



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

## Repositorio de Investigación y Educación Artística del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



[www.inbadigital.bellasartes.gov.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gov.mx)

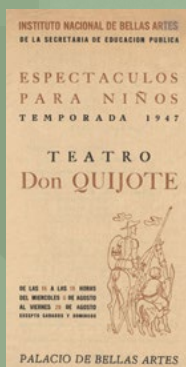
### Cómo citar este libro:

Contreras Soto, Eduardo, *Momentos musicales del teatro en México. Compositores, dramaturgos y directores en el siglo XX*. México: Secretaría de Cultura, INBAL, CENIDIM, 2022, 94 pp.

Eduardo Contreras Soto

# Momentos musicales del teatro en México

Compositores, dramaturgos y directores en el siglo XX



CULTURA  
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



CENIDIM



Momentos musicales  
del teatro en México  
Compositores, dramaturgos  
y directores en el siglo XX

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES



Eduardo Contreras Soto

# Momentos musicales del teatro en México

Compositores, dramaturgos  
y directores en el siglo XX

Primera edición *Momentos musicales del teatro en México.*  
*Compositores, dramaturgos y directores en el siglo XX, 2022*

Producción:  
Secretaría de Cultura  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Flor Moyao Gutiérrez / Diseño y formación  
Carlos Andrés Aguirre Álvarez / Corrección de estilo

D. R. © 2022 de *Momentos musicales del teatro en México.*  
*Compositores, dramaturgos y directores en el siglo XX*  
**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura /**  
**Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical**  
**“Carlos Chávez” (CENIDIM)**  
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,  
colonia Chapultepec Polanco, alcaldía  
Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son  
propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de la  
Secretaría de Cultura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2893>

ISBN: 978-607-605-697-4

Hecho en México



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA

 **INBAL**

## Índice

---

En el vestíbulo, a punto de entrar a la función: . . . . . 9

### I

Manuel María Ponce  
y *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón  
(dirección de Alfredo Gómez de la Vega, 1934). . . . . 11

### II

Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez y Blas Galindo,  
y *Don Quijote* de Salvador Novo  
(dirección de Clementina Otero y Salvador Novo, 1947) . . . . . 27

### III


Blas Galindo  
y *Los signos del Zodíaco* de Sergio Magaña  
(dirección de Salvador Novo, 1951) . . . . . 41

### IV

Alicia Urreta  
para *Los buenos manejos* de Jorge Ibarguengoitia  
(dirección de Marta Luna, 1980) . . . . . 63



V	
Federico Ibarra	
para <i>La vida es sueño</i> de Pedro Calderón de la Barca	
(dirección de José Luis Ibáñez, 1995) . . . . .	73
VI	
Horacio Uribe	
para <i>Como te guste</i> de William Shakespeare	
en la versión de José Ramón Enríquez	
(dirección de Mauricio García Lozano, 2002). . . . .	81
Y ya en la salida de artistas, con la función concluida:. . . . .	91


 Una parte importante de la información contenida en este libro se debe a las consultas que el autor pudo realizar en el Acervo Histórico del Palacio de Bellas Artes. Se agradece a Silvia Carreño y a Beatriz Maupomé su amable disposición.

## En el vestíbulo, a punto de entrar a la función:

---

**E**ste libro cuenta seis historias, que corresponden a seis momentos en que se han dado colaboraciones muy interesantes entre personalidades del ámbito teatral y del medio musical de concierto en la ciudad de México, entre 1934 y 2002. Si bien han existido siempre vínculos profesionales entre músicos y escénicos desde que hay espectáculos en México, no siempre se han podido documentar con detalle los procesos creativos y prácticos de sus producciones. La historia de la ópera en México se ha ido enriqueciendo de manera notoria y notable en los años recientes, pero este enriquecimiento no ha ayudado mucho al de las historias de la música para el teatro de formato más clásico. Ojalá tuviéramos más historias como la de Melesio Morales cuando compuso la obertura para la función del estreno de *La hija del Rey*, de José Peón Contreras. Creo que hablar de estas relaciones ilumina mucho sobre las maneras diversas como vemos el hecho escénico según la perspectiva profesional desde la cual lo abordamos, y si los músicos involucrados son gente de la talla de un Manuel María Ponce o un Carlos Chávez, con más razón vale la pena ocuparse de tales colaboraciones.

Mi elección de los momentos para este libro es arbitraria, desde luego; pero no es desinformada. La experiencia que adquirí al investigar las colaboraciones escénicas que tuvo Silvestre Revueltas, y que documenté en mi libro *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla*, me estimuló a seguir averiguando sobre otras relaciones colaboradoras, esta vez con más compositores. Hablo aquí de seis producciones escénicas que fueron importantes por razones artísticas, y porque hubo en ellas músicos cuya trayectoria general es importante por sí misma: Ponce y Chávez; Jesús Bal y Gay y Blas Galindo; Alicia Urreta, Federico Ibarra y Horacio Uribe. Además, los artistas de la escena involucrados también cuentan con trayectorias reconocidas:

Alfredo Gómez de la Vega, Salvador Novo y Clementina Otero; Marta Luna y José Luis Ibáñez; José Ramón Enríquez y Mauricio García Lozano. Y ni hablar de los dramaturgos montados en estas colaboraciones: Cervantes y Shakespeare; Ruiz de Alarcón y Calderón; Magaña e Iburgüengoitia. Los seis montajes cuya historia se cuenta aquí representan características típicas de los modos de producción del teatro en México, por lo cual nos pueden ayudar a comprender mejor otros montajes contemporáneos suyos. Me he detenido en compositores que, si bien tuvieron muchas colaboraciones escénicas en determinados casos, hoy son más reconocidos por su trayectoria musical en general. Para este tipo de compositores, su labor escénica suele ser secundaria o complementaria, y por ello mismo no suelen conservar muchos de sus materiales documentales de tales procesos, a diferencia de sus colegas que se han dedicado de una manera casi exclusiva a esta curiosa especialidad de “músico teatral”. En México, Rafael Elizondo, Rocío Sanz o Luis Rivero son ejemplos destacados de la especialidad. Su trabajo y su obra merecerían ser estudiados, y espero que más adelante se dé la oportunidad para poder hacerlo.

