. Defender al indígena contra los abusos de los encomenderos, asistir a los enfermos y la educación, formaban también parte de las actividades franciscanas.

La enseñanza de la música quizá precedió a la práctica plenamente fructífera de la predicación, pues aún sin conocer las lenguas aborígenes, la prédica se efectuaba en lenguas extrañas al indígena, si bien casi siempre acompañada de música. Lo que el indígena no captaba en palabras, al menos era parcialmente comprendido mediante la música.

Aunque con resultados desiguales, las primitivas escuelas fundadas por franciscanos, siempre incluyeron la instrucción musical con dos fines bien determinados: una enseñanza catequística posterior al bautismo y la preparación de los mismos catecúmenos para la ejecución musical de los servicios. Así puede verse en la carta que Fray Martín de Valencia escribía al Emperador en noviembre de 1532 al referirle sus actividades didácticas entre los niños indígenas:



Portada de la *Brevissima relación de la destrucción de las Indias*, de Fray Bartolomé de las Casas.



Fray Bartolomé de Olmedo.

Les dedicamos mucho tiempo enseñándoles no sólo a leer y a escribir, sino también canto llano y canto de órgano. Les enseñamos a cantar el Oficio y cómo asistir en Misa; nos esforzamos en inculcarles las más altas virtudes de vida y conducta.

La *Historia de los indios de Nueva España*, escrita por Fray Toribio de Benavente, llamado Motolinía —uno de "los doce"—, es quizá uno de los libros que refieren con mayor abundancia, detalle y simpatía el aprendizaje musical de los indígenas. Motolinía proporciona excelentes observaciones sobre aprendizaje, ejecución y construcción de instrumentos, dirección de coros y composición, actividades todas ellas asimiladas por los naturales con obediencia, simpatía y eficiencia. Además de incluir detalladas descripciones de fiestas y representaciones teatrales, enfatiza, tanto la avidez de los indígenas por aprender música, como el ingenio de los frailes para enseñarla.

Según se desprende de las descripciones de Motolinía, el nivel musical de los naturales era elevado. Sorprende conocer, por otra parte, la rapidez con la que las tradiciones musicales europeas eran asimiladas, siempre en detrimento de las antiguas tradiciones musicales indígenas que, si bien no desaparecieron del todo, fueron relegadas a papeles secundarios o marginales o mezcladas con las españolas, a veces de modo imperceptible para el oído europeo.

Después de haber servido como procurador general de los franciscanos en Roma, el novohispano Diego Valadés publicó en 1579 la obra titulada *Rhetorica*

Christiana. En ella se contiene un espléndido grabado de una ceremonia azteca. En el grabado se muestran ocho pares de danzantes en derredor de una plaza frente a un templo. En el lado derecho se encuentran dos músicos ejecutando huéhuetl y teponaztli. En el lado contrario otros dos músicos ejecutan lo que podría ser una trompeta o una flauta y un raspador de hueso; al centro de la escena otro músico ejecuta un teponaztli. Nacido en Tlaxcala algunos años después de tomada Tenochtitlan, Valadés no pudo haber conocido una ceremonia azteca original, sin embargo, el grabado parece ilustrar apropiadamente sus descripciones de las celebraciones indígenas de las ceremonias cristianas. Nuestro autor menciona un hecho que parece haber sido consuetudinario al menos durante el siglo XVI, la mezcla de instrumentos indígenas con instrumentos españoles en una ejecución religiosa. Acaso, al considerar este momento, podríamos pensar que la conquista espiritual a través de la música aun no era total. Valadés también describe el entusiasmo de toda una comunidad cuando los percutores indígenas se mezclaban con el tintineo de los campanarios. Aunque para nuestro franciscano esto era perfectamente admisible, no deja de reconocer que había españoles para los que estas ceremonias no eran sino ritos paganos teñidos levemente de cristianismo.

Desde una perspectiva más institucional, el primer obispo de México, el también franciscano Fray Juan de Zumárraga (designado en 1528), propició asimismo la conquista espiritual mediante la música. A través de su cargo apoyó el programa educativo de sus hermanos franciscanos y proveyó a su catedral de la infraestructura musical necesaria para la correcta realización de los servicios. No sólo contrató músicos españoles y nutrió la incipiente biblioteca musical catedralicia, también impulsó decididamente la formación de coros e instrumentistas indígenas.

Pero si los frailes cronistas exaltaban sus éxitos de los primeros tiempos en su misión evangelizadora a través de la música, hacia mediados del siglo XVI empiezan a notarse algunas consecuencias negativas que preocupan a funcionarios civiles y eclesiásticos. En 1556 y en años subsecuentes, varios documentos nos informan de una superabundancia de instrumentistas y cantores indígenas. La *Crónica del Primer Concilio Mexicano*, además de señalar el número excesivo de instrumentistas, refiere el mal uso y abuso de los instrumentos durante los servicios. Tratando de solucionar el problema, los obispos pidieron el apoyo de Felipe II quien en 1561 expidió una real cédula restringiendo la admisión oficial de músicos indígenas. Con todo, el fracaso parece haber sido rotundo pues, en 1565, los obispos reunidos en el Segundo Concilio, se enfrentaron al mismo problema. Unos años antes, el obispo Sebastián Ramírez de Fuenleal, presidente de la Segunda Audiencia, había ofrecido la explicación para tal fenómeno. Para Ramírez de Fuenleal las causas eran dos: 1) el prestigio que los músicos tenían entre los indígenas por virtud de su oficio y 2) la exención de impuestos de la que gozaban los músicos desde tiempos prehispánicos.

Hasta aquí hemos hecho referencia principalmente a documentos franciscanos. Desde luego, esta orden, por ser la primera que asumió las tareas evangelizadoras tiene una relevancia especial, sin embargo, su importancia radica más bien en haber

establecido un modelo que con escasas modificaciones fue seguido por las órdenes venidas con posterioridad. En 1526 arriban los dominicos, los agustinos lo hacen en 1532 y los jesuitas en 1572. Toda la información que puede recogerse en torno a cómo estas órdenes hicieron uso de la música en su particular conquista espiritual, apuntan en la misma dirección: talento musical indígena, enseñanza de la música como eficaz auxiliar evangelizador y éxito en el proceso de su enseñanza y aprendizaje.

Para los últimos años del siglo XVI las actividades evangelizadoras habían descendido en intensidad en el centro y sur del país; a partir de esta época, la zona que recibe mayor atención es el norte de Nueva España. Los jesuitas repiten aquí casi todas las experiencias musicales que tanto éxito habían tenido con los indígenas del sur.

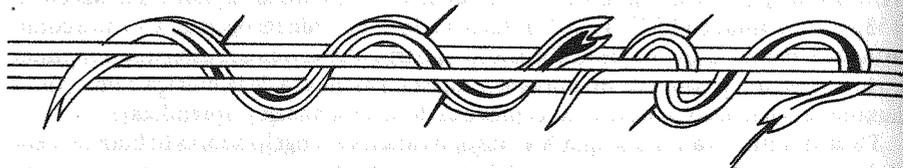
Reviste particular importancia un testimonio jesuita del siglo XVII. En él se contienen valiosas informaciones sobre los espectáculos musicales que tenían lugar en los colegios de la Sociedad de Jesús. En su *Historia de los triunfos de nuestra santa fe*, el padre Andrés Pérez de Ribas dedica el capítulo 11 del libro XII a la descripción del *Mitote de Moctezuma*, danza de exhibición puesta los martes de carnaval en el Colegio de San Gregorio de la Ciudad de México. Con talento descriptivo propio de un etnomusicólogo, Pérez de Ribas enumera instrumentos, atuendos, trajes, coreografía y argumento. Junto a los indígenas huéhuetl, teponaztli y ayacachtli, se ejecutaban los europeos arpa, corneta y bajón. Al lado del *tocotín*, se mencionan elementos coreográficos pertenecientes al *baile del hacha* español. La relación de la danza finaliza con una comparación entre los mitotes de los caciques y los de los macehuales. Para Pérez de Ribas, los mitotes plebeyos carecían de la distinción y elegancia propios de las danzas tradicionales de la nobleza indígena.

Es difícil dilucidar las razones por las que la música europea, en esta conquista espiritual, tuvo un triunfo tan aplastante en la sustitución de la música indígena. Puede afirmarse que ninguna música entre las practicadas por los grupos indígenas del México de hoy, conserva puras las tradiciones musicales anteriores a la conquista. Salvo algunas técnicas de ejecución, ciertos instrumentos y el uso de lenguas indígenas, el repertorio musical indígena ha asimilado una buena parte de los elementos estructurales y decorativos de la música occidental. Si el talento musical del indígena anterior y posterior a la conquista está suficientemente comprobado, ¿por qué la tradición musical prehispánica fue tan contundentemente cortada? ¿Por medio de qué mecanismos la música europea ofreció esa incontestable fascinación? No es fácil dar explicaciones. Lo que es cierto, sin lugar a dudas, es que si en otros aspectos la conquista espiritual nunca llegó a completarse, en el caso de la música su triunfo fue poco menos que total.

Bibliografía

- GUTIÉRREZ CASILLAS, José. *Historia de la Iglesia en México*. México, Porrúa, 1974.
PHELAN, John L. *El reino milenarista de los franciscanos en el Nuevo Mundo*. México, UNAM, 1972.
RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México*. México, Jus/Polis, 1947.
STEVENSON, Robert. *Music in Aztec & Inca Territory*. Berkeley, University of California Press, 1968.

EL COMBATE DE LOS POETAS



JAIME MORENO VILLARREAL

El Real

En la entrada del pueblo de Xichú, a un lado del camino terracero, fijo sobre un aplanado de cemento está el chasis de un viejo camión de carga. Es un monumento dedicado a los hombres que hicieron el camino que unió hace cuarenta y tantos años, por razón de una mina de plata ahora agotada, al Real de Xichú con San Luis de la Paz. Cuatro horas de polvo en coche, cinco en camión. De ahí en adelante, para ir a otros pueblos y ranchos, sólo a pie o a caballo. Hace ocho años que llegó la luz eléctrica.

Xichú está en la base de una interminable garganta de sierra árida en el norte del Estado de Guanajuato. Colinda casi con San Luis Potosí, casi con la Huasteca, pero el Real está del lado del desierto. Es un filón de verde en el mineral del polvo. Forma con los pueblos de Sanciro y Rioverde un triángulo donde florece un antiguo saber: la topada. En Xichú existe una escuela de trovadores que, desde su distancia, recuerda a las cofradías medievales de poetas itinerantes o cortesanos cuya fama se cimentaba en su habilidad para superar a sus contrincantes. Hoy son trovadores campesinos los que van de un pueblo a otro por senderos de los montes a entablar combates con afamados contendientes. Imagen de la jornada que el caballero emprende hacia el torneo. Las figuras del juglar, del bardo celta y del vagante goliardo son propicias: para ir de Xichú a Sanciro son ocho horas a caballo.

Los huapangueros

La fiesta de bodas se pacta con una contienda. Los novios, los padres, los invitados están pendientes. Convivio. A un lado y otro del cobertizo se sientan los poetas.

llo. Uno ha sido invitado por el padre de la novia, el otro por el novio. Ambos son de prestigio. Si uno de ellos no hubiera podido asistir por tener comprometida la fecha, seguramente la boda se habría aplazado. Están los poetas. Los chamacos de los ranchos los miran: fijamente, sin parpadear, mas no podrían sostenerles la mirada. La fama viaja por delante de ellos. Pedro Saucedo y Guillermo Velázquez, también hay gente que ha caminado un día entero nomás para oírlos.

Algo que les traigan de tomar antes que comience la topada. A ver, también a los muchachos: cada uno se acompaña de dos violinistas o vareros, y de un vihuelista. El poeta pulsa una enorme guitarra huapanguera. Lo que resta de la tarde, la noche entera y hasta bien entrada la mañana, será una batalla, una topada en honor de la ocasión y para el gusto de la gente. Pedro y Guillermo, los trovadores.

El trovador compone sus poesías, es guitarrero, canta bien e improvisa decimales. Es el hombre más admirado, es un hombre con destino. De entre muchos chamacos que le quieren meter a la música sólo unos cuántos. Debe ser bueno para cargar la huapanguera y acompañarse de sus músicos, tener condición para tocar toda la noche, aguante para el aguardiente o de plano no tomar. Ser entonado —si no hay tonada no hay nada—, de potente voz y amplio registro que le permita seguir los cambios de tonalidad que impone la fiesta. Vocalizar bien porque en el rancho no se canta con micrófono. Aceptar los cigarros que le ofrezcan o no aceptarlos, o fumar de los suyos, como Pedrito Saucedo, que fuma Raleigh aunque ya se andaba quedando sin voz hace un tiempo —nomás de acordarse le da tristeza. La voz es muy necesaria, nada hay tan bonito como la voz que sobresale del barullo y por encima del polvo que levantan las bailadoras. El trovador debe cuidarse, debe saber tratar a las mujeres y saber tratar a los borrachos. Ser un hombre informado para responder a cualquier tema que le planten. Tener muchos, muchos versos en la cabeza y poder improvisar nuevos versos. Y lo más importante: debe ganar, porque el que empieza a perder se acaba.

La mano

Lo llaman el reglamento. El poeta que ha sido invitado por el padre de la novia lleva la mano por virtud del reglamento. Eso y muchas cosas más que no están escritas pero que el trovador conoce son el reglamento. Si un trovador lleva la mano es como en el juego de cartas, él manda. Durante toda la noche él será quien dicte lo que se va a trovar y cómo. La afinación, por ejemplo. Al atardecer se toca en Re, después de la medianoche en La mayor, y al salir el sol en Sol mayor. Así es la fiesta. Pero el que lleva la mano puede variar un tono para arriba cuando note que la voz ya se le cansa al contrincante, para que la fuerce más y se quede afónico. Sólo quien conozca el reglamento lo va a notar.

La mano impone también los tonos, tanto de la música como de la poesía. Se canta a lo divino o a lo humano de acuerdo con la ocasión. Es diferente el entierro de un niño a una fiesta cívica, a un bautizo, a una quinceañera. Los temas varían. A lo humano los hay tradicionales como pueden ser Carlomagno o la Segunda

Guerra Mundial o el descubrimiento de América. Los hay también nuevos como la guerra en El Salvador. Si un poeta no tiene poesías sobre el tema propuesto, puede modificar uno de tema similar sobre la marcha, y debe improvisar sobre cualquier asunto que el de enfrente le proponga.

Hay algunos poetas que nomás son poetas, que no cantan, pero que venden sus poesías a los cantores por cien o doscientos pesos. También hay quien se las roba. Hay dos maneras de versificar: la poesía y el decimal. La poesía lleva una planta de cuatro o cinco versos que introducen las décimas de número variable, por lo menos igual al de los versos. La valona es la música que adorna y acompaña a la poesía, pero da su nombre a este género de composición. Un trovador escribe y memoriza para cantar valonas. La valona se interpreta cantando la planta y recitando las décimas, alternadamente, y termina con un zapateado, que puede ser un jarabe o un son. El decimal es improvisado y más difícil, porque las décimas son de pie forzado. Al improvisar, el poeta sigue tañendo la guitarra y canta. El reglamento es claro: los versos deben estar bien contados y aconsonantados, pero el consonante que abre la décima no debe repetirse de una estrofa a otra. Las medidas varían entre las siete y las quince o dieciséis sílabas de los versos llamados "dobles".

Ya no se respeta el reglamento como antes. Según el reglamento, el género musical debería ser respetado por el contrincante: si es poesía huapangueada, jarabe, rosita, toro, presumida...; también la modalidad mayor o menor. Pero en la música ya no es como antes: los vareros ya no se contestan.

También la fiesta tiene sus reglas. En una boda, por ejemplo, la mano comenzará con un "saludado" improvisado para el anfitrión, para el padrino, para los novios, y no iniciará el desafío antes de cantar unas poesías sobre el Origen del Mundo. Así también, a la una o dos de la mañana, toda la gente estará esperando que los poetas comiencen a lanzarse versos de ridículo. Así es.

La topada puede ser real o figurada —ya que los poetas pueden estar de acuerdo. Pero esto es raro. Comúnmente se trata de una oposición real. Si un poeta es reconocido y famoso, su contrincante tratará de desbancarlo, y él va a tener que defender su prestigio. Pero más que la fama, más que el triunfo o la derrota, es la vida y la muerte lo que está en juego.

El destino

El poeta no considera su arte un oficio sino un destino que debe obedecer. Los poetas combaten durante la noche y hasta el triunfo del día en una suerte de éxtasis que recuerda los ritos que llevan de la oscuridad a la luz. Entre el estremecimiento del baile y la suspensión de las horas que se vacían en el júbilo, la embriaguez y la tragedia, los poetas dejan de ser señores de la fiesta para convertirse en contendientes singulares de las fuerzas que ahí se congregan. En ese momento se les siente predestinados para verificar una batalla que va más allá de la ocasión;



Guillermo Velázquez con el varero Lupe Velázquez, en Xichú, S.L.P.

protagonizan un duelo que no es el de sus pasiones, un duelo que han sido llamados a encarnar. Se disuelven y se recomponen en la adversidad que representan; son y dejan de ser ellos mismos.

Se les llama profetas en los pueblos. Se les aclama y se les desierta según la fortuna los acompañe o los abandone. En ellos la vida y la muerte no cesan de arrebatarse. Esto explica sus dotes de improvisadores. El poeta repentista es más un iniciado en el arte de ser poseído por las fuerzas que se convocan en el *gusto*, que un ingenioso rimador para el agrado del público. El que los poetas campesinos escriban es sólo un accidente de la historia. Su destino es ser atravesados por la oralidad, ser dados y desposeídos de la palabra, como hombres sabios que son.