Asistí como espectador a tres de los momentos que cuento; a los otros tres me habría sido imposible hacerlo, puesto que ni había nacido. Los tres más antiguos corresponden aproximadamente a la primera mitad del siglo XX; los tres más recientes, a su segunda mitad, ya con un pie de entrada en el siglo XXI. Tan sólo en el transcurso de este siglo pasado es evidente lo mucho que cambiaron las maneras de hacer la música para el teatro, junto con el teatro mismo. Los tres montajes más antiguos, presentados en las muy favorables y acogedoras condiciones que permite el Palacio de Bellas Artes, generaron música de ambiciosas dotaciones orquestales, la cual fue ejecutada en vivo durante las funciones. De los tres montajes más recientes, aunque también se pensaron para dotaciones orquestales y para teatros grandes —si bien no tanto como Bellas Artes—, dos de ellos recurrieron a apoyos de una tecnología antes inexistente: las pistas grabadas, con la consiguiente pérdida de la ejecución en vivo. No obstante las diferencias en los conceptos de trabajo, cada uno de estos momentos propició la creación de música valiosa, importante: no sólo por el uso que se le dio en sus respectivas funciones de temporada, sino porque, aun a la distancia y fuera del teatro, podemos volver a ella y apreciarla en sí misma, poniéndola en diálogo con el resto de las producciones de sus autores. Esos momentos, entonces, también nos iluminan la obra general de nuestros músicos.

En cada uno de estos momentos musicales, haré un recuento de lo que sé o he averiguado acerca de las historias de sus procesos de producción y puesta en escena, con el énfasis puesto en la manera como se integró la parte musical a tales procesos. Después de haber contado las historias, me detendré a examinar la música misma, relacionándola con los demás elementos que constituyeron cada puesta en escena. Partiré de lo que hay, ya que no siempre pude localizar partituras; en algunos casos, me apoyé en grabaciones. Con los únicos dos compositores que aún están vivos mientras escribo este umbral, tuve el privilegio de conversar acerca de sus respectivos momentos, por lo cual les agradezco tal gentileza. Y ya no quiero retrasar más el recorrido por estos momentos musicales del teatro en México: que empiece la función.

# I

Manuel María Ponce  
y *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón  
(dirección de Alfredo Gómez de la Vega, 1934)

---

Las actividades del día de la inauguración del Palacio de Bellas Artes, el sábado 29 de septiembre de 1934 en la ciudad de México, ilustran con claridad los usos que se esperaba dar al flamante recinto. Cuando se le empezó a edificar en las postrimerías del régimen de Porfirio Díaz, como parte de las grandes obras de celebración del centenario de la independencia mexicana, se esperaba que albergara lo más practicado para el gusto y la satisfacción de los poderosos y notables de tal régimen: la ópera y el teatro dramático. Otras actividades escénicas no eran tan favorecidas hacia 1910, como la música de concierto o la danza clásica, aunque el edificio diseñado por Adamo Boari permitiría su ejercicio junto con lo entonces preferido. ¿Qué habría contenido el programa inaugural de lo que entonces se iba a llamar Teatro Nacional, si una inesperada revolución no hubiera interrumpido su construcción durante nada más veinticuatro años? Nunca lo sabremos. Pero lo que sí sabemos es que, tras de esta revolución y el advenimiento al poder de nuevas personas con nuevas ideas, el marmóreo edificio que por fin se concluía en ese otoño de 1934 iba a destinarse a los conceptos igualmente renovados de las artes escénicas. En el marco de esas renovaciones, la ópera había pasado a un plano de importancia muy secundario para las instituciones artísticas de los gobiernos post-revolucionarios. La danza empezaba a revestir una importancia mayor de la que había tenido dos décadas atrás, aunque todavía no protagonizaba las carteleras de las producciones oficiales. En cambio, la importancia del teatro sí sobrevivió a los cambios políticos y sociales, y éstos le dieron un ímpetu a la música de concierto que no había tenido antes. Por ende, el Palacio de Bellas Artes se inauguró con la ejecución de música sinfónica y con la representación de una obra teatral.

Como solemos darle un valor simbólico a todo lo involucrado en la inauguración del Palacio, quizá de un modo exagerado en cada detalle, podríamos elaborar una justificación para cada elemento de las presentaciones que se dieron ese día inaugural, aunque tal vez sólo se tratara de ofrecer lo que el gobierno tenía disponible de entre las producciones artísticas sufragadas con el presupuesto oficial. Desde 1928 se destacaba la presencia de Carlos Chávez como figura central en la organización de la vida artística oficial, la cual en efecto había gobernado en su calidad de director del Conservatorio Nacional y de jefe de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Pero esta concentración de poder se vio disminuida a partir de mayo de 1934, cuando Narciso Bassols tuvo que dimitir como titular de la SEP, y con él se retiró todo su equipo, incluido Chávez. Esto le acarrió al compositor la reducción de trabajos y encargos, excepto las actividades específicamente vinculadas a la inauguración del Palacio de Bellas Artes: como cosa ya programada y en curso, es evidente que Antonio Castro Leal, sucesor de Chávez en el Departamento de Bellas Artes de la SEP, determinó que dichas actividades se mantuvieran, pues cortarlas habría implicado partir de cero a unos cuantos meses de la inauguración, con todas las complicaciones derivadas.

No he mencionado todavía que Chávez tenía también su actividad intensa como director y organizador de la Orquesta Sinfónica de México, y apenas la menciono para separarla un poco de las actividades oficiales que estaban controladas totalmente por el gobierno: la Orquesta fungió como una asociación civil durante toda su existencia, hasta su disolución en 1948, y si bien es evidente que siempre contó con un subsidio gubernamental decisivo para garantizar su existencia, en rigor tenía independencia interna para decidir sobre su personal, su programación y su financiamiento, el cual se veía completado gracias a la existencia de un patronato con figuras importantes del empresariado, la diplomacia y la intelectualidad del momento. Desde luego, convenía mucho a los intereses y a la imagen de la Sinfónica de México participar en todas las programaciones oficiales posibles, y por ende Chávez la incluyó como una de las agrupaciones artísticas centrales en la función inaugural del Palacio de Bellas Artes. Con la ópera dejada de lado y la danza clásica todavía sin suficiente protagonismo, la música de concierto ya tenía reservado uno de los lugares protagónicos para inaugurar el blanco palacio. El otro lugar le tocaba, por consiguiente, al teatro.

De una manera similar a la Sinfónica de México, la agrupación que produjo y presentó la parte teatral de la inauguración del Palacio de Bellas Artes tampoco tenía un carácter gubernamental estable, y en realidad sólo se constituyó para tener una temporada de estreno, después de la cual vinieron diversas compañías privadas para cubrir las temporadas de los años subsiguientes. Ello no desmerece la calidad de esta efímera agrupación, la Compañía Dramática del Palacio de Bellas Artes, bajo la dirección de Alfredo Gómez de la Vega, para entonces una figura de trayectoria ya muy consolidada y reconocida. Si bien este actor se había iniciado en labores del servicio diplomático en España, pronto abandonó esa labor para ingresar a las compañías teatrales más famosas de Madrid, en donde pasó casi toda la década de 1920-1930 antes de regresar a México con el prestigio de su labor

ultramarina. Su Compañía armada para inaugurar el Palacio completaba, pues, la función inaugural.

Ese 29 de septiembre ya dicho, hubo dos funciones, una matutina y otra vespertina. A las 10 de la mañana hablaron dos personas para inaugurar el edificio: el ya mencionado Castro Leal y Abelardo L. Rodríguez, quien en su condición de presidente de la república declaró formalmente la inauguración. La parte musical estuvo compuesta por dos piezas: el Himno Nacional y *Llamadas, Sinfonía proletaria*, una obra para coro y orquesta compuesta por Chávez especialmente para la ocasión. A las 9 de la noche hubo una parte musical y una teatral. La primera fue la ejecución de la Sinfonía número 6 de Ludwig van Beethoven, la célebre *Pastoral*, a cargo de la Sinfónica de México y Chávez. Y al final, apareció por fin y por primera vez el teatro en el Palacio: la representación de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, a cargo de la citada Compañía Dramática del Palacio de Bellas Artes. Si calculamos unos 40 minutos para la ejecución de la sinfonía betoveniana, más un lapso razonable para retirar los implementos de la orquesta e instalar la escenografía, y si calculamos unas dos horas como mínimo para la representación de la comedia alarconiana, hemos de suponer que todo el festejo terminó en el filo de la media noche: una jornada intensa.

Hay muchas cosas que sería fascinante saber de esa función teatral, que tal vez nunca podremos confirmar con precisión; por ejemplo, si se hicieron cortes, adiciones o modificaciones al texto original; con qué estilo actoral se pronunciaron los versos, habida cuenta de que, en esos años, culminó el debate sobre cuál pronunciación debía prevalecer en los escenarios mexicanos, sobre todo en el repertorio clásico: si la ibérica, tenida entonces como la más autorizada, o la mexicana, que terminó por imponerse en el transcurso de las décadas siguientes. Cabe señalar que Gómez de la Vega pronunciaba inicialmente a la ibérica, por causa de su formación en Madrid, ya relatada; sin embargo, unos diez años después él hizo a César Rubio en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, y debió hablarlo a la mexicana, no sólo por el obvio origen de su personaje, pero sobre todo porque su ejecución fue aplaudida y aprobada por el propio autor, el cual era un claro enemigo de todo lo ibérico en la práctica teatral de su época. A pesar de ello, no me atrevería a afirmar cómo hicieron Gómez de la Vega y sus colegas de la Compañía Dramática los versos de Ruiz de Alarcón en 1934. Sabemos algo más de la puesta en escena: por ejemplo, que la escenografía de Carlos González fue de las primeras en la ciudad de México que empleó elementos tridimensionales, cuando el uso habitual de la época se basaba en los telones pintados con gran realismo; esto puede considerarse un rasgo de modernidad y actualización para su época, además de que permitía aprovechar de mejor manera los muchos recursos técnicos con los que ya contaba el flamante teatro. El espacio de ficción y los vestuarios creados daban la idea de una reconstrucción de época, con bastantes libertades y no demasiado apego historicista.

Así pues, alguna información puede especularse o deducirse sobre la actuación y la escenografía de este montaje de *La verdad sospechosa*, y es de lo que siempre se ha hablado más al evocar este famoso montaje inaugural. Pero prácticamente nadie evoca ni señala que esta producción escénica tenía un elemento más, al parecer

inadvertido en su momento y prácticamente olvidado hoy: música original, ejecutada en vivo y escrita por nada menos que Manuel María Ponce. De este elemento particular quiero ocuparme con más detalle.

En octubre de 1934, Ponce tenía poco más de un año y medio de haber regresado de su prolongada estancia en Europa, y dirigía el Conservatorio Nacional. Su prestigio era ya enorme e incuestionable en todo el medio artístico de la época, y su música gozaba del reconocimiento general en el país, sobre todo la de piano y la orquestal, que no sólo formaba parte básica de las programaciones de la Sinfónica de México, pero incluso había empezado a escucharse en otras ciudades del mundo. Por añadidura, ya se empezaba a formar en torno de sus arreglos de canciones populares un halo de leyenda, que en esa misma década consolidó la imagen de que él fuera el autor real de dichas canciones y no sólo su arreglista, imagen equívoca que perdura hasta hoy entre muchas personas, e imagen irónica para un compositor que, en 1934, ya tenía escritas varias colecciones de canciones de concierto, radicalmente distintas de sus arreglos del repertorio popular mexicano. Por si no bastaran todas estas facetas de su consagración, para 1934 Ponce tenía casi diez años de una amistad profunda y fructífera con Andrés Segovia, de la cual ya habían surgido cinco sonatas, dos suites, dos temas con variaciones —una de ellas, las monumentales *Folías de España*—, veinticuatro preludios y otras varias piezas sueltas, es decir la mayor parte del repertorio escrito por Ponce para el instrumento de Segovia: un repertorio que éste ya estaba paseando por todo el mundo y que había empezado a grabar en discos. Era más que natural, entonces, que en la inauguración del teatro que se tendría como máximo recinto oficial de las artes escénicas participara el compositor mexicano más prestigiado del momento.

Salvo por un detalle: otro compositor antes que Ponce, Chávez, tenía en ese momento más poder y control sobre los ámbitos de la música institucional, la que se vería representada en el Palacio de Bellas Artes, como he dejado expuesto. Nunca sabremos si Ponce no fue invitado a componer algo especial para la ocasión, o si lo fue pero declinó, o si la manera de invitarlo a participar en la inauguración del Palacio estaba concebida, desde el principio, en el encargo de la composición para la música de esta producción teatral inaugural. Ni siquiera puedo asegurar quién le propuso el trabajo a don Manuel: ¿Chávez? ¿Castro Leal? ¿Gómez de la Vega? ¿Alguien más? Al fin y al cabo, éstas sólo son especulaciones un tanto ociosas frente a un hecho concreto: Ponce escribió la música para este montaje, y por fortuna la conservamos.

Digo que es afortunada la conservación porque el caso del autor de *Ferial* es de aquéllos cuya producción específicamente escénica no ha sobrevivido en su totalidad, ya fuera por los constantes traslados en su vida —a veces, forzados y presurosos— que le hicieron perder partituras, ya fuera porque el propio compositor no le diera una importancia especial a esta faceta de su labor compositiva. He aquí ejemplos concretos: no tenemos hoy los materiales de una ópera que Ponce empezó en la década de 1910, *El patio florido*, supuestamente perdidos cuando el músico se exilió a Cuba tras la caída del gobierno de Victoriano Huerta en 1914; ni la zarzuela *Blanca de nieve*, escrita durante el mismo exilio cubano, en colaboración con

Eduardo Sánchez de Fuentes. En cambio, se conservan materiales de una pieza coreográfica, *Kimbombó* o *Kinebombo* —con los dos títulos hay referencias de ella, y el segundo es como aparece en los manuscritos sobrevivientes—, escrita por Ponce hacia 1927 para la célebre bailarina española Antonia Mercé, La Argentina, cuando ambos coincidían en su estancia en París.<sup>1</sup> Su otra partitura escénica conservada es ésta de *La verdad sospechosa*.