El pleito

Como pleito público, la topada exhibe generosamente su ascendencia judicial. Es una puesta en disputa de dos causas ante una concurrencia que dictamina la victoria. Esta ascendencia debe aceptarse en un sentido literal, en virtud de una trenza que enlaza la antigua retórica judicial con la disputa poética.

De los tres géneros de la retórica antigua, el deliberativo, el forense y el epidíctico, es el segundo el que aquí se despereza: se trata de un género que, a diferencia de los otros dos, busca granjearse al oyente bajo el ritmo de la acusación y la defensa.

La historia de este género a partir de la caída de la democracia griega es ejemplar: en síntesis exhibe el despliegue de un discurso que, trasplantado de su marco original, el litigio, se diversifica progresivamente a través de los siglos hacia espacios cada vez más distantes, hasta prácticas tales como la enseñanza escolar, la discusión teológica, los códigos de amor... en grado tal que si pudiera aventurarse la genealogía de la discusión en Occidente, seguramente sería la retórica forense la que entregaría el esquema formal y no la Dialéctica.

Entre la época de la decadencia griega y el Helenismo, cuando la discusión pública ha sido erradicada del ágora en la Grecia peninsular, el ejercicio de la retórica se refugia, docto, en el recinto escolar y en la actividad de escritura, mientras campea, vulgar, en la demagogia. La *lexis* griega (la *elocutio* latina), dedicada al estudio de las figuras y tropos, deriva de la oratoria hacia una primera estilística literaria. El género deliberativo, que versara sobre las decisiones públicas, originalmente "parlamentario", se orienta hacia una didáctica de la persuasión. El género epidíctico, de alabanza o vituperio, influirá decisivamente en la configuración de la poesía lírica posterior. Y el género judicial se conservará como pieza de museo en la controversia académica: subsiste hoy día en el "debate".

En Roma, la retórica alcanzará un auge nuevo en la época de la República en torno de la figura de Cicerón. Con el Imperio sobrevendrá un nuevo retiro del arte hacia las escuelas. La obra de Quintiliano, un siglo más tarde, las *Instituciones oratorias*, será suma y monumento de la retórica desplazada: el tratado consiste ya

no sólo en la enseñanza de la retórica sino en una teoría retórica de la educación y de la conducta social.

El terreno ya se descarta para el florecimiento de la disputa como justa: ejercicio, juego, torneo, batalla. Su práctica variará según los usos de la escuela y la época: de la improvisación sobre un tema inusitado, a la exégesis de una lectura; desde la defensa y demostración de un argumento contingente, hasta la lucha por una cátedra o la condenación de una herejía...

En el medioevo la retórica se asimila alternativamente a las otras artes del *quadrivium*, la Dialéctica, la Lógica, la Gramática, y entre los siglos VIII y XII, la *disputatio* (disputa pública de carácter erístico) se afianza, y su habilidoso ejercicio destella sobre la música y la poesía. El auge de la *disputatio* coincide con el advenimiento de las universidades: se trata de un ejercicio sostenido entre alumnos o maestros y alumnos. La *disputatio* está en el origen de los llamados concursos de oposición.

De ella, la tensón es sólo un caso.¹ Consiste en una discusión pública entre trovadores sobre un tema convenido y de acuerdo con reglas genéricas tanto poéticas como musicales, a la manera de los ejercicios de retórica forense en los que la oposición puede ser real o convencional. La concurrencia como jurado, o la Dama o el Señor como jueces, dictan el fallo conveniente. En muchos casos se trata de una justa poética regida por las leyes de amor, códigos del trato en las cortes del mediodía francés.

La tensón se difundió con rapidez al norte de Francia y España —en donde la tradición trovadoresca culta se extendió hasta el siglo XVI. Es de suponer que la contienda poética experimentó a partir del siglo XIV —época de la decadencia de la poesía cortés— todo género de modificaciones, pero sobrevivió como tal en los remanentes trovadorescos que pasarán al dominio de los poetas populares y la tradición oral. Esta es una historia aún no contada por los estudios literarios.

Los viejos

Hace más de veinte años que don Agapito Briones dejó la cantada. Pero no concluyó ahí su historia de viajero. Luego anduvo manejando un camión de carga y trabajando de pueblo en pueblo con una feria de juegos mecánicos. Con el gusto por la marcha y por la ausencia, conservó la espinita de la cantada. Ahora que está viejo, por fin se ha establecido. Tiene un trabajo de profesor en la escuela de trovadores de Xichú.

Un poeta, dice, debe consultar el diccionario, la gramática y leer libros, porque le dan a uno a entender las cosas con propiedad, porque uno qué sabe. El deber de competir lleva a buscar palabras inusuales para adornar las poesías. Don Agapito posee un raro diccionario de la rima que es la envidia de muchos trovadores. Se lo han querido comprar, hasta en dos mil pesos, pero él no suelta prenda. Lo carga en su morral junto con un viejo cuaderno donde guarda sus poesías, envueltos en

una bolsa de plástico azul. Muestra su utilidad al recitar al vuelo un fragmento de una poesía que compusiera años atrás:

Para mostrarles la ciencia mía
y darles prueba de mi talento
haciendo gala de entendimiento
voy a cantarles de astronomía

Antes que todo la oscuridad
se enseñoreaba en el universo
todo planeta andaba disperso
vagando solo a su voluntad
pero Dios quiso con potestad
de aquella nada formar el día
formó el domingo con primacía
al astro sol lo formó también
y si hay quien dude que diga quién

Tercia don Toño García para explicar que la estrofa de la poesía tiene nueve versos porque en el canto se liga al primer verso de la planta, que es "el gobierno de la décima en consonancia, métrica e idea". Don Toño es otro de los viejos poetas huapangueros. Su fama, que aún es grande, se cimienta sobre todo en su don como improvisador. Cuando improvisa, cerrando los ojos y contrayendo el rostro con deslumbrante esfuerzo físico, la palabra vate recobra su significado original: adivino. La poesía guarda en él aún el valor de la profecía; un arrebatado que se apodera de su voz y la derrama sobre el asombrado alborozo de la fiesta.

Don Toño no terminó el tercer año de la primaria. Se pasó la infancia cuidando cabras, y sólo ingresó a la escuela cumplidos los doce años —y eso porque el maestro pretendía a su hermana. Dejó de asistir porque ya le robaban atención los versos y tenía que ir de caza para comer. Hoy es un hombrón de más de cincuenta años, tez clara, cabello entrecano y grandes cejas, de gentil voz y poderosa mirada. Hace unos años le ocurrió una desgracia que todos lamentan. Desde que aparecieron las grabadoras de cassettes, la gente del pueblo y algunos bribones se han puesto a grabar las topadas. Los que comercian con estas grabaciones las venden a mil 500 y hasta en dos mil pesos, y no dan un centavo a los compositores. Por eso muchos poetas ya no dicen lo mejor de sus poesías, para que no se las anden cantando por ahí sin su permiso. Don Toño, en una contienda que estaba muy buena, decidió cantar una poesía de las que más quería y nunca cantaba en público. Se la grabaron y, meses después, en otra topada, el contrincante se la cantó como propia, cosa que sacudió a don Toño. Aún ahora se aflige. Hombre, yo no sé cómo fui a cantar esos versos.

La memoria

El arte de la memoria se cultiva entre estos poetas de manera tal que muchos pueden repetir al instante décimas que escucharon hace unos segundos o hace treinta o cuarenta años. Este arte se funda en el formato estrófico, en la regularidad acentual y en la consonancia: se trata de una memoria de uso, no una memoria de tiempo. Lo que llamamos tradición oral sería precisamente memoria de tiempo que se transfigura en uso. Las grabaciones que se hacen de las topadas pueden valer como ejemplo de este proceso. Se venden muy bien en los Estados Unidos entre trabajadores inmigrantes que así se enteran de cómo estuvo la fiesta en su pueblo. Es una intensa memoria la que llega hasta el paisano ausente, una memoria que se ha conservado a manera de documento vivo del festejo pero deriva en la permanencia de usos y costumbres.

¿De dónde vienen los trovadores huapangueros? La crónica alcanza, no más allá de 1880, a don Eugenio Villanueva, nativo de Rioverde, llamado el primer trovador. Pero quizás antes hubiera otros cuyo nombre se ha perdido; hasta allá nos puede remontar la memoria de los usos, pues alcanza más lejos que la memoria de los nombres.

El nombre, la marca autoral, ha variado considerablemente con las épocas, por lo que debiera evitarse la identificación llana entre el concepto de propiedad intelectual —que es preocupación actual de los poetas campesinos ante el tráfico de las grabaciones— y la relación que el poeta y el trovador guardaban de antiguo con sus composiciones. Mas la diferencia entre poeta y recitador es clásica. Ya el aedo griego se distinguía del poeta porque su función era recitar versos ajenos. En la trovadoresca medieval, la autoría implicaba, entre otras cosas, una distinción social. *Retóricamente*, se consideraba poeta al trovador y no al juglar, aunque éste también compusiera. El trovador cortés era poeta, podía ser también compositor y ejecutante; el juglar, en cambio era considerado mero intérprete que obtenía de aquél —ya por petición, ya por despojo, ya por compra, como aún hoy lo hacen los "cantadores"— poemas y canciones. Desde luego, había un tercer grado en el arte musical profano, el del músico o instrumentista. Hoy, ocho siglos más tarde, permanece en la zona de Rioverde, Sanciro y Xichú la distinción entre el trovador, el cantador —quién canta obras ajenas— y el guitarrero. Y así como hoy se le llama al trovador sobresaliente el "As" o (satíricamente) "doctor de grande sapiencia.../ príncipe de la poesía",² antiguamente existieron los mote de "don doctor de trovar" entre los trovadores de España y "*Prince de puy*" entre los troveros del norte de Francia.

De trovadores y juglares quedan relativamente pocas muestras, pero se supone que en el paso de esta tradición por España, del cual el *Libro de Buen Amor* es un magnífico espécimen —recordemos que el Arcipreste de Hita fue un juglar—, su poesía llegó a exponerse de dos maneras alternadas, una recitada y otra cantada,³ lo que no deja de recordar a la valona cuya planta se canta pero cuyas glosas se recitan.

La tónica que los trovadores campesinos mantienen en común con los medievales merecería una descripción aparte. Algunos tópicos compartidos son: la historia y la leyenda de hechos grandiosos como memoria de uso, el saludo y la despedida de la concurrencia, la alabanza de la autoridad, la (falsa) modestia del trovador como poeta y frente a su oponente, lo inefable (o tónica de la carencia de medios de expresión), la alabanza de otros poetas, etc. De entre las muestras de tensiones que sobreviven, también es posible entresacar cabos que se atan a los tópicos de la topada. Si bien las poesías de tema amoroso no guardan actualmente el lugar central que poseyeron en los cantares medievales, el tópico de la sinceridad de los sentimientos subsiste; asimismo, es común en la topada, como en la antigua tensión, que un poeta reclame al otro el cantar versos ajenos, al tiempo que lo increpa por la mala factura de los mismos.

Desde esta perspectiva no sorprende demasiado el que algunas reglas de los certámenes poéticos, tan populares en la España del Siglo de Oro y la Nueva España, coincidan con preceptos del reglamento de los modernos trovadores, pues el concurso poético fue una de las instituciones del *gay saber*, y junto con la tensión, otra de las manifestaciones de la axial contradicción de la cultura cortés. En México sobrevive la expresión *juegos florales* que designa los "premios" de poesía, especialmente los que se otorgan en la provincia; con ese nombre se designaban los concursos que instituyó la "sobregaya companhia" de los señores de Tolosa en el siglo XIV, quienes quisieron reanimar la tradición trovadoresca occitana. En el siglo español, los concursos conservan el nombre de justas, por demás conforme a su procedencia —en el solo nombre se cifra su ascendencia judicial.

En estas justas abundaba el ejercicio de la glosa a partir de las plantas que los organizadores imponían; y no faltaban en la entrega de premios las ocurrentes participaciones de los repentistas. Como hemos visto, la glosa y la improvisación sobreviven en la topada.

De entre las reglas de un certamen en la Nueva España,⁴ hay por lo menos tres que corresponden con otras tantas del reglamento de los poetas campesinos: que las glosas se ajusten apropiadamente a la planta, y que las palabras que se empleen obedezcan a su recto sentido; que el tema se respete y no acepte digresiones (en la topada se exige no sólo el respeto a la planta sino la fidelidad al tema por parte del oponente); y que la autoría de los poemas se manifieste con sinceridad, al tiempo que se repudia el robo de versos.

Estas proximidades se imprimen en la memoria de los usos mientras que desvanecen la memoria de los tiempos.

El modo popular

Quizás la última poética trovadoresca castellana date de fines del siglo XV: el *Arte de poesía castellana*,⁵ en el que la tradición provenzal apenas asoma ante la enorme influencia que significa ya la poesía italiana. En el capítulo tercero de esta obra, Juan del Enzina establece la diferencia entre poeta y trovador. A través de

ella, advertimos los signos de la transfiguración que ha sufrido el trovador, de poeta culto en poeta popular. Así: "Segun es comun vso de hablar en nuestra lengua: al trobador llaman poeta y al poeta trobador: ora guarde la ley de los metros ora no: mas a mí me parece que quanta diferencia ay entre musico y (cantor), entre geometra y pedrero: tanta deue auer entre poeta y trobador. Quánta diferencia aya del musico al cantor y del geometra al pedrero: Boecio nos enseña que el musico contempla en la especulación de la musica: y el cantor es oficial della. Esto mesmo es entre el geometra y pedrero y poeta y trobador: porque el poeta contempla en los generos de los versos: Y de cuántos pies consta cada verso: y el pie de cuántas sillabas: y aun no se contenta con esto: sin examinar la cantidad dellas. Contempla eso mesmo qué cosa sea consonante y assonante: y cuándo



Miniatura de las *Cantigas de Santa María*.

passa una silaba por dos: y dos sillabas por una y otras muchas cosas de las quales en su lugar adelante trataremos." Y más adelante Juan del Enzina se queja: "...a cuántos vemos en nuestra España estar en reputación de trovadores: que no se les da mas por echar una silaba o dos demasiadas que de menos: ni se curan que sea buen consonante que malo, y pues se ponen a hazer en metro: deuen mirar y saber que metro no quiere dezir otra cosa sino mensura..." Puede leerse en el trasfondo de estas razones que el trovador, antes poeta culto, ha ido perdiendo su prestigio y cae en los "errores" del poeta del vulgo.

En Francia, la lírica trovadoresca ha sobrevivido un siglo a la aniquilación de la religión cábara (mediados del siglo XIII). El trovador desaparece en el siglo XIV de las cortes obedeciendo a un proceso que enlaza con el definitivo florecimiento de las ciudades y la decadencia del feudalismo. No importa: los frutos han sido bien repartidos. Dante Alighieri ya ha dado a troveros y trovadores el título de *doctores* en su *De vulgari eloquentia*, y sigue sus pasos. Al estudiar una canción atribuida al trovador Thibaut de Champagne, ha afirmado: "Este grado de construcción es lo que yo llamo el más eminente y es el que busco, ya que sigo las huellas de lo que hay más elevado."⁶ En España, a la llegada de la influencia italiana que encumbrará al poeta y terminará de desplazar al trovador, ya han pasado tres siglos de difusión de los modos juglaresco y cortés que, del castillo a la villa, irán sedimentándose en el gusto popular que los conservará en sus memorias de uso y ha de llevarlos hasta América. Es explicable que en el siglo XX se escuchen aún los ecos de las glorias de Carlomagno y los Siete Pares de Francia en innumerables poblados campesinos de América Latina.

Hoy, en Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana se conserva una tradición muy similar a la topada. En la República Dominicana existe la llamada "*mediatuna*", "que tanto puede cantarse sola como 'a porfia', cuando dos *cantadores*, dos poetas campesinos se retan en torneo de improvisación".⁷ Ahí también, como en casi todo el resto de América, se canta "a lo humano" y "a lo divino". Gracias a Yvette Jiménez de Báez, se tiene noticia de que el arte de glosar en décimas existe además en Nuevo México, Venezuela, Colombia, Panamá, Perú, Brasil, Argentina y Chile. Las topadas o contiendas reciben el nombre de "duelo" en Colombia, "porfia" en Panamá, "desafío" en Santo Domingo, "duelo a porfia" o "por estilo" en Venezuela, "contrapunto" o "contrarresto" en Chile y "emboladas" en Brasil.⁸ Una variante argentina es la payada.

La plaza

Si en la España del siglo XVI los poetas ciegos venden sus pliegos por la calle, y en los mercados y ferias circulan los pliegos de cordel y las hojas volantes, en Nueva España no faltarán "muchos extranjeros" que "andan so color de ser ciegos a hacer en las plazas, pláticas y se juntan mucha gente vulgar a oírlos, y venden muy bien tras esto las coplas que han hecho imprimir."⁹ El uso de propagar la

poesía oral en hojas sueltas se mantuvo en México hasta bien entrado el siglo XX entre los decimeros y cantores de corridos, que se procuraban sustento con sus ventas.