Lo que se conserva hoy es una partitura titulada *Música para escena*, la cual consta de tres partes, denominadas: “Preludio”, “Interludio” y “Coro”. El guitarrista Rodolfo Pérez Berrelleza es quien más se ha ocupado de esta música escénica en los años recientes, por lo cual me atengo a varias de sus afirmaciones al respecto, las cuales ha hecho públicas, sobre todo, en un reportaje aparecido en la prensa mexicana en 2015.<sup>2</sup> Según Pérez, quien encomendó a Ponce esta composición fue el propio Abelardo L. Rodríguez —aunque no explica en qué basa esta atribución—, y la partitura está escrita para guitarra solista, orquesta de cuerdas y coro. Pérez ha promovido la ejecución de esta música por lo menos en dos ocasiones: el 25 de septiembre de 2015 en Culiacán, Sinaloa, y el 16 de septiembre de 2016 en Craiova, Rumania; en ambos casos él mismo tocó la parte de la guitarra solista.<sup>3</sup> De toda esta información generada se puede concebir una idea de cómo suena esta tercia de piezas incidentales y cómo pudo sonar el día de su estreno en Bellas Artes.

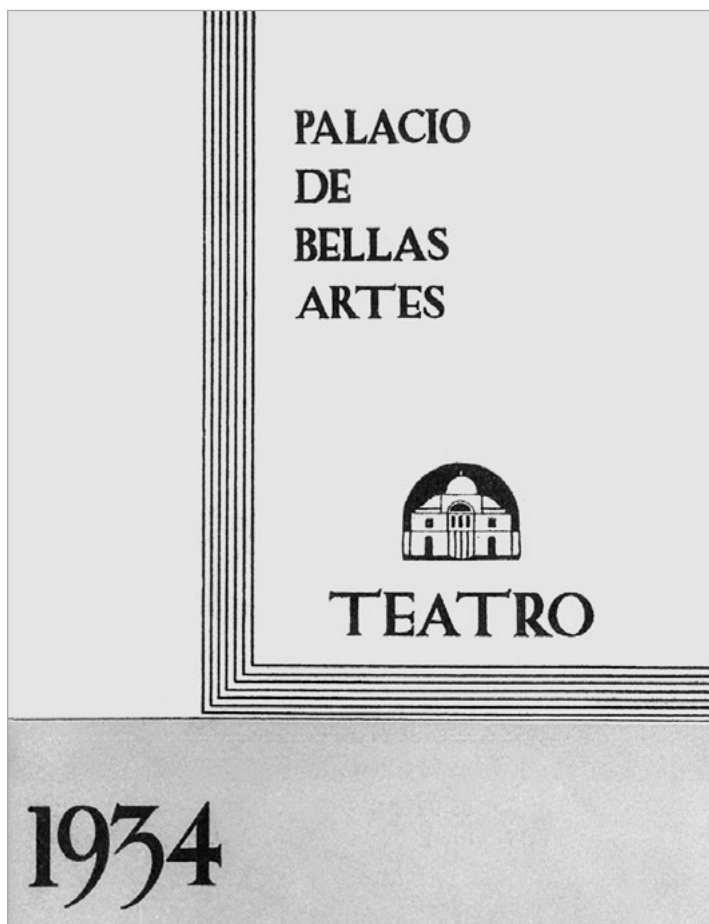
La música de Ponce debió tocarse en el foso del teatro, puesto que la escenografía ocupaba la totalidad del escenario. No contamos con información acerca de si los ejecutantes de la orquesta de cuerdas fueron contratados especialmente para esta producción teatral o si se trataba de los mismos integrantes de la Sinfónica de México, que se habrían quedado a seguir tocando después de haber hecho la Sinfonía *Pastoral* de Beethoven —de suyo una obra exigente—; tampoco sabemos quién fue el solista de la guitarra. Pero en la misma dotación instrumental ya hay toda una idea sonora y una propuesta que ligan a esta música incidental con las ideas centrales de Ponce como compositor, y en particular como un compositor que le dedicó una parte fundamental de su catálogo a la guitarra.

<sup>1</sup> Los fragmentos que sobreviven del guion de piano de esta pieza pueden escucharse en el disco: Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Concierto y Balada mexicana para piano y orquesta... otras obras inéditas para piano [sic]* / Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Carlos Miguel Prieto; Héctor Rojas, piano. México: Sony Classical, CDEC 505513, 2001. Hay una reedición en: México: Tempus, 10001, 2014.

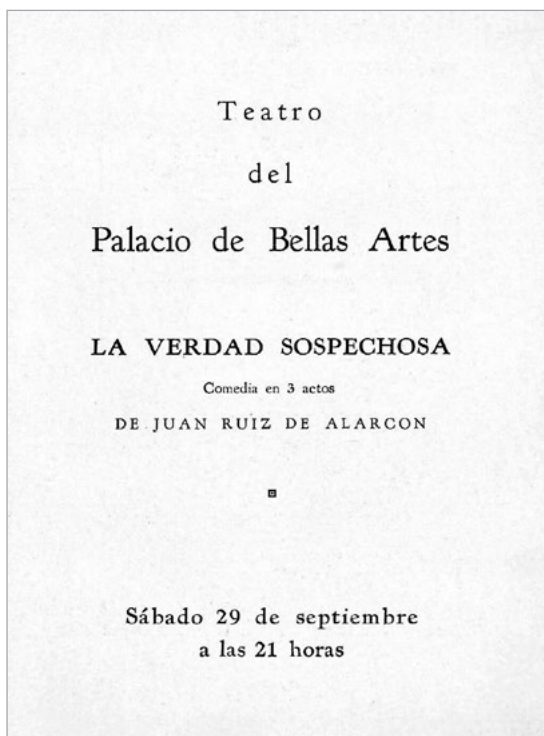
<sup>2</sup> Xavier Quirarte, “Rescatan obra de Ponce para guitarra y orquesta”. *Milenio*, 17 de septiembre de 2015.

<sup>3</sup> Hubo una videograbación de la presentación rumana —con una ejecución no muy pulida de la orquesta—, la cual consulté por última vez en la plataforma YouTube: Rodolfo Pérez Berrelleza, *Musica [sic] para escena, Manuel M Ponce. Rodolfo Pérez Berrelleza* (Orquesta Filarmonica Oltenia; dir. Eduardo González; guitarrista, Rodolfo Pérez Berrelleza). YouTube, México, 2016, 13:36 min. [Video en línea]: <<https://youtu.be/e2ZdlWJDUs>> [Consulta: 19 de junio de 2020].

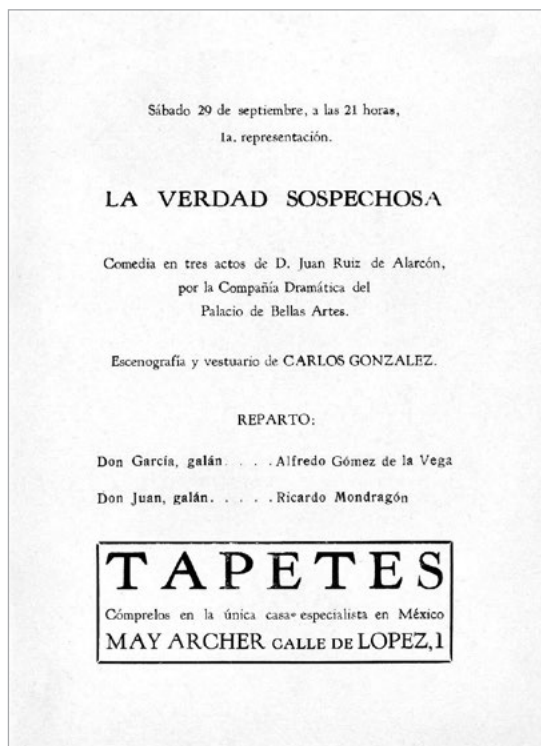




Programa de mano del montaje de *La verdad sospechosa* en el Palacio de Bellas Artes, 1934: carátula (Colección particular).



Programa de mano del montaje de *La verdad sospechosa* en el Palacio de Bellas Artes, 1934: portada interior (Colección particular).



Programa de mano del montaje de *La verdad sospechosa* en el Palacio de Bellas Artes, 1934: créditos del reparto (Colección particular).

Comparsas, soldados, estudiantes, niños, etc.  
La acción en Madrid, y en 1600

Música de escena de Manuel M. Ponce

La canción del tercer acto está tomada de la comedia  
de Sor Juana Inés de la Cruz:

### Los empeños de una casa.

(Jornada 2a.)

SASTRERIA: Paquita  
Victoria Griffith

MAQUINARIA: Raymundo Trola  
Miguel López

ELECTRICISTAS: Manuel Leduc  
Luis Nava

PELUQUERIA: Adolfo Guerrero  
Jurado



Programa de mano del montaje de *La verdad sospechosa* en el Palacio de Bellas Artes, 1934: créditos musicales y de producción (Colección particular).

Para 1934, como ya he indicado, Ponce había escrito la mayor parte de las obras que le dedicó a Segovia, tras varios años de encargos constantes e insistentes por parte del afamado virtuoso. Luego de octubre de ese año, en que Segovia dio conciertos en México y se reencontró con el compositor, vino un distanciamiento de éste hacia la guitarra y hacia el guitarrista, manifiesto en la interrupción casi total de su correspondencia con él —a pesar de que Segovia le seguía escribiendo— y en la dedicación que Ponce tuvo desde entonces a la composición para otros instrumentos, de manera notoria para los de arco. Sin embargo, el relativo distanciamiento no impidió que se agotara del todo el interés de los dos amigos por un trabajo pendiente, iniciado en boceto desde 1929 y que le llevó a Ponce todavía un buen tiempo antes de culminarlo en su resultado final, doce años después: un concierto para guitarra y orquesta. Como es sabido y queda demostrado por los conciertos escritos en las primeras décadas del siglo XX, unir el sonido delicado y débil de la guitarra al enorme volumen sonoro de toda una orquesta no era una tarea fácil de ninguna manera, y cada compositor encontró los recursos o las soluciones que consideró más pertinentes para no demeritar un desbalance tan evidente. Para esa época se consideraba que la guitarra iba bien en dotaciones de cámara, con pocos instrumentos y de volumen sonoro cercano o equivalente, y el propio Ponce demostró esta posibilidad con su Sonata para guitarra y clavecín, de 1926, una dotación que volvió a usar pocos años después, como se revisará en detalle más adelante. Pero una contraposición de guitarra solista con orquesta debía parecerles demasiado a los compositores, y sólo en la década de 1930-1940 empezó a haber un repertorio de conciertos para guitarra y orquesta que fuesen relativamente viables. Como Ponce llegó, finalmente, a encontrar su propia solución en el *Concierto del Sur*, concluido y estrenado en 1941, cabe suponer que esos doce años de duda le permitieron reflexionar bastante sobre el tema, y en esa perspectiva temporal no habría que descartar el que la dotación de su partitura escénica para *La verdad sospechosa* fuese en sí misma un experimento para empezar a conocer cuáles serían los resultados sonoros al confrontar a la guitarra con una orquesta, aunque ésta sólo fuera de cuerdas.

Por otra parte, la guitarra siempre suele asociarse en primera instancia al mundo sonoro y cultural de matriz hispánica, así que tenía que pensarse en ella de manera natural si se iba a ilustrar con música el montaje de una obra del Siglo de Oro. En esta elección instrumental de Ponce parecen confluir por lo menos dos factores: uno, la visión que en su momento se tenía de la figura de Juan Ruiz de Alarcón; el otro, la moda internacional que los músicos de concierto seguían entonces por recreaciones estilísticas arcaizantes y neoclásicas. Examinemos cada factor con detalle.

El Palacio de Bellas Artes debía inaugurarse con la obra original de un autor que se tuviera como representativo de lo mejor de la cultura mexicana, o lo que se considerara mexicano entre los responsables de las políticas culturales del momento. Desde el momento mismo de la independencia, los intelectuales mexicanos asumieron como herencia y parte de la tradición cultural propia a la literatura del Siglo de Oro, pero siempre le dieron un énfasis especial a los autores nacidos en la Nueva España, como si su lugar de nacimiento les confiriera una idea de lo

nacional, incluso antes de que existiera una nación mexicana como la comenzamos a entender a principios del siglo XIX. Por ello se dio la reivindicación especial de Juan Ruiz de Alarcón y de sor Juana Inés de la Cruz, y se les empezó a estudiar como parte y tronco de un canon de la literatura mexicana, sin dar demasiada atención al hecho de si ellos dos se habrían sentido “mexicanos” con nuestro concepto de los dos siglos pasados. El tema siguió dominando los intereses de la intelectualidad mexicana durante todo el siglo XIX y se volvió central, me parece, con la adopción oficial de la “mexicanidad” de Ruiz de Alarcón por parte de varios escritores de principios del siglo XX, en especial los personajes asociados al legendario Ateneo de la Juventud, como Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. No hay que olvidar que Manuel María Ponce participó en actividades del Ateneo y tenía amistad cercana con varios escritores de esa época, por lo cual era natural que también participara de las ideas manejadas por ellos. El que hoy pensemos de una manera quizá más amplia y panorámica sobre lo que representa la cultura de todo el imperio hispánico de los siglos XVI y XVII en sus muy dispersos reinos y regiones —uno de ellos, la Nueva España— no debería impedirnos ver a esta cultura novohispana como se la debió ver en 1934: el Palacio de Bellas Artes debía inaugurarse con una obra de Ruiz de Alarcón porque él era un clásico de la literatura mexicana, según la perspectiva de ese momento, que nadie habría discutido entonces, y para un clásico así había que recrear el ambiente de su época si se le iba a montar con un carácter de clásico en el máximo teatro oficial.