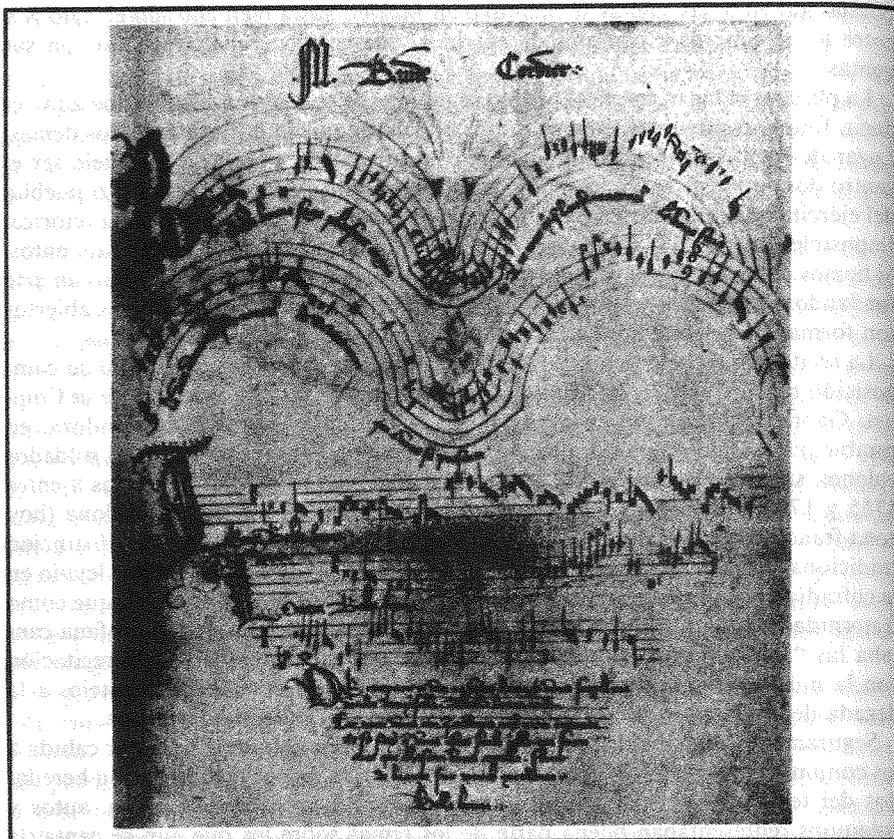
La plaza es el lugar donde el pueblo se reúne y celebra, es un lugar despejado —es decir, limpio como un espejo— en donde el paisano puede mirarse entre los demás. Lugar de identificaciones e intercambios, fundaciones y aboliciones, suele ser el centro donde se enfrentan los poderes de Dios y el siglo, del gobierno y el pueblo, del ejército y la revuelta. La plaza es también el campo emblemático de la retórica. Imposible conocer la historia de la oralidad sin indagar sobre sus emplazamientos. Si hemos de atenernos al criterio de quienes consideran a la retórica como un arte fundando en la poesía y la música, la recitación y el canto en los espacios abiertos son formas de celebración de las palabras anteriores a la oratoria política.

La recitación y el canto aparecen como complementarios en cierto tipo de composición musical que se interpretaba en los atrios de las iglesias durante la Colonia. Gabriel Saldívar vio en él el origen de la valona. Vicente T. Mendoza, en cambio, la consideró una asimilación de las canciones que entonaban los soldados valones, suizos y flamencos que arribaron a México por órdenes de Carlos II entre 1765 y 1768.¹⁰ Al respecto, no hay que olvidar que la zona picardo-valona (hoy zona franco-belga) fue durante la Edad Media territorio de troveros. La distinción tradicional entre cantar "a lo divino" y "a lo humano" tiene un familiar lejano en la cofradía de juglares de Arras (ciudad picarda) de los siglos XII y XIII, que como fraternidad religiosa cantaba a la Virgen, pero que como fraternidad profana cantaba las "alegrías terrenas". En fin, en la Colonia solía intercalarse la recitación con la música en una gran variedad de actos *placeros*, como en los festejos a la llegada de los virreyes o en las premiaciones de los certámenes poéticos.

Seguramente, los tablados que ahora se levantan en la topada para dar cabida a los conjuntos musicales que se enfrentan con la plaza de por medio, fueron heredados del teatro novohispano. La influencia no ha sido solamente física: autos y coloquios representaban buena parte de los temas sobre los que aún se canta: la Creación del Mundo, la Expulsión del Paraíso de Nuestros Primeros Padres, el Fin del Mundo... Si en la Colonia el espacio entre los tablados fue usado en ocasiones para celebrar danzas (como en los coloquios sobre la Conquista, con los españoles en un tablado y los indios en el otro), de manera similar hoy, en la topada, el pueblo baila entre los contrincantes. La plaza entre los tablados es el espacio de la resolución. Conforme un poeta va imponiéndose, los bailarines se aglomeran hacia su terreno y abandonan el del perdedor. El pueblo decide así, en sus desplazamientos, cuál es la causa que mejor procede.

La despedida

Al sentir próximo el día de su muerte, don Francisco Berrones reunió en un pequeño libro algunas de sus poesías.



Baude Cordier. Canción de amor, siglo XIV.

**ESTE PEQUEÑO FOLLETO. TIENE UNAS OBRAS
QUE DÉJO DE RECUERDOS A MIS LECTORES.
EL AUTOR. BERRONES.**

Él es sin duda uno de los poetas campesinos más famosos. Según la lista que se conserva de todas las contiendas que sostuvo, sólo fue derrotado una vez cuando muy joven –por José Ceballos, en Villa Juárez–, y su fama así lo avala: fuera de ese traspíe, era invencible. Aprendió por sí solo a escribir a máquina para guardar sus composiciones, y solo, a la edad de 81 años, escribió este ejemplar único de 61 páginas, que terminó en 1983. Entre las poesías que en él recogió se encuentra esta despedida:¹¹

A LOS CANTORES DE MI ESTADO POTOSINO
ESTE RECUERDO LES DEDICO. EN MI POESIA:
AUNQUE NO PUEDO IMPROVISAR. COMO PODIA
POR TANTO TIEMPO. SEPARADO DEL DESTINO.

HAYA. EN UN TIEMPO. CUANDO YO ERA CANTADOR
ME DABA GUSTO APODERARME DE UN TABLADO.
SI SE SENTABA UN CONTRINCANTE. AL OTRO LADO
YO ME TOMABA MI TRAGUITO DE LICOR.
ME DIVERTIA. CON LAS POESIAS DE AQUEL AUTOR
Y LE CANTABA ALGUN VERCITO REPENTINO.
HOY QUE COMPRENDO. QUE YA ESTOY EN EL CAMINO
PARA MARCHARME DEL HOGAR DONDE ME CRIE.
COMO UN RECUERDO. ESTA POESIA LES DEJARE
A LOS CANTORES DE MI ESTADO POTOSINO.

EN VARIAS PARTES. ESCUCHARON MIS CANTARES
YO COMPRENDI QUE LES GUSTABA MI POESIA.
DE FILARMONICO. A LA VEZ. NADA TENIA
PERO LOS VERSOS. ME VENIAN POR CENTENARES.
TENGO PRESENTE QUE UNA VEZ. EN VILLA JUAREZ
JOSE CEBALLOS. ME SALIO MUY HABLANTINO.
Y POR CUMPLIRLE SUS ANTOJOS. AL PADRINO
LA COMPETENCIA CON CEBALLOS ENTABLE.
MUCHAS POESIAS. DE RELAJO LES CANTE
A LOS CANTORES DE MI ESTADO POTOSINO.

MUCHOS CANTORES DEL ESTADO. CONOCI
EN AQUEL TIEMPO. CUANDO YO FUI MISIONERO
PERO A NINGUNO. LE RENDI YO. MI SOMBRERO
POR QUE MIEDOSO. PARA ESO. NUNCA FUI.
HOY QUE NO SALGO DE EL HOGAR DONDE NACI
SOLO ME SIRVE DE CONZUELO. ALGUN VECINO
POR QUE NO TENGO. NI UN HERMANO. NI SOBRINO
ESTA MUY LEJOS MI POQUITA DESENDENCIA
ESTE RECUERDO SE LOS DEJO COMO HERENCIA
A LOS CANTORES DE MI ESTADO POTOSINO.

CUANDO CANTABA YO. EN ALGUNAS ENRAMADAS
LUEGO EMPEZABAN A ALEGRARSE LOS MUCHACHOS.
HECHABAN GRITOS CARCAJEADOS LOS BORRACHOS
Y SE REIAN LAS PERSONAS EDUCADAS.

HABIA. EN LAS BODAS SEÑORITAS MUY HONRADAS
UNAS HERMOSAS QUE TENIAN EL PELO CHINO.
CON SUS VESTIDOS. DE AQUEL GENERO MAS FINO.
A TODO MUNDO LE SERVIAN DE BUEN EJEMPLO.
HAY DEJO ESCRITO. LO QUE VIDE EN AQUEL TIEMPO
A LOS CANTORES DE MI ESTADO POTOSINO.

TODAS MIS DICHAS SE HAN TORNADO EN SUFRIMIENTOS
PORQUE LOS TIEMPOS DE ALEGRIA SE TERMINARON
LAS BENDICIONES DE MI MADRE ME FALTARON
TODOS AN SIDO PARA MI DUROS TORMENTOS.
SOLO TRISTEZA MIRO YO A LOS CUATRO VIENTOS.
EL ALTO CIELO. NO LO MIRO CRISTALINO
MIS POBRES OJOS ME LOS NUBLA UN TORBELLINO
YO CREO SE ACERCA EL DIA FINAL DE MI PARTIDA
EN ESTE VERSO LES DARE MI DESPEDIDA
A LOS CANTORES DE MI ESTADO POTOSINO.

DE AQUELLAS OBRAS. PRIMORDIALES QUE TENIA
ALGUNA QUE OTRA SE CONCERVA EN MI MEMORIA.
HICE UNAS OBRAS APEGADAS A LA HIZTORIA.
DE CARLO MAGNO. VENCEDOR DE LA TURQUIA.
ALGUNAS OBRAS LAS CONCERVO TODABIA.
POR QUE LAS OTRAS. LAS VENDI CON TRANQUILINO
OTRAS LE DABA. A NUESTRO AMIGO DON GABINO
PERO CONCERVO ALGUNAS OBRAS DE LA HISTORIA.
ESTOS RECUERDOS. LES FORME DE MI MEMORIA
A LOS CANTORES DE MI ESTADO POTOSINO.

Jagüey de San Francisco,
A primero de febrero de 1983

Coda

En una conferencia dictada hacia 1967 en la Universidad Libre de Bruselas,¹² Roland Barthes sugirió abordar la literatura francesa posterior a la época clásica partiendo de las fragmentaciones, los sustitutos y las lagunas que la retórica del clasicismo, tan codificada, tan reglamentaria, sufrió al *estallar* para producir las

escrituras que la siguieron. El estudio de ese estallido podría dar cuenta tanto de la multiplicidad de esas escrituras como del lugar de cada una de ellas en la sociedad.

Tiempo atrás, en 1924, Edmond Faral había publicado una obra capital para entender la poesía cortés: *Las artes poéticas de los siglos XII y XIII*,¹³ en la que realizó estudios críticos y dio a la imprenta documentos, que demostraron el enorme grado de codificación retórica que la poesía culta de esos siglos había alcanzado. Ahí aparecieron, entre otros, el *Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme, la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf, la *Poetria* de Jean de Garlande, poéticas antecedentes de las *Regles o Dreita manera de trobar*, del catalán Ramón Vidal, y del desaparecido *Libro de las reglas como se deve trobar*, del Infante don Juan Manuel. Se trata aquí también de una retórica altamente codificada, altamente reglamentaria.

Cuando se escucha a los trovadores campesinos declarar su apego a un reglamento no escrito mas interiorizado, memorizado en el uso a tan enorme distancia de feudos y siglos cortesés, el estallido proyecta sobre la historia una imagen sobrecogedora.

Notas

1. "Primitivement, la tenso n'était qu'une 'disputatio'." Jean Beck, *La musique des troubadours*, Paris, Stock-Musique, Reimp., 1979, p. 103.

2. Versos atribuidos a Julián Guear, poeta nativo de Armadillo, San Luis Potosí.

3. Cf. Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa-Calpa, 1975, pp. 146-148 (Col. Austral, 300).

4. Cf. Irving A. Leonard, *Baroque Times in Old Mexico*, Michigan, The University of Michigan Press, 1973, p. 138.

5. De Juan del Enzina. Marcelino Menéndez Pelayo recogió esta rara obra en un apéndice del primer tomo de su *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, pp. 511-524.

6. Cf. Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, pp. 18-21 y 381-383.

7. Pedro Henríquez Ureña, "Música popular de América", en Eduardo Matos Moctezuma, *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano*, México, INAH, 1981, p. 116.

8. V. Yvette Jiménez de Báez, *La décima popular en Puerto Rico*, México, Universidad Veracruzana, 1964, pp. 34-64.

9. Alonso de Zorita, *Breve y Sumaria Relación de los Señores y Maneras y Diferencias que había de ellos en la Nueva España*, cit. por Armando de María y Campos, *Representaciones teatrales en la Nueva España*, México, Costa-Amic, 1959, p. 17.

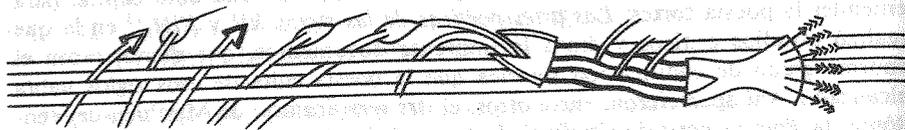
10. Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, Ed. Cultura, 1934, p. 245. Vicente T. Mendoza, *Glosas y décimas de México*, México, FCE, 1979, pp. 15-16.

11. En el momento en que transcribo esta poesía, don Francisco vive aún en Jagüey de San Francisco, S.L.P. Don Francisco obsequió este libro al trovador Guillermo Velázquez, de Xichú, Gto.

12. "El análisis retórico", recogida en Barthes, Lefebvre et al., *Literatura y sociedad*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1969, pp. 34-49.

13. Edmond Faral, *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Reimp., Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1982, 384 pp.

LA CROMOTERAPIA COSTUMBRISTA DE RODOLFO HALFFTER



JORGE VELAZCO

Para comprender cabalmente la intención estética que mantiene la estructura musical y artística de *Don Lindo de Almería* (1935), es preciso conocer algo del credo de Rodolfo Halffter (1900) en la época en que compuso su magistral obra, que se halla expresado muy claramente en sus conceptos acerca de la llamada "generación musical del 27", grupo de compositores iberos al que pertenecía:

...nuestro objetivo principal, harto ambicioso, consistía en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo.

Nosotros, los compositores del grupo, aspirábamos a escribir una música pura, purgada del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios. Y por elemental pudor, nada de autobiografías puestas en solfa.

Tal concepto *purista* lleva implícita la consideración de que cualquier trozo musical es, en primer lugar, un objeto sonoro, cuyo contorno está delimitado por su estructura formal. Dada la índole abstracta de la música, las frecuentes y apasionadas polémicas acerca del contenido y la forma son ociosas e inútiles.

La música, pues, carece de contenido ajeno a su propia sustancia: rítmica, melódica, armónica, tímbrica... la música es, en sí misma, un fin.

Insisto: la obra de arte lograda constituye una unidad independiente, la cual, quiérase o no, siempre portará el sello de la persona que la creó. Y cuanto mayor sea el valor que, como objeto, posea la obra, tanto mayor será la semejanza, espiritual y secreta, entre la obra y su creador. En ella, el artista estará presente, pero invisible.

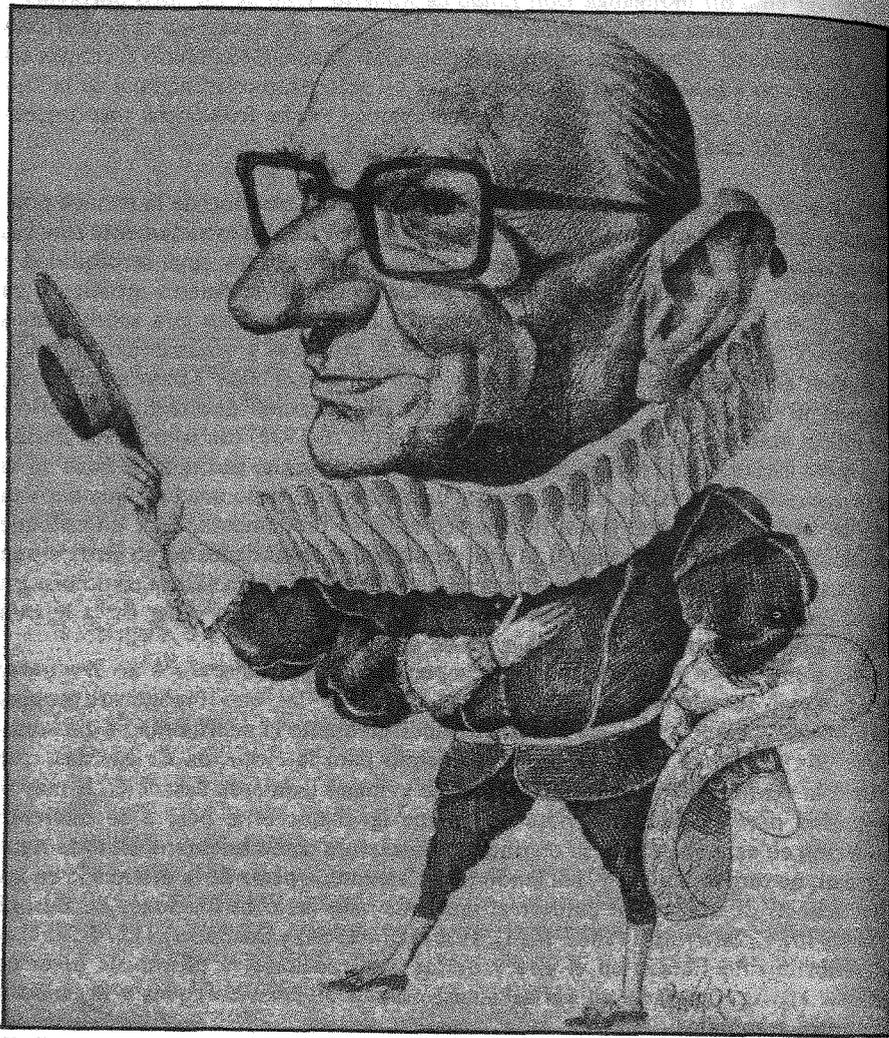
Nosotros nos saturamos del canto popular —ese valioso y escogido legado transmitido por la tradición— y nos percatamos de su gran poder fertilizador. De nuevo viene a cuenta citar nuestra devoción por el *Cancionero*, de Pedrell [1841-1922], en el cual, entre los tesoros que nos reveló, figuran los antiguos documentos musicales tomado del tratado *De Musica Libri Septem*, de Salinas [1513-1590].