Y para tal efecto, entraba en juego el otro factor: si la música formaba parte de la recreación del ambiente de la época alarconiana, ¿cuál música debía usarse, sobre todo si se la iba a encomendar a un compositor activo en su presente? Ponce se respondió esta pregunta escribiendo con base en los criterios arcaizantes que estaban de moda entre muchos compositores de su tiempo. Por una parte, desde la adopción que Igor Stravinski y otros contemporáneos suyos hicieron de las escalas modales y de una austeridad armónica y rítmica en obras como la *Sinfonía de los Salmos*, el bailete *Apolo Musageta* y el oratorio dramático *Oedipus Rex*, se puede decir que empezó en la década de los años veinte del siglo pasado la corriente neoclásica en la música de concierto. Autores como Maurice Ravel, Manuel de Falla, Ottorino Respighi, Heitor Villa-Lobos, Francis Poulenc y varios otros empezaron a usar, como materiales de cita y referencia, temas, melodías y procedimientos constructivos característicos de periodos muy anteriores a los modernismos entonces recientes, y aun anteriores al romanticismo y al clasicismo del tipo vienés: citas de polifonistas del Renacimiento, retorno a composiciones de fugas o suites de tipo barroco, homenajes a compositores célebres como Bach o Couperin empezaron a aparecer en las composiciones de este periodo; incluso se resucitó el uso de un instrumento entonces ya abandonado, el clavecín, para el cual Falla, Poulenc y Bohuslav Martinů escribieron sendos conciertos y Ponce, una sonata con guitarra. Por otra parte, en el periodo de entreguerras empezaron las primeras actividades sistemáticas y con criterios académicos para recuperar y reeditar la música más antigua conservada en Occidente, desde el canto llano hasta las obras medievales, y los descubrimientos aportados por los musicólogos pioneros en este campo

enriquecieron las opciones de los compositores para seguir realizando homenajes o recreaciones de época. Ponce ya había realizado ejercicios de homenaje contrapuntístico desde sus años juveniles, como lo muestran sus dos preludios y fugas para piano basados en sendos temas de Georg Frideric Haendel y Johann Sebastian Bach. Pero cuando estuvo realmente inmerso en este ambiente sonoro fue durante los años de su estancia en París, de 1925 a 1932, y aprendió y participó de él, hasta el grado de usar procedimientos similares en sus propias composiciones; por ejemplo, en las *Seis canciones arcaicas* o en la *Pequeña suite en estilo antiguo*; por no hablar de toda la música para guitarra que le escribió a Andrés Segovia contrahaciendo estilos de épocas determinadas.

De esta gran sección del catálogo ponciano, hay varias composiciones que imitan a conciencia el estilo y los elementos estructurales del Barroco, hasta el grado de que Segovia las presentó y grabó como si se tratara de auténticas composiciones del antiguo laudista alemán Sylvius L. Weiss. El caso más notable es el de la Suite en La, cuya atribución al verdadero autor no se dio de manera plena hasta después de que éste murió; pero hay otro par de atribuciones a Weiss que también pasaron sin cuestionamiento en su época, como un *Balletto* y un *Preludio en Mi mayor*. Este *Preludio* es una pieza muy especial, pues generó una línea muy interesante de transcripciones, derivaciones y ampliaciones a partir del original para guitarra sola, compuesto hacia 1931. Ante el encargo de escribir esta partitura teatral para el nuevo palacio, Ponce debía tener en mente la imagen de Ruiz de Alarcón que ya se ha mencionado como característica de su época, y para tal efecto el compositor debió de imaginar una música que sonara como una evocación del periodo barroco y con un timbre instrumental que aportara una identidad hispánica; de allí debió surgir la elección de su dotación instrumental, para guitarra y orquesta de cuerdas. Pero también surgió de la existencia previa de sus materiales ya escritos en un estilo barroco, que le permitía reciclarlos y combinarlos como una música ya probada en el ámbito de concierto. Por ello, la segunda parte de la *Música para escena*, el “Interludio”; es prácticamente una reelaboración del *Preludio en Mi mayor*, transcrita para la orquesta de cuerdas, y la única de las tres partes de la partitura donde no toca la guitarra solista. El material es prácticamente el mismo del original guitarrístico, más la adición de algunos contracantos y ornamentos derivados de las mismas figuras de dicho original, y repartidos por las secciones de la orquesta. A la vista —al oído, más bien— saltan el oficio consumado de Ponce para aprovechar al máximo la aparente sencillez de su material primigenio, y la imaginación melódica para agregarle los contracantos como voces nuevas, enriqueciendo de esta manera la textura polifónica de la pieza y reforzando con ello su definición de estilo barroco. El gusto y el interés de Ponce por su *Preludio* trascendieron el trabajo artesanal de este encargo alarconiano, pues dos años después volvió sobre él con una nueva reelaboración, esta vez transcrito para guitarra y clavecín y ofrecido como regalo de bodas para Segovia y su segunda esposa, la pianista Francisca Madriguera. Y para mayor admiración de la imaginación sonora del maestro zacatecano, merece señalarse que esta tercera versión de la pieza agrega nuevas voces y líneas de contrapunto al material original de guitarra, completamente distintas de las añadidas en

la transcripción de *La verdad sospechosa*. De muy pocas obras en el catálogo ponciano puede decirse que le hayan rendido tanto como para generar tres resultados tan distintos, tan brillantes y tan hermosos, sin dejar de mantener una identidad sonora común.

La primera parte de la *Música para escena*, el “Preludio”, tiene un claro sonido hispánico, que ubicamos así por su esquema rítmico basado en el fandango y por la armonía relacionada con el modo frigio flamenco. Para aprovechar lo mejor posible el balance de volumen sonoro entre la orquesta y la guitarra, Ponce le escribió figuras de rasgueo y acordes *plaqué*, con muy pocas líneas melódicas sencillas, y éstas en momentos de poco volumen de los instrumentos de arco. Más allá de que todo el sonido evoca sin duda la idea que se tiene de lo típicamente hispánico desde el siglo XX hasta la fecha, Ponce parece haber empezado a experimentar los alcances y las posibilidades del equilibrio sonoro entre la guitarra y sus contrapartes instrumentales, y puede asegurarse que el experimento le haya ayudado a tomar decisiones siete años después, en la culminación del *Concierto del Sur*, que no en balde es el de mejor equilibrio de volumen sonoro entre el solista y la orquesta de todos los conciertos clásicos de guitarra de su época.