Nuestra aproximación al canto popular fue intelectual e irónica. Esto se echa de ver en... mi mojiganga *Don Lindo de Almería*. Uno de nuestros portavoces, el agudo escritor José Bergamín [1895-1983] puso en circulación el neologismo *cromoterapia*. Y nosotros creímos, de buena fe, haber descubierto fórmulas terapéuticas adecuadas para el tratamiento del colorismo convencional de la música popular de España, el cual, considerábamos, es con frecuencia, una degeneración del casticismo.

El punto sintáctico de *Don Lindo de Almería* es la intersección de la técnica politonal y el folklore andaluz, sublimado este último en formas estrictamente sonoras y vaciadas de todo contenido romántico, por un compositor cuya sensibilidad e inteligencia sólo eran igualadas por su técnica musical, su acierto artístico y su buen gusto estético. Con ello se logró una obra maestra, que gira sobre ambos pivotes y produce un resultado nuevo, distinto, personal y original. Los procedimientos armónicos usados por Halffter para componer *Don Lindo de Almería*, fueron inventados por él, a pesar de que la investigación que realizó posteriormente el autor, le permitió descubrir que Falla (1876-1946) usaba procesos similares para elaborar diversos planos tonales, si bien el genial gaditano se basó en la superposición de sonidos obtenidos por un sistema de "resonancias" que derivan de las notas del acorde y Halffter parece haberse fundamentado en un enfoque relacionado con la enarmonía y la proyección a dos tonalidades como giro de una misma nota común a ellas en su frecuencia de vibraciones, que actúa como bisagra para construir dos planos sonoros contiguos, superpuestos, a pesar de la lejanía teórica de sus notas básicas en la serie de armónicos.

Así a principios de *Don Lindo*, que superpone los planos sonoros de *Si natural* y *Si bemol*, surge como consecuencia del acorde de 7a., que impone sus propios armónicos y que conjuga las dos tonalidades mediante la enarmonía de *La sostenido* con *Si bemol*, según el clásico principio para la ejecución de cuerdas, que busca la simplificación de las posiciones de la mano izquierda basado en la mayor facilidad para ejecutar una nota que suena igual que otra, pese a su diferente posición en el pentagrama, su distinta nomenclatura como miembro, en todo rigor formal, de otra tonalidad y, hablando estrictamente, a pesar de la diferencia en las frecuencias de ambas. Al parecer al igual que con las contribuciones de Busoni (1866-1924), Stravinski (1882-1971), Ives (1874-1954) y Schönberg (1874-1951) el descubrimiento flotaba en el aire y de tan sutil posición el talento de diversos genios logró proyectarlo en varias obras, usando diversos enfoques y llegando a distintos resultados.

En *Don Lindo de Almería*, el compromiso estético con el espíritu de Stravinski, consiguió renovar temas y referencias del folklore hasta el grado de volverlos material original. Falla logró, en otro postulado y por otro camino, el mismo efecto en *El sombrero de Tres Picos* (1919) y el método de incorporar elementos folklóricos usando una técnica estrictamente musical y –no como tanto ignorante piensa– imitando las “esencias” de la tradición popular, ha sido brillante y originalmente tratado por el eminente musicólogo español Manuel García Matos (1912-1974).



Halffter por Oswaldo.

quien realizó una estupenda síntesis en su ensayo *Folklore en Falla*, publicado en la revista trimestral de los conservatorios españoles, *Música*, año II, números 3-4, Madrid, 1953, p. 41. ¿Quién podrá reconocer el tema de *¡Ya se murió el burro!* que aparece enunciado en *Don Lindo de Almería* como puente preparador del vigoroso final?

Otra integración, más antigua, se logró en *Don Lindo*: la elaboración de tres versillos de *Sanctus* de Llussá, que aparecen en el tomo II de la *Antología de organistas clásicos españoles*, publicada por Pedrell en Madrid, en 1908. Francisco Llussá fue un sacerdote y organista que floreció entre 1687 y 1738, según rezan los archivos municipales de Barcelona, al servicio de la iglesia de Santa María de Pino, de quien se conocían exclusivamente obras cortas para órgano, hasta que se descubrió un *tiento* para órgano de largas dimensiones, en un manuscrito hallado en la catedral de Astorga, que fue publicado en Madrid en 1970.

De todos estos elementos y muchos más, se forma la bella y fascinante trama de tejido de *Don Lindo de Almería*, robusta obra plena de vigor y fuerza, donde las contrastantes mezclas de ascética coquetería y parco lirismo se conjugan para llevarla justo a la cumbre de la originalidad creadora.

La pieza fue compuesta en Madrid en 1935 y la *suite* fue tocada en el Collège de Spagne de la ciudad universitaria de París, el 13 de marzo de 1936, por un conjunto instrumental bajo la dirección de un miembro de la generación musical del 27, Gustavo Pittaluga (1906-1975). El estreno oficial tuvo lugar el 22 de abril de 1936, con la Orquesta Filarmónica de Madrid dirigida por Bartolomé Pérez Casas (1873-1956) durante el Decimocuarto Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (aquella institución a la que Busoni otorgó su más decidido apoyo para los festivales que se organizaron en Donaueschingen). En la misma sesión tuvo lugar el estreno de la *Cuarta Sinfonía* de Rousset (1869-1937), dirigido por Ernest Ansermet (1883-1969), quien posteriormente dirigió *Don Lindo* en París.

El *ballet-mojiganga Don Lindo de Almería*, con música de Rodolfo Halffter y argumento de José Bergamín, se estrenó en México, en el Teatro Fábregas, el 9 de marzo de 1940, con una coreografía de Ana Sokolov, bajo la dirección del autor.

De su obra, el compositor escribió:

Con el decidido propósito anticolorista, anticostumbrista, trazamos Bergamín y yo el *ballet-mojiganga*, DON LINDO DE ALMERÍA. La orquestación, en blanco y negro, realizada únicamente para instrumentos de cuerda, con ligerísimo apoyo de algunos instrumentos de percusión, tiende a subrayar tal desig-nio. Llamamos a nuestra obra cromoterapia costumbrista. Creimos haber descubierto la adecuada fórmula terapéutica para el tratamiento de ese colorismo localista y sainetero andaluz, que es una degeneración del casticismo. Nuestra pretensión de abstraer y aquilatar la verdadera naturaleza de lo popular, de desintegrar el cromo, la exageramos hasta el extremo de presentar un juego, aparentemente incongruente, de simples referencias a figuras, gestos, hábitos y

despojos de cantares. Reducidos a jeroglíficos, en rápida sucesión de escenas, desfilan muchos personajes del cotidiano acontecer andaluz de comienzos del presente siglo: la beata, como el cuervo, de luto perenne; la mocita de talle de nardo, con un clavel siempre prendido en el cabello; la inevitable pareja de la guardia civil; los tres curas de la buena suerte; el intercesor San Antonio, que suele apiadarse de las jovencitas sin novio, el torerillo que, según la copla, aparece bordado en los pañuelos, rodeado, como el famoso matador Reverte, por cuatro picadores; las mulatas con sus vistosas batas de volantes; la cacatúa, heredera del imperio ultramarino hispánico, diluido éste en ritmos de guajira y habanera, en melodías teñidas de languidez y melancolía o llenas de coquetería y voluptuosidad. Y, por último, el protagonista: Don Lindo, viejo y noble caballero, enjuto y de tez aceitunada. Se presenta en escena, caído del cielo y enviado por San Antonio, para casarse con la mocita. Para luego descasarse de ella, cuando el torerillo surge en el ruedo pasional de la esposa casquivana. Con el corazón hecho añicos, Don Lindo, para quien vivir es necesidad de olvidar, regresa a los cielos, lugar apropiado para resucitar el recuerdo, sobre el cerdito que cabalga, atravesado éste por el fatal estoque del torero, y que le trae a la memoria su San Andrés hogareño. "Por San Andrés, reza el refrán, quien no mata a un cochino, mata su mujer".

Regocijo general.

Como se ve, el argumento apenas si existe como estructura narrativa y es más bien un hilo conductor, casi un pretexto sobre el cual bordar una serie de alusiones a proverbios, usos y costumbres de la vieja Andalucía.

A partir de estos principios estéticos y musicales, que condicionaron la invención de uno de los lenguajes más originales del siglo XX, se hizo la creación de *Don Lindo de Almería*. La obra representa una de las más logradas síntesis culturales en que se pueda pensar, no sólo por el magistral acierto musical y técnico que se probó al componerla, sino por el hecho de que constituye un auténtico hallazgo artístico una ruta nueva que sin embargo, puede hablar clara y directamente el corazón en un idioma tan coherente que satisface por completo los postulados y las intenciones de su autor. Rara vez se consigue una pieza como ésta, en la que las instituciones musicales más consagradas alternan con la fuente folklórica y obtienen una expresión diversa, nueva y original, *Don Lindo de Almería* es la primera obra verdaderamente trascendente de un autor cuyo ciclo artístico ha llegado a evolucionar sin perder de vista los orígenes y sin dejar la cohesión que une siempre a toda obra creativa de verdadera originalidad. Su creciente aceptación, entre público y músicos, y el hecho de que no envejece, que cincuenta años después de su creación se oye aún más vigorosa, fresca y juvenil que el día de su estreno, son una prueba más directa de su valor que el detallado -y fascinante- análisis musical de su contenido.

LAS SINFONÍAS DE CARLOS CHÁVEZ

(II PARTE)



JULIÁN ORBÓN

Sinfonía de Antígona y Sinfonía India

Es significativo que en sus dos sinfonías inaugurales, Carlos Chávez evoque dos culturas matrices: la griega y la mexicana prehispánica. Esto, como ya observamos antes, lo sitúa en el plano de universalidad al par que le entrega una materia musical específica. Esta materia musical va a objetivar su actitud; es decir, al aceptar las escalas modales griegas Chávez se impone una situación de trabajo semejante a la que adoptamos, por ejemplo, al manipular una serie.

De la misma manera al usar motivos provenientes de expresiones musicales yaquis, coras y seris, no se trata de "armonizar" e instrumentar unos temas, sino de -observando sus peculiaridades melódicas, métricas, etcétera- integrarlos como generadores de secciones en una estructura formal. Estamos en ambos casos ante problemas de orden constructivo en donde nada nos acerca a lo que entendemos generalmente por exotismo o especies de tipismos locales.

Si bien para la *Sinfonía de Antígona* Chávez cuenta con cierto número de datos previos sobre la música griega, el valor documental de éstos no deja de ser sumario. En el capítulo dedicado a la teoría musical griega en su libro *Music in the Middle Ages*, Gustav Reese enumera dieciocho fuentes literarias y quince ejemplos, en general fragmentarios, como bases de nuestro conocimiento de la teoría y práctica musical griega. Si añadimos las deducciones que resulten del estudio de los instrumentos en bajo relieves, vasos pintados, etcétera, completamos el cuadro de referencias sobre ese periodo.

Por fortuna, de todo ello podemos aceptar con suficiente evidencia el sistema modal. Considerando el *ethos* atribuido a los diferentes modos, Chávez decide expresar el conflicto de Antígona -el viejo y eterno conflicto entre individuo y estado, piedad y ley, amor personal y deber colectivo- por medio del ordena-

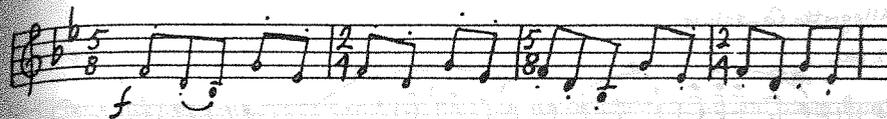
naturaleza del sentimiento estético: "La belleza expresada por el artista no debe despertar en nosotros una emoción de índole cinética o una sensación puramente física. Despierta o debe despertar, induce, o debe inducir un éxtasis estético, una piedad o un terror ideales, un éxtasis invocado, prolongado y al final disuelto en lo que llamo el ritmo de la belleza."⁸

La *Sinfonía India* es la obra más popular de Chávez; es también la que ha contribuido más a dar una imagen del compositor encuadrada en los términos "nacionalismo" e "indigenismo". Como ya hemos tratado de redefinir ambos conceptos, eliminando las limitaciones que suelen derivarse de ellos, dedicaremos nuestro estudio a las funciones estrictamente musicales. La disposición formal de la obra mantiene relación con su predecesora. Sin embargo, en la *Sinfonía India* la forma sonata es más evidente. Las divisiones de la estructura están netamente señaladas: la introducción, exposición, que incluye primer tema, segundo tema que enlaza sin transición con un tercer tema (poco lento), se acercan al modelo clásico; lo mismo puede decirse de la reexposición y la coda. La sección de desarrollo no aparece como tal; los temas van a ser trabajados individualmente; un procedimiento que Chávez empleará extensamente en la Tercera Sinfonía. Por otra parte, el compositor considera a la *Sinfonía India* como una versión condensada de la forma, con lo que llamamos tercer tema cumpliendo una función de movimiento lento entre las secciones de exposición y recapitulación. Nada mejor que incluir aquí la sinopsis de la forma debida al compositor.⁹

Número de estudio	Fragmentos	Tonalidad
	Inicio	
	Introducción	Si bemol
(9)	<i>Allegro</i> . Exposición: Tema principal y desarrollo del mismo	Tónica (Si bemol)
(14)	Puente subdominante	Tónica a
(27)	Segundo tema y desarrollo del mismo	Subdominante (Mi bemol)
(43)	Movimiento lento (Poco Lento) y desarrollo del mismo	
(64)	Puente	Dominante a tónica
(73)	Segundo tema y desarrollo del mismo	Tónica (Si bemol)
(81)	Coda del <i>allegro</i> (usando los elementos de la Introducción)	Tónica (Si bemol)
(88)	Finale	Fa (dominante)

La introducción comienza con una de las aleaciones métricas más afortunadas de Chávez; una sucesión de 5/8 - 2/4 - 5/8 (3/4); un movimiento irregular que, por la lógica de su continuidad llega a parecernos simétrico:

Vivo $\text{♩} = 176$ ($\text{♩} = 352$) $\text{♩} = \text{♩}$ sempre



Copyright © G. Schirmer, Inc.

Sobre este incesante fluir la trompeta con un descenso de tercera, inicia una frase que es continuada por las maderas [2] (números de ensayo); esta consecuencia melódica se funde plenamente con la métrica establecida. El pentatonismo de toda la sección, el impulso rítmico, la persistencia tonal, crean la imagen de un mundo en génesis, de una apertura, y en efecto asistimos a la reaparición de una cultura, volvemos a escuchar una voz inaugural.

Una breve y magistral transición de cinco compases, en la que oímos por vez primera la percusión indígena [8], nos lleva a la exposición. El primer tema es una melodía de los huicholes de Nayarit centrada en la triada de *si sostenido* y más adelante en la de *fa* (dominante)⁹.

los vlnes. y 3 oboes



Copyright © G. Schirmer, Inc.

Como señalamos antes, Chávez integra esta expresión de la música indígena en la forma con tanta cohesión que cuando aparece (primeros violines y tres oboes), al mantener los segundos violines y violas, ahora en 3/2, el movimiento en corcheas de la introducción, la oímos como una derivación natural del ambiente métrico-armónico de ésta. Pequeñas variantes motivicas y nueva disposición instrumental del tema conducen a un extenso puente sobre este motivo iniciado en 7/8

[14]:



los y 2os. Vlnes
y cl. picc.

Copyright © G. Schirmer, Inc.

El segundo tema [27] es una melodía de los yaquis de Sonora, de un extraño lirismo acentuado por el compositor al repetirlo cada vez con mayor intensidad, alcanzando su plenitud expresiva al aparecer doblado en los violines, violas, flautas, oboes y clarinete (del [39] al final de la sección).

Allegretto Cantabile

Cl. picc.

Copyright © G. Schirmer, Inc.

Sin transición alguna se llega a lo que Chávez considera movimiento lento [43], el tema es expuesto por la flauta y el corno que anticipa el *do* inicial en los tres últimos compases de la sección precedente; proviene también del estado de Sonora:

Fl. y Cor.

Copyright © G. Schirmer, Inc.

La base armónica, una austera sucesión de acordes construidos sobre cuartas, que corresponden con cada tiempo del compás (arpa, trompetas, trombón), enfatiza su carácter estático. Como en los temas anteriores, el desarrollo consiste en su reiteración en diferentes texturas instrumentales. Alcanzando un *ff* [51], al que añade poder el empleo de la percusión (tercer compás del [51]), un proceso de aceleración gradual lleva a la reexposición que sucede en este orden: [59] *allegro* (primer tema), puente, segundo tema y coda del *allegro*, construida sobre el mismo material de la introducción. El final [88] es uno de los momentos más impresionantes de la música hispanoamericana; está en esa región de energía primaria en la que hallamos el *Choros 10* de Villa-Lobos y el *Sensemaya* de Revueltas; un implacable *ostinato* de ciento veintiséis compases basado en una fórmula melódica seri-

trpt y cl. picc. (8a)

Copyright © G. Schirmer, Inc.

El movimiento avanza en aglomeración sucesiva de poder orquestal hasta finalizar en una verdadera explosión de fuerza sonora, como en la culminación de un ciclo cósmico.

La *Sinfonía India* es un "clásico" de la música hispanoamericana. Como bien dice García Morillo, "es la voz de todo un pueblo, la de un gran pueblo americano la que se alza allí, tal cual es, y esa voz se hace oír con un vigor inaudito e infinita elocuencia."

Tercera Sinfonía

Desde la *Sinfonía de Antígona* Chávez venía cumpliendo su concepto de la forma como "un elemento característico propio no sólo de cada compositor, sino de cada obra". La Tercera Sinfonía es un espléndido ejemplo de esta creencia, quizá la más original, en cuanto a forma, de las seis. Consiste en cuatro movimientos: *Introduzione*, *Allegro*, *Scherzo* y *Finale*. Un recio acorde en cornos y trompetas—construido con la familiar superposición de cuartas, respondido por el *do* grave de clarinete bajo, fagotes, contrafagot, cellos, bajos y timbales—inicia la obra. Inmediatamente, en el segundo y tercer compás aparecen dos motivos que serán objeto de extensa elaboración; el primero (A), en el clarinete piccolo, una frase descendente en corcheas:

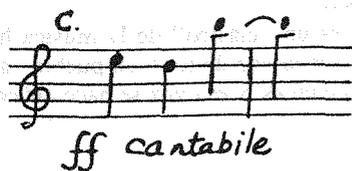
Copyright © Hawkes & Son, Ltd.

y el segundo (B) en el corno inglés, una sucesión de seisillos de semicorcheas:

Copyright © Hawkes & Son, Ltd.

(Siendo la *Introduzione* rica en motivos, los clasificaremos por letras e indicando números de ensayo para precisar su desarrollo.)

Un poderoso y simple diseño rítmico en el arpa, clarinete bajo y percusión [2], sobre el que escuchamos el motivo B en el corno inglés, lleva al motivo A en un *tutti* en el que aparece en armonía de cuartas en violines y violas doblados por las maderas, mientras el clarinete bajo, fagotes, contrafagot, trombones, tuba, cellos y bajos nos dan su versión ascendente. Como ha señalado García Morillo, el motivo A es tratado "en movimiento contrario convergente o divergente". Una ascensión de octavas en los trombones, tuba, clarinete bajo y fagotes conduce a una corta frase en los primeros violines (C) [3]:



Copyright © Hawkes & Son, Ltd.

a la que sigue una modificación rítmica de A en las maderas. A la aumentación en movimiento divergente del motivo A sigue una expresiva melodía del oboe [4] en cuyo diseño intervienen los motivos A y C.

Sobre la variante rítmica del motivo A, ahora como fondo armónico, se alza una extensa frase de la cuerda que reitera un la en octavas y después de dibujar los intervalos de quinta y tercera resuelve en el motivo A, con enorme poder sonoro y dramático, sustentado por un enérgico bajo en el que persevera el intervalo *re-do* (de un compás después del [6] al [13]) (motivo D).



Copyright © Hawkes & Son, Ltd.

Al motivo A en el [13] sigue una sucesión descendente por terceras que lleva al motivo B [14], desarrollado por los cellos en un pasaje en el que se fusionan una singular lógica idiomática y una gran dificultad técnica. En el número [16] aparece un nuevo motivo en la flauta (E) y su respuesta en el oboe (F) completada por la flauta:



Copyright © Hawkes & Son, Ltd.

En el [18] la cuerda expande la variante del motivo B que oímos en los cellos y por aumentación divergente de A (un compás antes del [20]) llega a un *tutti* -acentuado por el martillo del timbal y la *Gran Cassa* - que termina con el motivo A, ahora en movimiento convergente. Una intensa frase de los violines derivada de los motivos C y E [22] lleva al motivo D, ahora en disminución (cuerda), que a través de una progresión ascendente en semicorcheas, basada en A, culmina en un trino de las flautas y sobre un *la sostenido* del timbal en trémolo y contrabajos; el piccolo repite durante catorce compases esta figura [28]:



Copyright © Hawkes & Son, Ltd.

que a la vez anuncia y enlaza con el tema *Allegro*. Siempre me ha parecido esta transición similar a la que ocurre del *Poco sostenuto* al *Vivace* de la Séptima Sinfonía de Beethoven.

Al hallarse en la *Introduzione* una serie de motivos fundamentales de la obra nos hemos detenido en su estudio; razones de espacio nos obligan a un análisis sumario de los tres movimientos restantes.

El *Allegro*, como señala Herbert Weinstock, tiene "el carácter de un auténtico *allegro* de sonata". El carácter, pero no la forma; ésta es a la vez simple y original. Los periodos clásicos de exposición, desarrollo y reexposición son sustituidos por dos secciones alternantes, cada una presentada tres veces; aunque algunos de los motivos de la primera originan variantes o reaparecen en la segunda, pueden considerarse como dos líneas de desarrollos autónomos. El tema de la primera sección es expuesto por la flauta, sobre una armonía fluctuante; un acorde de 6a al que la sucesión cromática de los cellos otorga una doble definición como mayor y menor. Es una idea extensa, dinámica, generosa en la diversidad y ágil movimiento de sus intervalos [33]:

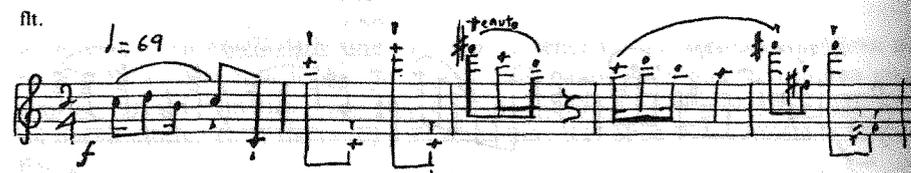


Copyright © Hawkes & Son, Ltd.

uno de cuyos motivos puede derivarse del A de la *Introduzione*. Un pasaje en terceras (oboes y violines [35], después en trombones, trompetas y flautas) lleva a una poderosa figuración ascendente por grupos ternarios de corcheas en quintas y cuartas (cuerdas y maderas) apoyada por los metales que, culminando en un acorde resultante de la acumulación de dichos intervalos completa los elementos básicos de la primera sección; sigue un desarrollo de éstos. Al reaparecer el tema inicial, ahora en brillante expansión sonora [40], Chávez logra uno de sus más grandes momentos de escritura orquestal; ahí está presente ese impulso sinfónico del que hablamos al tratar de la sinfonía en el periodo romántico, esa radiante irrupción del tema en la temporalidad, a la que parece querer dominar con una energía plena y decisiva. La sección mantiene un ímpetu constante, logrado con esa presencia continua de grupos ternarios tan típica de los desarrollos de Chávez, sobre la que escuchamos motivos en cierta manera nuevos y derivaciones de los temas principales.

La segunda sección, *meno mosso* [50], se inicia con una versión del motivo en terceras de la primera (flautas); originalmente en 4/4, con un 1/8 intercolado, prosigue en un compás más duradero de 7/16 [52], que establece grupos melódicos basados en este ritmo: $\frac{7}{16}$  La primera sección reaparece en el [63]; entre otras variantes en el trabajo motivico, el primer tema es invertido en el trombón (uno después del [66]), siguiéndole el clarinete piccolo; una sucesión de quintas (acordes por tríadas), en las trompetas [68] y después en las maderas, es continuado por violines y violas en terceras, enlazando con la segunda sección [70]. Esta vez el tema inicial del movimiento, expuesto por varios grupos instrumentales, se integra métricamente con los grupos generados por el 4/4 y 7/16. La tercera y última presentación de la sección primera es una suerte de reexposición [75]. El movimiento termina con la sección segunda, que adquiere carácter de coda a partir del [92]; sobre los grupos rítmicos en 7/16 oímos el tema inicial dividido en fragmentos; un *rallentando* progresivo finaliza el movimiento.

El *Scherzo* es de escritura y concepción instrumental originalísimas. La forma clásica A-B-A es mantenida. A puede considerarse como una fuga de factura bastante libre. El tema se caracteriza por la gran separación de los intervalos que suceden al grupo sincopado inicial:



Copyright © Hawkes & Son, Ltd.

La exposición consiste en cinco entradas del sujeto; sigue un episodio y entrada en *stretto* (canon: piccolo, flauta, cellos y bajos) [114]. La presencia del *fa bemol* en el sujeto en *do* y por lo tanto del *si natural* y *do bemol* en las sucesivas entradas en *fa* y *sol*, otorgan al tema un carácter lídico (quinto modo eclesiástico). Tres contrapuntos (A, B, C), en función de contrasujetos en las sucesivas entradas del tema, aparecen en este orden: A en el oboe [102]; B en el clarinete bajo [104]; C y A en el [106] (piccolo y clarinete) y de nuevo en el [108] (flautas y oboe). El contrapunto C se inicia con el primer motivo del sujeto. La entrada en canon [114] enlaza con el Trío [116], que establece el habitual contraste con la sección anterior. De considerable extensión, es conciso en sus elementos temáticos; un simple motivo iniciado en sextas en los clarinetes, con cierto carácter irónico; la respuesta en las flautas en cuartas descendentes y el contrapunto en el clarinete bajo y corno inglés, que completa la textura instrumental, forman la idea básica. Su desarrollo, con variantes que originan motivos secundarios, se mantiene en un estilo concertante maderas y metales).

La entrada de la cuerda [125] culmina en un poderoso *tutti* [129] desde el que se retorna a la idea inicial clarinetes y clarinete bajo, [130]. Los violines establecen la vuelta a la primera sección (en *sol*); la respuesta de las violas y los cellos incluye un sorprendente uso del timbal, que nos hace oír el contrasujeto A, junto a fragmentos del sujeto [137]. El piccolo y el contrafagot, con el primer motivo del sujeto por aumentación, concluyen el movimiento.

El *Finale* es a la vez un desarrollo y una reexposición de los elementos de la *Introduzione* y, en menor grado, de material temático del *Allegro*. Vamos a señalar, sumariamente, dónde ocurren estas derivaciones. La frase del corno inglés, desde el segundo compás, une los motivos denominados en la *Introduzione* "D" (ahora en *mi menor* en vez de *la*) y "C" (frase del oboe en el [4]). Este motivo D vuelve a mostrarse en el oboe [146].

Alusiones al tema del *Allegro* ocurren en el clarinete piccolo (compás anterior y en el [149] y también en el clarinete).

El *poco animato* inicia un movimiento en semicorcheas que avanza impetuosamente en incisivas disonancias agrupadas en segundas (uno antes del [153] y compases siguientes. Percibimos también referencias al tema de la segunda sección del *Allegro*; motivo A en violines y violas (dos antes del [155]), y derivaciones de elementos de *Allegro* del [155] hasta el *meno mosso* [157]. Aquí la cuerda elabora extensamente el motivo, apareciendo el A en cornos y trompetas. En el [158] y compases siguientes las maderas presentan los motivos E y F. El motivo B continúa en la cuerda hasta el [161], en donde el A aparece por última vez llevando a los compases finales, de imponente fuerza. El acorde conclusivo consiste en la proyección simultánea de la tríada mayor y menor de *re*, con el IV grado (*sol*) añadido.

La Tercera Sinfonía es una espléndida muestra de la madurez del compositor, una partitura de singular poder y de gran originalidad en la forma y en la concepción orquestal.

NOTAS SIN MÚSICA



LIBROS

Juan Arturo Brennan

Hace ya muchos años que el Fondo de Cultura Económica dejó de ser una editorial especializada en textos relativos a la economía. Hoy, los catálogos del Fondo revelan un amplísimo rango de intereses editoriales y de difusión, entre los cuales la música también tiene su lugar. Una paciente (y espero que exhaustiva) revisión de los catálogos del Fondo de Cultura Económica ha permitido detectar los textos que la editorial ha dedicado a diversas áreas de quehacer y el pensamiento musical: biografías de compositores, monografías históricas, ensayos, colecciones de cartas de músicos, análisis sociológicos de la música, etc. En este número de *Pauta* ofrecemos al lector una relación detallada de los textos musicales editados por el Fondo de Cultura Económica. Ciertas referencias bibliográficas a otras instituciones (como El Colegio de México) indican condiciones que el Fondo ha realizado a lo largo de los años. Las demás referencias indican la colección a la que pertenece el texto citado.

LA MUSICA EN CUBA
Alejo Carpentier
Tierra Firme, 1946

MUSICA POPULAR BRASILEÑA
Oneyda Alvarenga
Biblioteca Americana, 1947

JUAN SEBASTIAN BACH
Johann Nikolaus Forkel
Breviarios, 1950

LA MUSICA COMO PROCESO HISTORICO
DE SU INVENCIÓN
Adolfo Salazar
Breviarios, 1950

LIRICA INFANTIL DE MEXICO
Vicente T. Mendoza
El Colegio de México, 1951

JUAN SEBASTIAN BACH
Adolfo Salazar
El Colegio de México, 1951

RICHARD WAGNER
William Henry Hadow
Breviarios, 1952

LA MUSICA EN LOS ESTADOS UNIDOS
Juan Carlos Paz
Breviarios, 1952

EL ROMANCE TRADICIONAL DEL PERU
Emilia Romero
El Colegio de México, 1952

BEETHOVEN
Max Steinitzer
Breviarios, 1953

EL CORRIDO MEXICANO
Vicente T. Mendoza
Letras Mexicanas/Colección Popular, 1954

LA MUSICA EN LA CULTURA GRIEGA
Adolfo Salazar
El Colegio de México, 1954

TEORIA Y PRACTICA DE LA MUSICA
Adolfo Salazar
El Colegio de México, 1954 (Tomo I); 1958 (Tomo II)

COMO ESCUCHAR LA MUSICA
Aaron Copland
Breviarios, 1955

LA MUSICA ORQUESTAL EN EL SIGLO XX
Adolfo Salazar
Breviarios, 1956

CHOPIN
Jesús Bal y Gay
Breviarios, 1959

CARLOS CHAVEZ, VIDA Y OBRA
Roberto García Morillo
Tierra Firme, 1960

CANTO, DANZA Y MUSICA
PRECORTESIANOS
Samuel Martí
Antropología, 1961

EL JAZZ, SU ORIGEN Y DESARROLLO
Joachim Ernst Berendt
Colección Popular, 1962

El punto de vista de la imaginación dinámica así como el punto de vista de la imaginación material permiten alejar todo privilegio concedido a la imaginación del agua. Para verlo, basta meditar las objeciones de Nietzsche a la música wagneriana (*Nietzsche contra Wagner*). Le reprocha a la música wagneriana el "invertir las condiciones fisiológicas de la música". En vez de *caminar* y de *bailar* —movimientos nietzscheanos— se nos invita a nadar, planear... con "la melodía infinita de Wagner... se entra en el mar, se pierde pie poco a poco, hasta abandonarse a merced del elemento; hay que *nadar*. En la cadencia ligera, solemne y ardiente de la música antigua, en su movimiento sucesivamente lento y vivo, había que buscar otra cosa —había que danzar". El *camillante*, el hombre de la ascensión dice también: "Mi pie pide a la música, ante todo, los arrebatos que procuran una *buena* marcha, un paso, un salto, una pirueta". Nada de eso se encuentra en la felicidad del agua, en la mística de la imaginación fluida. La imaginación material de Nietzsche se reserva para dar *sustancia* a los adjetivos del aire y del frío.

Gastón Bachelard.

El aire y los sueños.

BREVE HISTORIA DE LA MUSICA

Norbert Dufourcq
Colección Popular, 1953

EL PENSAMIENTO MUSICAL

Carlos Chávez
Arte, 1964

HORIZONTES DE LA MUSICA

PRECORDIANA
Pablo Castellanos
Presencia de México, 1970

SILVESTRE REVUELTAS

Varios autores; Roberto López Moreno, editor
Testimonios, 1975

INTRODUCCION A LA MUSICA MEXICANA DEL SIGLO XX

Dan Malmström
Breviarios, 1977

LA CANCION MEXICANA, ENSAYO DE CLASIFICACION Y ANTOLOGIA

Vicente T. Mendoza
Tezontle, 1982

LA MUSICAS CONTEMPORANEA EN MEXICO

María Angeles González/Leonora Saavedra
SEP/80, 1982

CARTAS INTIMAS Y ESCRITOS

Silvestre Revueltas
SEP/80, 1982

MUSICA MEXICANA CONTEMPORANEA

María Angeles González
SEP/80, 1983

LA MUSICA DE BRASIL

David Appleby
Tierra Firme, 1985

FREUD Y LA OPERA

José Perrés
Cuadernos de la Gaceta, 1985

De esta amplia y variada colección musical del Fondo, los libros de González/Saavedra, Appleby y Perrés han sido reseñados individualmente en las páginas de números anteriores de *Pauta*. Toca en esta ocasión el turno al libro que conjunta va-

rios escritos de Carlos Chávez sobre diversas cuestiones musicológicas. Editada originalmente por el Fondo en 1964, la obra tuvo una primera reimpresión en 1979, y una segunda, que data de 1986. En este libro, parte del pensamiento musical de Carlos Chávez está contenido en seis breves ensayos sobre temas alternativamente muy generales y muy específicos. El primer ensayo se titula *Un compositor latinoamericano*, y en él, después de algunas consideraciones generales sobre la enseñanza de la música, Chávez se da a la tarea de aproximar la identidad de un compositor latinoamericano, según sus raíces y su cultura actual. Observando las diferencias de la vieja estética europea y la naciente estética americana, Chávez analiza los elementos de la historia musical de la América Latina, desde la época prehispánica hasta los albores del siglo XX. Con la suma de todos estos elementos, Chávez plantea finalmente la posibilidad de hallar lo específico del carácter del compositor latinoamericano en general y, por extensión, del suyo propio.