Para crear la tercera parte de la *Música para escena*, el “Coro”, Ponce se dio cuenta de que *La verdad sospechosa* no contiene una sola canción ni referencia directa ni indirecta alguna a música para tocarse o cantarse en escena. Estamos tan hechos a la idea de que toda representación en el Siglo de Oro debía contener momentos musicales que, cuando los textos de las obras teatrales de la época no incluyen referencia musical alguna, sentimos caer en un vacío de contradicción sobre la idea que nos hemos hecho. El asunto es que no siempre la música debía formar parte del texto de la obra central, puesto que un festejo del periodo, en cualquier parte del imperio —lo cual incluye Castilla y Aragón y Nueva España y muchos otros sitios que hicieron teatro en la época—, se componía de la obra principal en tres actos o jornadas más otros textos representados en alternancia con ésta: una loa, entremeses o sainetes y bailes de fin de fiesta; y en todos estos momentos alternantes la música sí que tomaba el papel principal. Hubo dramaturgos que no parecían muy inclinados a usar la música en sus comedias en tres actos, y Juan Ruiz de Alarcón es uno de ellos. Por citar un par de ejemplos contrastantes entre sus contemporáneos, Tirso de Molina tiene muchas comedias sin una sola referencia musical, pero en otras la música y los bailes abundan con generosidad; en cambio, lo más frecuente y natural en Lope de Vega es que casi todas sus obras tengan canciones, bailes y se prodiguen en referencias musicales al por mayor. El hecho es que se quería la participación de un coro en la producción inaugural del Palacio de Bellas Artes, y la comedia alarconiana montada no tenía material para dicho coro. ¿Quién habrá pedido que hubiera un coro: Gómez de la Vega, Chávez, Castro Leal, el propio Ponce? El hecho es que lo hubo, y ante la necesidad de tener que darle algo para cantar, Ponce lo tuvo que tomar prestado de otra comedia del Siglo de Oro. Pero el criterio nacionalista anacrónico se volvió a imponer, así que el material prestado no podía ser de un dramaturgo áureo que fuera explícitamente nativo ibérico: no, debía ser también de alguien nativo novohispano, es decir “mexicano”, así que Ponce



usó un canto a varias voces que aparece en el segundo acto de *Los empeños de una casa*, la comedia más célebre y representada de sor Juana Inés de la Cruz. El texto es una disertación sobre cuál de las penas o dolores de amor es la más seria o grave, y si bien su sentido se relaciona con la trama de su comedia, se trata de un dilema poético abstracto, que puede emplearse en cualquier historia donde haya amores correspondidos y no correspondidos. Por ende, Ponce no debió hallar reparo para agregarlo a la música y a la representación de este montaje de *La verdad sospechosa*:

MÚSICA

¿Cuál es la pena más grave  
que en las penas de amor cabe?

VOZ I

El carecer del favor  
será la pena mayor,  
puesto que es el mayor mal.

CORO I

No es tal.

VOZ I

Sí es tal.

CORO II

¿Pues cuál es?

VOZ II

Son los desvelos  
a que ocasionan los celos,  
que es un dolor sin igual.

CORO II

No es tal.

VOZ II

Sí es tal.

CORO I

¿Pues cuál es?

VOZ III

Es la impaciencia  
a que ocasiona la ausencia,  
que es un letargo mortal.

CORO I

No es tal.

VOZ III

Sí es tal.

CORO II

¿Pues cuál es?



VOZ IV

Es el cuidado  
con que se goza lo amado,  
que nunca es dicha cabal.

CORO II

No es tal.

VOZ II

Sí es tal.

CORO I

¿Pues cuál es?

VOZ V

Mayor se infiere  
no gozar a quien me quiere  
cuando es el amor igual.

CORO I

No es tal.

VOZ V

Sí es tal.

CORO II

Tú, que ahora has respondido,  
conozco que solo has sido  
quien las penas de amor sabe.<sup>4</sup>

Si bien Sor Juana prescribió una bien definida distribución sonora, de cinco voces solistas contra dos coros, como demuestra la atribución de los parlamentos respectivos, el arreglo de Ponce se atuvo a su propia estructura compositiva, sin hacer mucho caso a la distribución original. En realidad, Ponce escribió una pieza con elementos antifonales, pero sin definición de personajes ni grupos de personajes: la alternancia o superposición de las voces sigue un juego sonoro que depende de las preguntas y respuestas del texto, pero dentro del propio movimiento de las líneas melódicas que van surgiendo y derivándose de ellas mismas. El acompañamiento, de nuevo con los instrumentos de arco y la guitarra, es poco más que una figura de pedal, con ornamentos de la guitarra y con la orquesta en *pizzicato*: el peso principal lo llevan las voces del coro, aunque sin atribuciones dramáticas de ningún tipo, como queda dicho. De hecho, este canto no termina con el fin de estos versos en la comedia de Sor Juana: los personajes protagónicos lo retoman para expresar, cada uno, sus respectivas opiniones sobre cuál es la pena más grave que en las penas de amor cabe; como lo hacen tanto los galanes y damas enamorados cuanto los criados graciosos, el dilema poético desciende a ras del piso y se vuelve parte del humor general de una comedia, por lo demás, de suyo muy divertida. Pero Ponce

<sup>4</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*, jornada segunda, vv. 1455-1484. Sigo la edición de Alberto G. Salceda en *Obras completas, IV: Comedias, Sainetes y Prosa*. México: FCE, 1957 (Biblioteca Americana, 32).

se evitó esta segunda vuelta del canto, a cargo de los personajes mencionados, para mantenerlo en su dimensión poética más abstracta y así darle el juego polifónico tan característico de su mejor música. Puesto así, da igual en qué momento de la representación de *La verdad sospechosa* se pudo interpretar este canto coral, puesto que no se halla ligado a ninguna situación dramática ni escénica precisa.

De hecho, el programa de mano nos ubica en qué punto de la representación se cantó el coral: en el tercer acto de la comedia. Y con la misma libertad de asociación de estos materiales sonoros, me permito suponer en cuáles puntos de la representación pudieron usarse las otras dos secciones de la partitura: el “Preludio” tal vez cumpliera la función de la obertura, como en la ópera y el bailete de concierto, y el “Interludio” pudo valer como puente entre los actos I y II. Pero insisto: sólo se trata de una suposición.