En el segundo ensayo (*El arte como comunicación*), se discuten las relaciones dinásticas, el linaje, del arte en general, y de la música en particular. Parte del ensayo gira alrededor de una interesante cita de Victor Hugo sobre las cimas de la expresión artística. ¿Cuándo es la comunicación simplemente utilitaria, y cuándo se convierte en arte? Este es el punto que Carlos Chávez explora, tratando de hallar esa elusiva frontera entre lo práctico y lo artístico.

Vienen después dos ensayos menos especulativos y más técnicos. El primero se refiere a la forma en la música, y en él, Chávez se refiere a formas musicales altamente organizadas pero que, a fin de cuentas, provienen de lo instintivo y lo natural, de la imitación, la magia, y la tendencia del hombre a la simetría en sus creaciones. El segundo tiene como tema la repetición en la música. Utilizando la música de Beethoven como ejemplo primordial (en particular el movimiento inicial de la Quinta sinfonía), Chávez explora los mecanismos musicales de repetición, y concluye declarándose él mismo escéptico respecto a la repetición en música, actitud que es bien evidente en sus obras de madurez. Viene en seguida un ensayo en el que Chávez intenta definir los canales de retroalimentación entre el compositor y el público, mencionando ciertos ámbitos culturales en que el concepto *público* es sinónimo de *pueblo*. Bajo esta premisa, Chávez denuncia a los sistemas políticos (la Unión So-

viética en particular) que obligan al compositor a escribir música para satisfacer ciertos gustos generalizados (o necesidades estéticas obligatorias) de ese pueblo-público. Contra esta actitud, Chávez termina por reafirmar el concepto de la permanencia de la obra de arte. Finalmente, Chávez nos ofrece un ensayo sobre las particularidades de la apreciación musical, en términos del posible goce del sonido. El punto más interesante de este texto es el planteamiento que Chávez hace de una añeja cuestión, que hasta la fecha no ha sido resuelta del todo: ¿puede derivarse belleza de los principios musicales teóricos? Sin resolver del todo esta duda, Chávez prefiere finalizar afirmando que la belleza del arte debe calibrarse, en todo caso, según la felicidad que proporciona a quien se acerca al fenómeno artístico.

Estos seis ensayos fueron expuestos por Chávez en forma de conferencias en la Universidad de Harvard, en 1958 y 1959, cuando el compositor fue invitado a sustentar la cátedra *Charles Eliot Norton* de esa casa de estudios.

EL PENSAMIENTO MUSICAL

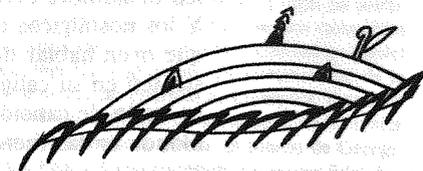
Carlos Chávez
Fondo de Cultura Económica, 1986

En 1971, se publicó por primera vez en los Estados Unidos el libro de Paul Henry Lang titulado *The experience of opera*. Hace algunos años, Alianza editorial publicó la traducción al castellano de la obra, que es una interesante colección de ensayos sobre diversos tópicos operísticos. El libro tiene como materia prima los artículos escritos por Lang durante sus nueve años como crítico de música del New York Herald Tribune, de 1954 a 1963. En la introducción a la obra, Lang cubre algunas cuestiones generales sobre la ópera, con un espíritu más analítico que descriptivo. Entre otras cosas, Lang sugiere en esta introducción que en la ópera, el texto es secundario, y que de hecho puede ser insignificante. Discutible como puede ser esta afirmación, nos recuerda, por ejemplo, una ópera como *La urraca ladrona*, de Rossini, respecto a la cual Stendahl se refirió como "bella música escrita sobre un texto abominable." ¿Será válida la posición de Lang respecto a la inutilidad del texto en la ópera? Después de la introducción, Lang transita por el mundo de la ópera a través de 21 capítulos que van desde Gluck hasta la opereta. Algu-

nos de estos capítulos están dedicados a compositores individuales, otros, a géneros, estilos y épocas. Al leer algunos de estos capítulos, el lector conocedor de ópera se preguntará sin duda: ¿a qué se debe que están incluidos Flotow y Nicolai con un capítulo dedicado a ellos, pero no hay otro dedicado a Monteverdi? Cuestión de gustos, quizá, o falta de disponibilidad de representaciones monteverdianas en Nueva York. Uno de los capítulos más interesantes es el que lleva por título *Fuera de la corriente principal* (*Outside the mainstream*, en el original) y en el que Lang explora algunas óperas de compositores poco conocidos, o que no son precisamente grandes exponentes de la ópera. Así, hallamos referencias a óperas de Milhaud, Liebermann, Martin, Falla, Cornelius, Goetz, Wolf, Giordano y Pizzetti. Destaca en este capítulo una larga sección dedicada a Carl Orff, cuyas cantatas escénicas son vistas como una posible solución a la música vocal contemporánea. No deja de ser extraño hallar en este capítulo a Benjamin Britten, sin duda uno de los compositores de ópera más importantes de este siglo. En el capítulo titulado *Opera sin escenario*, Lang se muestra antagónico a la idea de la ópera en concierto, o semi-dramatizada, y hacia la conclusión del capítulo, menciona al público de los Estados Unidos, de quien dice que es "experto en lanzar bravos en los momentos equivocados y en ahogar los finales de las arias. Cualquier semejanza con el público mexicano de ópera, es más que una coincidencia. El libro de Lang es ameno e interesante, sobre todo porque tiende más a ser analítico y crítico, que meramente descriptivo.

LA EXPERIENCIA DE LA OPERA

Paul Henry Lang
(Traducción: Juan Mion Toffolo)
Serie Alianza Música, No. 11
Alianza Editorial, Madrid, 1893



CARLOS PELLICER

Aquí hay un poema dedicado a Fanny Anitúa. Las personas muy jóvenes que están aquí en la Sala, probablemente no sepan que Fanny Anitúa fue una cantante mexicana de fama universal. Una vez estaba lloviendo en Roma, eran las cuatro de la tarde; yo estaba un poco adentro de un zaguán protegiéndome de la lluvia. De pronto vi que se detuvo un taxi y alguien me llamó. Era Fanny Anitúa que me invitaba a que yo la acompañara. Me dijo: "Mire, lo primero que vamos a hacer es ir a comprarle un sombrero, porque el que usted trae ni un mendigo se lo pone". Fuimos a comprar el sombrero. "Escoja -insistía ella- pero escoja de verdad". Entonces yo escogí, claro, un sombrero precioso: un borsalino de color paja. Después de un rato nos despedimos. Dos o tres días después, se me ocurrió ir al zoológico, donde anunciaban la presencia de un nuevo elefante, muy joven. Yo fui a buscar a ese nuevo elefante, que era muy bonito; compré los consabidos cacahuates y alargué la mano para dárselos; pero mientras yo alargaba la mano, el elefante con la trompa agarró mi sombrero y se lo comió. En gratitud a Fanny Anitúa escribí este poema:

A FANNY ANITUA

Amiga mía: la primavera
llega en tu voz y dice las canciones:
Aurora, te quiero, te quiero...
Y el crepúsculo romano
abre la hilera, de sus pinos
al cielo y a la mano
que limita la brisa con jardines
semidesnudos de aguas y de mármol.
Parten de tu garganta mensajera
la nube de pájaros y las flechas
diáfanas que orientan hacia el ritmo.
Tus labios saborean la
puerilidad de la primera rosa,
el mal puesto carmín de la segunda
y el descaró gentil de la tercera.
En las esquinas de Roma
leo tu nombre desde el tranvía.
Y los nostálgicos obeliscos
que oyen hablar de Amneris,
sienten en su caligrafía de pajaritos
tu vuelo de canción medio-soprano
blonda en las fuentes y azul en los pinos.

Desde mi palco al aire libre
oigo el maravilloso drama de tu voz.
Palomas de bronce te traen granos
de notas graves madurados a lento sol;
una siesta con lluvia iluminada
te ofrece ápices de cumbres
de alto agudo bemol.
Y por el timbre medio
de la puerta entreabierta de tu voz,
pasan las frases vestidas de pajes
que van y vienen de la gruta contralto
al clarísimo cielo veloz.
Pasaje tonal
a través de la jaula de los ángeles,
señal de otra señal
superior al remanso desbordante
de mi ocioso amanecer tropical.
¡Tu voz
prolonga la esperanza
como el pan de medio camino
o la jornada cintilante de una víspera nupcial!
Eres la ventana optimista. La ventana optimista
de la primavera junto al mar.



OTRA VEZ EL FORO

El Foro Internacional de Música Nueva llega este año a su novena edición. Lo primero que vale la pena señalar es su permanencia. El Foro forma parte de la vida artística del país; se ha vuelto perdurable. Como de costumbre, abundan los estrenos en México de obras de compositores de distintas latitudes: Herman Keller de la RDA, William Kraft de los Estados Unidos, Ramón Barce de España, Luis Jorge González de Argentina, Krzysztof Penderecki de Polonia, Istvan Lang de Hungría, entre otros. En este Foro, cele-

brado del 12 al 23 de mayo, destacaron las presentaciones de los flautista Robert Atken (de Canadá) y Pierre-Yves Artaud (de Francia), así como la nutrida participación de intérpretes mexicanos. El viernes 22 se llevó a cabo un concierto en memoria de la compositora Alicia Urreta, que fuera estrecha colaboradora de nuestra revista.

LOS BEATLES SE VUELVEN COMPACTOS

Después de negociaciones dignas del CEU y la Rectoría, se resolvió el problema legal (la discusión en torno a los derechos de las dos compañías que contrataron al conjunto, Capitol y Apple) que impedía la grabación en compact disc de la *opera omnia* del cuarteto de Liverpool. Este es, a no dudarlo, el abrazo de Acatempan de la música pop y la tecnología. Ahora, el sonido de George, John, Paul y Ringo regresará con mayor fidelidad que nunca.

MOZART SUBASTADO

Cuando el martillo golpeó la mesa en la casa Sothebys el libro de 510 páginas fue vendido en un millón quinientos mil dólares. La cifra ultrarácord fue pagada por un particular. ¿Qué contenía el libro? Nada menos que la transcripción autógrafa de nueve sinfonías del divino Mozart.

BEETHOVEN PUDIBUNDO

Por si alguien dudaba de las buenas costumbres de Beethoven, dos profesores austriacos se abocaron a la tarea de demostrar que el compositor perdió el oído por el crecimiento de un hueso esponjoso en el oído y no por sífilis, según era *vox populi*. Los médicos Bankl y Jeserer hicieron el diagnóstico después de que se encontró el informe de la autopsia practicada al sordo de Bonn. La cosa no paró ahí, pues el binomio de patólogos publicó un libro titulado *La enfermedad de Beethoven*. Desde luego, los enemigos de la tronante novena y los arriesgados cuartetos, están divulgando la versión de que los médicos responsables de la autopsia cambiaron el diagnóstico para proteger la reputación del compositor. Nunca faltan los personajes tipo *Naranja mecánica* que interpretan a Ludwig Van a nivel de la bragueta.

HOMENAJE A FANNY ANITUA

El domingo 26 de abril se llevó a cabo, en el palacio de Bellas Artes, un merecido concierto-homenaje a la cantante Fanny Anitúa. Rosa María Díez, José Guadalupe Reyes, Arturo Valencia, Juan Bautista Sandoval, José de Jesús Suaste, Zulamyr Lopezríos, María Encarnación Vázquez, Ana Caridad Acosta y Fernando de la Mora cantaron para celebrar a Fanny Anitúa. Los acompañó la Orquesta del Teatro de Bellas Artes bajo la dirección de Laszlo Roth.

JORGE RITTER ESTRENA UNA OBRA

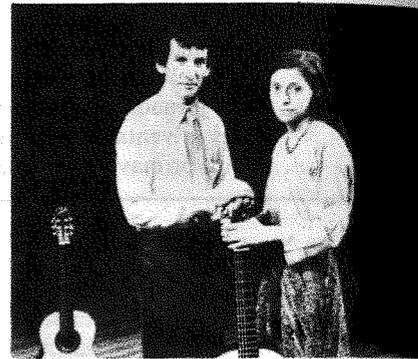
El joven compositor mexicano Jorge Ritter estrenó su pieza *Largo para cuerdas* con la Orquesta Sinfónica del Estado de México, dirigida por Ricardo Risco. Se trata de una importante divulgación del trabajo de un nuevo compositor. Cabe señalar que la orquesta tocó el programa tres veces (los días 30 de abril y 2 y 3 de mayo),

algo bastante insual en lo que respecta a la música nueva (que muchas veces se estrena y no vuelve a ser interpretada).

QUE NO LE HAY

Los herederos de Picasso han demostrado que ellos no creen en la *glasnost politik* (la apertura democrática a la soviética). Dando buenas pruebas de intolerancia, los herederos picassianos prohibieron que el compositor soviético Edison Denissov estrenara una ópera basada en un texto del pintor español. Gracias a la encantadora familia Picasso, Denissov padece fuera de Rusia lo que antes padecían las óperas en su país (recordemos que *Los hugonotes* de Meyerbeer se transformó en Moscú en *Los días de la comuna*).

EL DUO CASTAÑÓN-BAÑUELOS VIAJA AL ESTILO MARCO POLO



El 12 de mayo, el Duo Castañón-Bañuelos se lanzó a una gira de cerca de tres meses. Se presentarán en Noruega, Alemania, Suiza, Italia, Yugoslavia, Checoslovaquia y Hungría. No es la primera vez que este destacadísimo dúo se presenta en el extranjero, pero se trata, sin lugar a dudas, de su gira más importante. En esta ocasión Margarita Castañón y Federico Bañuelos grabarán música contemporánea de hispanoamérica para la radio y la televisión de Noruega, estrenarán obras de Salvatore Sciarrino, Paolo Pizzetti y Emidio Scogna (escritas especialmente para ellos) en la Rassegna di Musica Nuova de Macerata, Italia, y participarán en el Festival IDRIART de Bled, Yugoslavia. *Pauta* les desea el mejor de los viajes. Su éxito es el nuestro.

DISCOS

Juan Arturo Brennan

El grupo Guanajuatense de música antigua *Los Tiempos Pasados* ha grabado hasta la fecha tres discos de larga duración, lo cual no deja de ser admirable considerando que, a lo largo de los años, la mayoría de sus miembros han sido auténticos *amateurs* musicales, profesionistas de otras ramas primero, y músicos después. Junto con el trabajo del grupo *Témpore*, la labor de los *Tiempos Pasados* es lo más interesante entre lo poco que se ha hecho en México en el campo de la música anterior al barroco.

En el primero de los discos, el grupo declara abiertamente su gusto por la interpretación de las Cantigas de Alfonso X, de las cuales hallamos cinco muestras. Dos de ellas son especialmente interesantes: la Cantiga titulada *En Santa María*, interpretada en forma exclusivamente instrumental, con un llamativo trabajo de las notas pedales; y la Cantiga que lleva por título *Non safre Santa María*, también instrumental, en cuya dotación está incluido el *sitar* hindú, con un buen resultado sonoro. El disco incluye también dos obras originales de Armando López Valdivia, fundador y director de *Los Tiempos Pasados*. Una de ellas, *Alabado*, hace un interesante uso de la chirimía. En el resto de la grabación hallamos piezas antiguas muy conocidas, como algunos números de la *Danserye* de Tielman Susato, la famosa *Fantasia* de Mudarra en la que la guitarra imita el arpa, y el *Lamento de Tristano*.

En el segundo disco, la voz humana adquiere mayor relieve, al contar *Los Tiempos Pasados* con la colaboración del grupo vocal Gregor. No podían faltar un par de Cantigas de Alfonso X, interpretadas con un cierto sabor oriental que es, claramente, una de las tendencias fundamentales del conjunto. Las ejecuciones vocales son de buen nivel, pero hay algunas secciones en que la grabación tiende a la saturación, perdiendo claridad la enunciación de los textos. Es particularmente fina la ejecución de las complicadas secuencias imitativas de *Il est bel et bon*, original de Passereau, cantada a *capella* por el grupo Gregor. Este segundo disco ofrece también dos inte-

resantes ejemplos de la música colonial de México: uno, de Antonio de Salazar, y el otro, de Hernando Fráncó, cantado en náhuatl.

El tercer disco de *Los Tiempos Pasados* nos enfrenta de nuevo a las Cantigas de Alfonso el Sabio y las sonoridades orientales a las que tan afecto es el conjunto. Esta tendencia se hace más evidente en las versiones llenas de vitalidad de una canción yemenita anónima y de una *nuba* de origen arábigo-andaluz. Entre lo mejor logrado de este disco está la versión de otra famosa pieza del siglo XV, *Propián de Melyor*, en la que la combinación tímbrica de los orlos (o cromornos, o *krumhorns*) con la zanfoña está muy bien realizada. La grabación incluye dos extremos cronológicos interesantes: un epitafo griego del siglo II a. C., y una danza contemporánea, de Antonio Ruiz-Pipó. Finalmente, cabe mencionar una curiosa pieza, titulada *Los fantasma de La Buña*, creación colectiva de *Los Tiempos Pasados*, que más que una composición musical es una lúdica búsqueda y recreación de ambientes sonoros. ¿Su dotación? Voces, risas, ocarinas, palos de lluvia, gong, campanas, triángulo, güijola, silbidos, tambor qaraqeb y efectos electrónicos.

Tomando estas tres grabaciones como un todo, hay que mencionar en primer lugar el hecho de que este proyecto musical, además de su interés sonoro intrínseco parece mucho más viable que los intentos que se han hecho en México por atacar el mercado del disco con grabaciones locales de Tchaikovsky, Beethoven y otros por el estilo. Después de todo, a estos señores se les interpreta por todo el mundo, y difícilmente las grabaciones mexicanas de los grandes clásicos podrán competir favorablemente en el mercado internacional. Por otro lado, la música antigua está poco difundida, y grabaciones como éstas tienen la ventaja de que en las obras de aquellos tiempos pasados no hay tal cosa como una versión *standard*, considerando la libertad de instrumentación, *tempo* y dinámica que las partituras originales dejan al intérprete. Las versiones de *Los Tiempos Pasados* tienden, más que a la ortodoxia musicológica, a la experimentación tímbrica. He ahí la alternativa que la música antigua ofrece: ¿le gusta a usted su Susato con orlos o con flautas dulces? ¿Prefiere usted la zanfoña o el *sitar* para la música de Attaignant?

En cuanto a la calidad del sonido, digamos que no es totalmente uniforme; así como hay algunas piezas grabadas con buen rango y buena profun-

didad, en otras hay un poco de compresión. El prensado mismo, como suele suceder en nuestro país, no está a la altura de las circunstancias: hay algunos ruidos de pasta en algunos sitios. En general, sin embargo, estos tres discos son una buena adición a la discografía mexicana, sobre todo por lo poco común de la música que contienen.

MÚSICA MEDIEVAL Y RENACENTISTA

Los Tiempos Pasados
Enrique Florez, guitarra
Armando López Valdivia, director
CBS MC-1198

MÚSICA MEDIEVAL, RENACENTISTA Y VIREINAL

Los Tiempos Pasados
Armando López Valdivia, director
Grupo vocal Gregor
Dante Andreo, director
Enrique Florez, guitarra
CBS MC-1292

MÚSICA ANTIGUA

Los Tiempos Pasados
Enrique Florez, guitarra
Edith Contreras, soprano
Armando López Valdivia, director
CBS MC-1403

Cuatro obras del compositor italiano Giacinto Scelsi (1905) grabadas en un disco de muy buena producción nos permiten acercarnos a una de las instancias más refinadas del pensamiento musical contemporáneo, basada fundamentalmente en la economía de medios y la coherencia estilística. *Cuatro piezas* (1959) es una serie de breves movimientos, prácticamente sin movimiento. Cada pieza está basada en una sola nota, y al no existir la armonía, la melodía ni el contrapunto, la atención se concentra en las variaciones tímbricas y los diversos modos de producción sonora de los 26 instrumentos que forman el conjunto de cámara. El estatismo de estas *Cuatro piezas* produce una dinámica sonora de carácter contemplativo. *Pranam II*, para nueve instrumentos, data de 1973, y está escrita en una vena muy parecida a las *Cuatro piezas*, aunque el material musical básico es más amplio que en ellas. De nuevo, la aparente contradicción: la dinámica estática en la que el movimiento es fundamentalmente interno y no está guiado por los paráme-

tros tradicionales de la música. La obra *Kya*, en tres movimientos, data de 1959 y su forma semeja a la de un breve concierto. Un clarinete toma un lugar preeminente ante otros siete instrumentos en el desarrollo de esta obra austera aunque no minimalista. Si pudiera hablarse de un cierto ámbito sonoro oriental, estaría basado no tanto en el empleo de ciertas escalas e intervalos, sino en lo refinado de la textura y, nuevamente, su dinámica tan especial. En *Kya* como en las dos obras anteriores, se hace evidente la predilección de Scelsi por el empleo del intervalo de un semitono. La última obra del disco, *Okanagon* (1968), es quizá la más interesante, y al mismo tiempo, la más hermética. Se trata de un trío para la improbable combinación de arpa, tam-tam y contrabajo amplificado. Con todos los recursos de producción sonora de estos tres instrumentos, Scelsi crea una pieza notable, en la que el concepto del *virtuosismo sonoro* no está en las dificultades de ejecución, sino en la sabiduría con la que el compositor combina sus fuentes acústicas. La grabación es de muy buena calidad, y las interpretaciones son de una claridad admirable.

GIACINTO SCELSE: *Cuatro piezas*:

Kya; *Pranam II*; *Okanagon*
Jean Claude Brion, clarinete
Ensamble 2e2m
Luca Pfaff, director
FY FY 103

En el legado musical de José Kahan, pianista mexicano fallecido en 1986, hallamos un disco con la música de Manuel M. Ponce, a través del cual es posible aproximarse con bastante exactitud al pensamiento del compositor. *Romanticismo* es quizá el concepto que define el contenido musical de este disco, pero es un romanticismo muy especial. Esta vena romántica se da en Ponce a partir de dos vertientes: la música de Chopin por un lado, y la influencia directa de Liszt por el otro. Sobre este último punto, hay que recordar que Ponce fue alumno del pianista Martin Krause, quien a su vez fue discípulo de Liszt.

Estas dos influencias fundamentales están matizadas por la evidente influencia francesa que Ponce en particular, y la música mexicana en general, asimilaron en las primeras décadas de este siglo. Preludio, balada, romanza, elegía, estudio, son las formas musicales seleccionadas por José

Kahan para esta grabación, y en algunas de las piezas se llega a sentir otro elemento que se añade a los ya mencionados: la tendencia a ciertos giros melódicos y armónicos típicos de la música popular mexicana. Así pues, Chopin, Liszt, el romanticismo francés y la música mexicana conforman un estilo que en algunas de las piezas es una buena síntesis, pero en otras es una mezcla un tanto incongruente. Comparativamente, se antojaría más sólida y coherente la música para guitarra de Ponce. En la grabación que nos ocupa, dos piezas son especialmente llamativas. Una de ellas, titulada *Malgré tout*, por sus asociaciones extramusicales con la famosa escultura mexicana del mismo nombre, y por su intención claramente programática. La otra es una *Introducción, preludio y fuga* que permite apreciar uno de los intentos de Ponce por abordar formas rígidas y transformarlas a través de su peculiar síntesis de influencias musicales. Las interpretaciones de José Kahan son claras y limpias, y el sonido es aceptable en general, salvo un par de momentos en que los graves del piano están saturados en la grabación.

● MANUEL M. PONCE: Música para piano
José Kahan, piano
EMI LME-210

En el número 17 de *Pauta*, al dar noticia en este espacio de la aparición del primer volumen de la serie discográfica *Música mexicana de percusiones*, anunciábamos que el segundo se hallaba en preparación. Finalmente, el proyecto se ha hecho realidad, y ha salido a la luz el segundo volumen de la serie, que contiene música de Carlos Jiménez Mabarak, Francisco Núñez, Alicia Urreta y José Pomar, interpretada por la Orquesta de Percusiones de la UNAM. El concierto para piano y percusiones de Jiménez Mabarak está construido en cinco movimientos ligados, a lo largo de los cuales destaca una cierta cualidad nerviosa en la escritura, una tensión musical sustentada en el hecho de que el piano, más que un virtuoso ajeno, es un participante en términos de igualdad con las percusiones. En la fusión de ambos elementos,

Orrego-Salas en el Musicfest 1987

En San Antonio, Texas, la "Trinity University", con los altos auspicios de la Fundación Stieren, dedicará el Séptimo Musicfest, a la obra del compositor chileno Juan Orrego-Salas. El evento tendrá lugar el próximo mes de abril en la Sala de Conciertos Ruth Taylor y en el Chapman Auditorium de esta ciudad. Para el 27 de ese mes se anuncia un programa de obras de cámara de este compositor, que incluye su Sonata a Quattro para flauta, oboe, clarín y contrabajo, sus "Garden Songs" para soprano, flauta, viola y arpa, sus Romances Pastorales y Madrigales para voces mixtas, sus Líricas para saxofón y piano y sus Canciones Castellanas. Al día siguiente Orrego-Salas ofrecerá una conferencia sobre el tópico "Poética y Magia en la Música de Latinoamérica" en la que será presentado por el Alcalde Henry Cisneros, de San Antonio. El festival se clausurará el 29 de abril, con un programa sinfónico, que incluirá la música para el ballet "El Saltimbanqui", su Concierto op. 53 para instrumentos de viento, su scherzo para orquesta "Riley's Merriment" y la premier mundial de su "Fantasía" op. 95 para piano y orquesta de vientos, encargada especialmente para estas jornadas. Bajo la dirección de Eugene Carinci, actuará como solista en esta última obra el destacado pianista Andrew Mihalso.

El silencio está tan pleno de ingenio y sabiduría en potencia como el mármol por tallar de riqueza escultórica.

Aldous Huxley, *Contrapunto*.

bien lograda en la interpretación, la obra adquiere solidez y coherencia. *Incitaciones y remembranzas*, de Francisco Núñez, se inicia y termina con una invocación a cargo de las voces de los percussionistas. Entre estos dos polos, Núñez propone una interesante sucesión de combinaciones tímbricas en la percusión, manejada en ocasiones a través de ritmos que bien pudieran tener relación con la música tradicional de su natal Michoacán. Por los contrastes internos de la partitura, podría decirse quizá que las incitaciones son fundamentalmente dinámicas, de fuerte impulso, y las remembranzas, contemplativas y casi estáticas.

Sobre textos de Octavio Paz, Alicia Urreta compuso en 1984 *De la palabra, el tiempo y el poeta*. Obra llena de energía y pasión, se fundamenta en una puesta en música muy intuitiva de los textos de Paz. Para marcar los ambientes poéticos de la palabra de Paz (cantada por el tenor Ignacio Clapés), Alicia Urreta utilizó recursos que van desde el hipnótico y mínimo sonido del palo de lluvia, hasta las acumulaciones sonoras de gran poder, hechas básicamente a base de placas metálicas.

Uno de los aspectos más interesantes de este disco es el hecho de que cada obra fue dirigida por un director diferente. Julio Viguera dirigió la partitura de Jiménez Mabarak, mientras que Francisco Núñez y Alicia Urreta se hicieron cargo de sus respectivas obras. Finalmente, Luis Herrera de La Fuente dirigió la obra más interesante del disco, *Preludio y fuga rítmicos* de José Pomar. Vigorosa, brillante, llena de hallazgos tímbricos en la combinación de alientos y percusiones, esta breve pieza, escrita hacia 1932, asombra por su contenido musical y sus proposiciones formales. A un preludio lleno de fuerza y solidez, sigue una fuga muy concisa, que se mueve con ligereza hacia su conclusión. Sin duda, es ésta la pieza mejor grabada en este disco. Por otra parte, la presentación gráfica e informativa de este volumen ha mejorado con respecto al primero, y una de sus cualidades está en el hecho de que Julio Viguera

obtuvo la colaboración de intérpretes invitados de primer orden en nuestro medio musical, siendo esto particularmente notable en la obra de Pomar. Para el futuro cercano (y dependiendo de los avatares de la política universitaria y otras cosas), la Orquesta de Percusiones de la UNAM proyecta la producción de otros dos discos. Uno, con música de Carlos Chávez, y otro con obras de jóvenes compositores mexicanos.

● MÚSICA MEXICANA DE PERCUSIONES, Volumen II

Obras de Jiménez Mabarak, Núñez, Urreta y Pomar

Orquesta de Percusiones de la UNAM

Martha Pineda, piano

Ignacio Clapés, tenor

Alberto Cruzprieto, piano

Julio Viguera, Francisco Núñez,

Alicia Urreta, Luis Herrera de la Fuente, directores VOZ VIVA/MÚSICA NUEVA MN-26.



AURELIO DE LA VEGA STRIKES AGAIN

El compositor cubano, radicado en Estados Unidos, Aurelio de la Vega presentó una pieza (basada en un poema suyo) con la original dotación de soprano, bailarina, flauta, trompeta, trombón, piano, violín, cello, bajo doble y cinta magnética. La obra se estrenó el 4 de marzo en la Universidad Estatal de California, en Los Angeles, dentro de un programa dedicado a nuevos compositores.

AIDA EN LUXOR

El escenario parecía diseñado por Cecil B. De Mille: el Egipto de los faraones resurgió para la puesta en escena de *Aida*. 200 técnicos se encargaron de iluminar el templo de Luxor para que Plácido Domingo, María Chiara y Fiorenza Cossotto cantaran acompañados por la orquesta y el coro de la Opera de Verona. El proyecto hace que las superproducciones de Zeffirelli se parezcan al *teatro pobre* de Grotowski. *Aida* fue encargada por el jedive Ismail para la inauguración del canal de Suez en 1869, pero el estreno se retrasó hasta 1871. Más de cien años después, *Aida* volvió a un escenario natural de Egipto.

NUEVO RECORD EN VENTA DE DISCOS

Bruce Springsteen, el "jefe" de la música de rock, impuso una nueva marca en discos vendidos en un solo día. La caja que contiene sus cinco discos en vivo se vendió 1250000 veces en menos de diez horas.

TERCER FESTIVAL DE PRIMAVERA

Por tercera ocasión el Centro Histórico se vuelve escenario de actividades musicales de primer nivel. En el Patio Mariano del Palacio Nacional se escuchó el *Stabat Mater* dirigido por Eduardo Mata, y el Templo de Santa Teresa la Antigua albergó los estrenos —estrictamente mundiales— de las obras para orquesta de cámara de Manuel Enriquez y Mario Lavista; Bellas Artes levantó su telón monumental para presentar el ballet *Las bodas*, de Stravinski; el Casino Español interrumpió las partidas de dominó para que se escucharan los estrenos —no menos mundiales— de las obras de Joaquín Gutiérrez Heras y Federico Alvarez del Toro; el maravilloso Templo de la Enseñanza logró que sus ángeles transformaran al Cuarteto Latinoamericano de Cuerdas en sexteto, y (nada es perfecto) el Teatro del Pueblo se convirtió en el recipiente de almíbar de Guadalupe Pineda. El Festival de Primavera (realizado en esta ocasión del 19 al 29 de marzo) ha logrado, en sus tres ediciones, darle vida a los edificios del Centro, siempre amenazados con convertirse en ruinas habitadas por fantasmas y uno que otro personaje de Carlos Fuentes.

RAVEL EN MEXICO

Dentro de la importantísima labor cultural que lleva a cabo el Instituto Francés de América Latina, se presentó un ciclo de actividades destinado a conmemorar el cincuentenario de la muerte de Maurice Ravel. El Ballet Teatro del espacio presentó "Pavana para un amor muerto", coreografía de Michel Descombey con música de Ravel; el barítono Fernando Javier López y el pianista Eduardo Marín ofrecieron un recital de canciones del compositor del *Minueto sobre el nombre de Haydn*; el grupo *Da Capo*, por su parte, interpretó música de cámara de Ravel (entre otras, ofreció una maravillosa versión de la *Introducción y Alegro* para arpa, cuarteto de cuerdas, flauta y clarinete); por si fuera poco se presentaron exposiciones de fotografías y de pintura sobre Ravel, amén de una mesa redonda con la participación de Mario Lavista, Michel Descombey, Joaquín Gutiérrez Heras, Eduardo Marín y Fernando Javier López.

OVACIONES PARA ARAIZA

El destacadísimo tenor mexicano Francisco Araiza, que en 1986 convulsionó Bellas Artes y la sala Nezahualcoyotl con sus conciertos operísticos, acaba de anotarse un triunfo singular en la Musikhalle de Hamburgo. El 25 de mayo Araiza interpretó el ciclo completo de las canciones de *La bella molinera*, de Franz Schubert, (que presentó en el Festival Cervantino el año pasado). El público hamburgués lo ovacionó durante 45 minutos y Araiza ofreció siete *bises*. Cuando la luz de la sala se encendió, el público se negaba a salir. Hamburgo es una ciudad con un público singular, en todas las áreas de la música. Ahí se reconoció por vez primera el talento de los *Beatles*. Ahí se ovaciona ahora al prodigioso Francisco Araiza. *Pauta* se une al estruendoso reconocimiento del tenor mexicano.

MIL PELOTAS DE PINGPONG PARA TURANDOT

El módico Zeffirelli ha estrenado en el Met su versión personal de *Turandot*. En esta ocasión, la novedad no consiste en la reconstrucción de El Escorial ni en la inclusión de una caravana de camellos. No, el montaje depende, en buena medida, de las pelotas de ping-pong que ponen en

jaque a las divas de tacones de aguja. El día del estreno, Plácido Domingo cantó con un rictus de faquir, siempre pendiente de no resbalar con las pelotas. ¿Cuál será la próxima proeza de Zeffirelli? ¿Hacer que Norma juegue a las matateñas?

MATA Y SU TREN DE ATERRIZAJE

Eduardo Mata es un excelente piloto. *Pauta* lo postula para que se le entregue la medalla al mérito de la aviación. ¿Quién más es capaz de realizar precisos *loops* en el aire y luego descender a tierra para dirigir prodigiosamente una orquesta? Desde hace varios años Mata viaja por todo el mundo dirigiendo a las mejores orquestas. Por suerte no ha dejado de aterrizar en México. El 23 y el 24 de marzo se presentó en el Patio Mariano de Palacio Nacional para dirigir el *Stabat Mater* de Pergolesi. Las voces solistas corrieron a cargo de Lourdes Ambríz y Encarnación Vázquez. Eduardo Mata tuvo el tino de reunir a los mismos músicos con los que dirigió los *Conciertos de Brandemburgo* el año pasado. Después del concierto Mata despegó a otros rumbos, pero ya volvió a aterrizar en el Aeropuerto Internacional Benito Juárez, esta vez para grabar los *Conciertos de Brandemburgo*. *Pauta* celebra estos regresos y se congratula de que el director piloto haya encontrado en nuestras páginas un hangar adecuado (recordemos sus notables ensayos sobre Julián Orbón en nuestros números 19, 20 y 21).

UN DANZÓN PARA ACERINA

Su verdadero nombre parecía ideado por García Márquez: Consejo Valiente Robert. Los aficionados al mambo lo conocían como *Acerina*. Nació en Santiago de Cuba en 1899 y desde 1911 vivía en México. Autor del celeberrimo danzón *Rigoleto*, *Acerina* fue también un notable intérprete (junto con su célebre *Danzonera*). Setenta años de actuaciones y más de treinta discos son el legado de *Acerina*, quien falleció el 4 de junio, víctima de diabetes e hipertensión arterial. Durante muchas décadas *Acerina* y su *danzonera* pusieron a prueba a las mejores suelas tropicales. El guitarrista de rock Carlos Santana popularizó uno de sus ritmos: *Oye, cómo va*. *Pauta* recordará siempre a este singular artista.

LA MUSA INEPTA

En su número 350, la revista *Tiempo Libre* anunció que la soprano María Luisa Tamez haría el papel de Doña Ana en el poema sinfónico *Don Juan*, de Richard Strauss, acompañada por la Filarmónica de la UNAM. Para futuras interpretaciones de la música de Strauss, la orquesta universitaria realizará audiciones para asignar los siguientes papeles:

- Un contratenor para interpretar a Till Eulenspiegel
- Un bajo profundo para el papel titular de *Así hablaba Zaratustra*
- Un coro de castrati para los ejércitos de ovejas en *Don Quijote*
- Un soprano infantil para cantar el Bebé de la *Sinfonía Doméstica*

MURIÓ ANDRÉS SEGOVIA

El guitarrista más afamado de todos los tiempos (de hecho, el responsable de que la guitarra pasara, de un instrumento popular, a ser un elemento definitivo de la música clásica) murió el 3 de junio a los 94 años. Andrés Segovia gozaba de cabal lucidez y estaba preparando su discurso para recibir el doctorado *honoris causa* de la Universidad Complutense de Madrid. Todos los guitarristas del mundo, de Alirio Díaz a John Williams, lamentaron la muerte del infatigable virtuoso. *Pauta* se une a los aplausos que estallaron cuando el cortejo fúnebre de Andrés Segovia salió de la Real Academia de Bellas Artes para tomar la calle de Alcalá. Recordamos, asimismo, el texto de María Zambrano, sobre Segovia que publicamos en nuestro número 6.

EL ROSARIO EN 33 REVOLUCIONES

La compañía de discos GAS ha lanzado al mercado casset y acetatos con el rosario rezado en todas las modalidades posibles. Ahora la gente que corre en las mañanas acompañada de su *walk-man* puede rezar sin interrumpir el *jogging*. Los automovilistas pueden aprovechar los embottellamientos para darse una pausa mística. En fin, el disco que esperaban los ultradevotos deseosos de ahorrarse la molesta tarea de ir a misa.

COLABORADORES

El poeta y traductor Gerardo Deniz nació en 1934. Es autor de los libros *Adrede*, *Gatuperio* y *Enroque*. La editorial Vuelta acaba de lanzar su último poemario: *Picos pardos*.

Juan José Escorza (1956). Musicólogo mexicano. Profesor de "Historia de la Música" y "Musicología" en el CNM. Miembro del Consejo de Redacción de la revista "Heterofonía". Ha publicado diversos artículos sobre música mexicana en las revistas "Heterofonía" e "Inter-American Music Review" (entre otras). Es coautor, con José Antonio Robles-Cahero, de la "Explicación para tocar la guitarra" de Juan Antonio de Vargas y Guzmán.

Manuel Gutiérrez Nájera nació el 22 de diciembre de 1859, en la ciudad de México. Empezó a publicar a los 16 años y a los 25 fue electo diputado en representación de Texcoco. Colaboró en periódicos durante 26 años y, bajo el seudónimo de El Duque de Job, renovó el arte de la crónica. Gutiérrez Nájera supo darle un toque personal, intimista, a sus escritos de circunstancia. Periodismo dotado de individualidad literaria, el de Gutiérrez Nájera es una notable contribución a la literatura mexicana de fin de siglo. Aunque escribió cuentos y poemas, su obra más perdurable es, paradójicamente, la que parecía circunscrita a su momento. En 1884 fundó la *Revista Azul*, que se convertiría en un bastión del modernismo. Murió un año después.

El pensador francés Vladimir Jankélévitch es una de las principales voces de la musicología y la filosofía. El Fondo de Cultura Económica acaba de poner en circulación su libro *La mala conciencia*.

El poeta inglés W. H. Auden señaló que si alguna obra reflejaba el carácter de nuestro siglo ésta era la de Franz Kafka. Sin embargo, Kafka (Praga, 1883) apenas publicó un par de obras en vida: *Contemplación* y *La metamorfosis*. Ya aquejado de la tuberculosis escribió el célebre recado a su

amigo Max Brod con la indicación de que quemara sus manuscritos. A la desobediencia de Brod debemos *El castillo*, *El proceso*, *América*, *La muralla china*, *La condena*, *Informe a la academia* y *Carta al padre*. Cualquiera de estas obras bastaría para situarlo entre uno de los mayores escritores de nuestro tiempo; todas en conjunto han servido para transformar la idea que tenemos de nuestro siglo, un siglo eminentemente kafkiano. Kafka murió en Viena en 1924.

El poeta y ensayista Jaime Moreno Villareal nació en la ciudad de México en 1956. Es autor de un libro de ensayos sobre la poesía contemporánea de México (*La línea y el círculo*), una colección de aforismos (*Fracciones*) y un volumen de poesía (*La estrella imbecil*) y coautor de *La habitación interminable*, un libro sobre la arquitectura fantástica de Edward James. Próximamente la editorial Joan Boldó i Climent publicará su libro *Linealogía*, que reúne aforismos, ensayos y ficciones.

El poeta Carlos Pellicer nació en Villahermosa, Tabasco, en 1899. A los 15 años era ya un poeta formado. De entonces a su muerte, en 1976, Pellicer no dejó de practicar una poesía tan pronto elegiaca como humorística y conversacional. La naturaleza tabasqueña, los viajes (de las vacas holandesas a las pirámides de Egipto), Bolívar, los nacimientos, el catolicismo, la amistad son algunos de sus múltiples temas. Mencionemos algunos de sus libros: *Colores en el mar*, 6, 7 *Poemas*, *Piedra de sacrificios*, *Hora y 20*, *Camino*, *Hora de junio*, *Exágonos*, *Recinto*, *Práctica de vuelo*.

George Steiner es el indiscutible superestrella de las cátedras sobre literatura. Ha dado clases en Harvard, Stanford, Princeton, Yale, Cambridge y las principales universidades del continente europeo. Sus viajes para atender compromisos como profesor invitado se parecen a las giras de los conjuntos de rock. Steiner nació en París en 1929, es trilingüe de nacimiento y ha aprendido

media docena de lenguas con el correr de los años. Sus dones lingüísticos y su innegable carisma han contribuido a convertirlo en el profesor de literatura de la actualidad. Sin embargo, Steiner no es sólo un catedrático eminente, su obra crítica se distingue por su creativa aproximación al ensayo. Entre sus obras figuran: *Tolstoi o Dostoyevski. La muerte de la tragedia. Lenguaje y silencio. Extraterritorial y Después de Babel*, así como la obra de creación *Anno Domini*.

Jules Supervielle forma, junto con Lautréaumont y Laforgue, la notable triada de escritores francouruguayos. Supervielle nació en Montevideo en 1884. Participó en buena parte de los movimientos de las vanguardias de principios de siglo. Supervielle es, ante todo, un poeta; sin embargo, también es autor de la novela *El sobreviviente* (1928), el libro de viajes *El pequeño bosque* (1936) y del libro *Bolívar*. En su labor de crítico se afanó en dar a conocer, ante el público francés, a su compatriota Felisberto Hernández. Otras de sus obras son *Poemas del humor triste y*

Gravitación. En 1955 recibió el Premio Literario de la Academia Francesa. Jules Supervielle murió en 1960.

El escritor alemán **Patrick Süskind** nació en 1949 en Ambach, Baviera. Es hijo del escritor expresionista W. E. Süskind. En 1985 publicó su primera novela, *El perfume*, que tuvo un fulgurante éxito internacional. En 1986 publicó el monólogo *El contrabajo* y el relato *La paloma*. Desde hace varios años Süskind vive en Francia.

El director de orquesta mexicano **Jorge Velasco** está actualmente a cargo de la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este año recibió la beca de la Fundación Guggenheim para realizar una investigación sobre Rodolfo Halffter.

Juan Arturo Brennan, véase *cualquier Pauta*.
Daniel Catán, véase *Pauta* 13.
Julián Orbón, véase *Pauta* 21.

En su próximo número

pauta

CUADERNOS DE TEORIA Y CRITICA MUSICAL

presentará, entre otros materiales

- Entrevista a Laurie Anderson
- Julián Orbón: Las Sinfonías de Carlos Chávez (III y última parte).
- Manuel Capetillo: un relato
- Jorge Ibargüengoitia: Dígame cantando
- Giovanni Papini: el pianista célebre
- Narraciones de Stevenson y Tolkien
- Juan Vicente Melo: Presencia del agua en la música
- Robert Parker: Copland y Chávez, compañeros de lucha
- Poesía de Francisco Hernández, David Huerta, Alberto Blanco, Francisco Serrano y Blanca Luz Pulido

PUBLICACIONES DEL CENTRO NACIONAL "CARLOS CHAVEZ" PARA LA INVESTIGACION, DOCUMENTACION E INFORMACION MUSICAL

Liverpool 16, México 6, D. F., tels.: 546-6140 y 592-5953

Partituras

- *DANSAQ*, para violín solo, AURELIO TELLO
- *ZONANTE*, para violoncello solo, EDUARDO DIAZMUÑOZ
- *NOCTURNO*, para piano, ARTURO SALINAS
- *GNOMOS*, para clarinete solo, EDUARDO SOTO MILLAN
- *ENIGMA*, para flauta y arpa, ARTURO MARQUEZ
- *BERCEUSE*, para violín y piano, HERMILIO HERNANDEZ
- *SUPLICA*, para violín y piano, BONIFACIO ROJAS
- *BAGATELAS*, para piano, LEONARDO VELAZQUEZ

"EL TESORO DE LA MUSICA POLIFONICA EN MEXICO"

3 obras del Archivo de la Catedral de Oaxaca
Transcripción, revisión y notas de AURELIO TELLO

Colección Ensayos: ... *CON UN ESTREPITO DE PLATA*, JOSE ANTONIO ALCARAZ

JULIAN CARRILLO Y EL MICROTONALISMO
LA VISION DE MOISES, JOSE RAAFAEL CALVA

... *CON EL AHINCO DE SU VOZ PRETERITA*, JOSE ANTONIO ALCARAZ

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

Vuelta

REVISTA MENSUAL

Director: Octavio Paz

Consejo de Redacción: Julieta Campos, José de la Colina, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Ulalume González de León, Alejandro Rossi, Tomás Segovia, Gabriel Zaid.

Subdirector: Enrique Krauze

OFICINAS: LEONARDO DA VINCI 17 BIS COL. MIXCOAC DELEG. BENITO JUAREZ
03910 MEXICO, D. F. TELEFONOS 563 84 29 y 566 37 43

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

COLECCIÓN DE PARTITURAS
DE MÚSICA SINFÓNICA MEXICANA

Coordinador: Rodolfo Halffter

BERNAL JIMENEZ, Miguel
Concertino para órgano y orquesta

ENRIQUEZ, Manuel
*Concierto barroco para violines,
orquesta de cuerdas y clave*
*El y Ellos para violín y orquesta
de cuerda*

GALINDO, Blas
Nocturno para orquesta
*Homenaje a Cervantes para
orquesta*

HALFFTER, Rodolfo
Elegía para orquesta de cuerda

JIMENEZ MABARAK, Carlos
Balada del Venado y la Luna

LAVALLE, Armando
*Concierto para viola y orquesta
de cuerdas*

PARTITURAS DE ORQUESTA EN PROCESO DE PUBLICACION

LAVISTA, Mario
Ficciones

VELAZQUEZ, Leonardo
Antares

LAVISTA, Mario
Lyhannh para orquesta

MONCAYO José Pablo
Tierra de temporal, para orquesta

SARRIER, Antonio
Sinfonía

IBARRA, Federico
Cinco misterios eléusicos para orquesta

HUIZAR, Candelario
Pueblerinas para orquesta

SANDI, Luis
Bonampak, segunda suite

GUTIERREZ HERAS, Joaquín
Divertimento para piano y orquesta

TAPIA COLMAN, Simón
Sisifo

HALFFTER, Rodolfo
La madrugada del panadero

UNAM; Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones
Ediciones Mexicanas de Música, A.C.



EDICIONES MEXICANAS
DE MÚSICA, A. C.

SELECCIÓN DE OBRAS
PARA PIANO

- **ELIAS, Manuel Jorge de**
Microestructuras
- **ENRIQUEZ, Manuel**
a lápiz
Con ánimo
1 x 4
- **HALFFTER, Rodolfo**
Tercera sonata
Secuencia
Escolio
Laberinto
Homenaje a Arturo Rubinstein
- **IBARRA, Federico**
Sonata
- **LAVISTA, Mario**
Pieza para un(a) pianista y un piano
Simurg
- **MATA, Eduardo**
Sonata
- **MUENCH, Gerhard**
Tessellata Tacambarensia No. 3
Dos poemas

OBRAS DE RECIENTE
PUBLICACIÓN

- **BAÑUELAS, Roberto**
Toccata No. 1, para piano
- **IBARRA, Federico**
Dos canciones, soprano y piano
- **GALINDO, Blas**
Te canta mi esperanza, canto y piano
La fraternidad, coro a cappella
- **LAVISTA, Mario**
Marsias para oboe y copas de cristal
Cante para dos guitarras
- **ENRIQUEZ, Manuel**
Poemario para dos guitarras.
- **TAPIA COLMAN, Simón**
Luz de noche, soprano y arpa
- **HALFFTER, Rodolfo**
Diferencias para orquesta
- **MARQUEZ, Arturo**
Viraje, para arpa y cuerdas

México, D.F., Avda. Juárez 18-206
06050 Col. Centro.



El teatro, la ópera y la música han tenido su espacio y su resonancia en el Palacio de Bellas Artes
Una obra en tres volúmenes documenta esas representaciones en sus momentos más altos:

***Palacio de Bellas Artes:
50 años de teatro, música y ópera***

En venta en las librerías del Instituto Nacional de Bellas Artes: Palacio de Bellas Artes, Museo de San Carlos y Museo de Arte Moderno



SEP

**DE RECIENTE
APARICION**



**Voces de la Flauta
Lavista/Muench/Russek**

DRY 100
ESTANCO



De venta en las principales casas de música

Marielena Arizpe



Ediciones del Equilibrista

- Diego: *Ventiséis Poemas Recientes*
- Mutis: *Un Homenaje y Siete Nocturnos*
- García Ascot: *Del Tiempo y unas Gentes*
- García Márquez: ... *El Rastro de tu Sangre en la nieve*
- Pellicer: *Cuaderno de Viaje*
- Gaztelu: *Gradual de Laudes*
- Villaurrutia: *Nocturno de los Angeles*

A la venta en las siguientes librerías: El Juglar, Librería Francesa, Librería del Fondo, Librería del Palacio de Bellas Artes y Librería Hermanos Porrúa (centro).

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

LEZAMA LIMA

VITIER

ESTRADA

BRENNAN

CARPENTIER

GAZTELU

MATA

GARCÍA ASCOT



JULIÁN ORBÓN

21

LECCIÓN DE MÚSICA

Después de todo, lo que ella emite es un simple chillido. Si uno se coloca bien lejos y la escucha o, todavía mejor, si para poner a prueba su discernimiento trata de reconocer la voz de Josefina cuando ésta canta en medio de otras voces, sólo distingue, sin lugar a dudas, un vulgar chillido, que en el mejor de los casos apenas se diferencia por su delicadeza o su debilidad. Y, sin embargo, si uno está ante ella, ya no oye un simple chillido cotidiano, nos encontramos ante todo con la peculiaridad de alguien que se prepara solemnemente para ejecutar un acto cotidiano. Cascar una nuez no es realmente un arte, y en consecuencia nadie se atrevería a congregar un auditorio para entretenerle cascando nueces. Pero si lo hace y logra su propósito, entonces ya no se trata meramente de cascar nueces, pero entonces descubrimos que nos hemos despreocupado totalmente de dicho arte porque lo dominábamos demasiado, y este nuevo cascador de nueces nos muestra por primera vez la esencia real del arte, al punto que podría convenirle, para un mayor efecto, ser un poco menos hábil en cascar nueces que la mayoría de nosotros. Tal vez acontece lo mismo con el canto de Josefina; admiramos en ella lo que no admiramos en nosotros.

Franz Kafka

Franz Kafka. "Josefina la cantora o El pueblo de los ratones", en *La Condena*. Alianza editorial. Traducción de J. R. Wilcock.

Imprenta Madero, S. A.



CENDIM



Instituto Nacional de Bellas Artes/ **SEP**