Y una suposición es, en su totalidad, la música escrita por Manuel María Ponce para la producción de *La verdad sospechosa* con la que se inauguró el Palacio de Bellas Artes. Lo digo porque, por más que esta música pareciera querer acercarse en la evocación a la época misma de la comedia o de su autor, es decir el siglo XVII, lo cierto es que todos los elementos en juego dentro de esta música son invenciones de un sonido que venimos idealizando como “hispanico”, pero de uno creado o supuesto por lo menos un siglo después de la época real de nuestra comedia. El fandango, el sistema modal que asociamos con el flamenco y el flamenco mismo, Sylvius L. Weiss y su música, el uso de la guitarra moderna —muy distinta de sus antecesoras renacentista y barroca—, todos son elementos musicales posteriores a 1700, es decir de una época en la que ya había dejado de existir el Siglo de Oro; nada de la música creada por Ponce corresponde realmente con el momento contemporáneo de Alarcón. Y sin embargo, como oyentes podemos terminar de imaginar y de reconstruir el espacio fantástico de ficción que propuso una determinada puesta en escena, la cual no se proponía una fidelidad historicista ni en la escenografía ni en el vestuario, y así nos ha dejado con la libertad de preguntarnos si la propuesta actoral tampoco pretendía abordar ningún tipo de recreación estilística de fidelidad a la época de la obra, y por ende la música tampoco tenía obligaciones históricas de ningún tipo: sólo una cierta evocación sonora que ya se tenía muy tipificada como lo hispanico en 1934. Aunque no pueda asegurar si esta música surgía o no del foso de la orquesta del Teatro de Bellas Artes, aunque no pueda precisar los puntos exactos de la representación en los que sonó esta música, aunque no se pueda establecer hoy si algo de esta música iría simultánea con la representación actoral —como una música de fondo— o si toda ella se usó en los entre actos, separada de la representación efectiva de los actores, algunas conclusiones podemos obtener de la partitura escrita por Manuel María Ponce para la producción de *La verdad sospechosa* que dirigió Alfredo Gómez de la Vega en la inauguración del Palacio de Bellas Artes: que su autor no desmereció de la calidad que se exigía en todo su trabajo de creador, y que supo usar algunas de las mejores cualidades de su oficio, como su gran dominio del contrapunto y su experiencia de la escritura para la guitarra, al servicio de lo que requería una ambientación ficticia de aire hispanico; que estos mismos elementos en juego, como el reto del

balance sonoro entre guitarra, coro y orquesta de instrumentos de arco, pudieron funcionarle con un valor experimental, del que obtuvo resultados aventajados en obras escritas posteriormente, muy en especial en el *Concierto del Sur*; y que esta partitura contribuyó a la consolidación y divulgación de una forma característica de concebir lo que se definiría como un estilo o identidad hispánicos en la música, aunque en apariencia no trascendiera en su época más allá del momento de las representaciones teatrales para las que había sido escrita. En efecto, no tiene muchos años que hemos vuelto a escuchar una partitura de Ponce que se tenía por perdida, y ahora nos ayuda a enriquecer la experiencia de una época gloriosa en la dramaturgia, así como el ambiente de un muy célebre escenario en el momento mismo de su inauguración.

## II

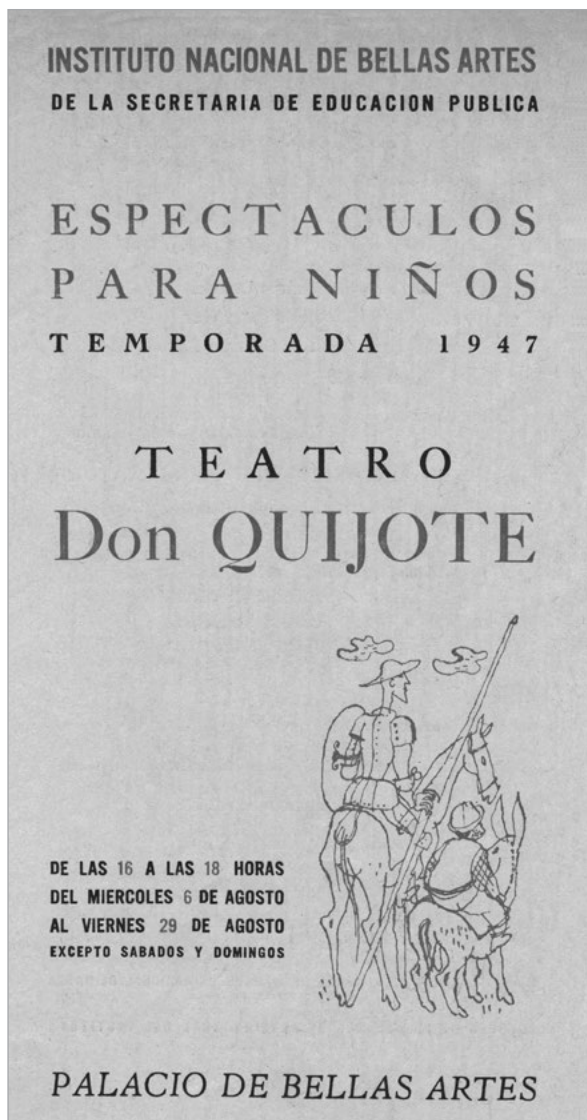
Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez y Blas Galindo,  
y *Don Quijote* de Salvador Novo  
(dirección de Clementina Otero y Salvador Novo, 1947)

---

El cuarto centenario del natalicio de Miguel de Cervantes Saavedra fue celebrado en todo el mundo, y desde luego en el ámbito hispánico con especial gozo. En México, pudo sumarse con el conjunto de celebrantes intelectuales y artistas nativos a los nativos ibéricos que se habían refugiado en fuga y exilio de su guerra civil, lamentablemente perdida en 1939 con la derrota de la República y el ascenso al poder de la dictadura de Francisco Franco. Por estos antecedentes, la participación de los españoles en los festejos cervantinos mexicanos de 1947 revistió una importancia simbólica, por lo que representaba de nostalgia e idealización del pasado republicano perdido. Y por supuesto se hizo una interpretación de la obra de Cervantes con este sesgo del momento: los intelectuales y artistas del exilio español se sentían quijotes, como lo sugiere el clásico poema *Vencidos...*, de León Felipe:

Cuántas veces, Don Quijote, por esa misma llanura,  
en horas de desaliento así te miro pasar...  
y cuántas veces te grito: Hazme un sitio en tu montura  
y llévame a tu lugar;  
hazme un sitio en tu montura,  
caballero derrotado,  
hazme un sitio en tu montura  
que yo también voy cargado  
de amargura  
y no puedo batallar.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> León Felipe, *Vencidos...*, de *Versos y oraciones de caminante*. Cito de: *Poesías completas* / Ed. de José Paulino. Madrid: Visor, 2010 (Visor de Poesía, 766); p. 88.



Programa de mano del montaje de *Don Quijote* en el Palacio de Bellas Artes, 1947: carátula (Colección particular).

**Don QUIJOTE**  
*FARSA EN TRES ACTOS Y DOS ENTREMESSES*

Versión especial para niños de la inmortal  
obra de MIGUEL DE CERVANTES  
por SALVADOR NOVO

*Música de:* CARLOS CHÁVEZ  
JESÚS BAL Y GAY  
BLAS GALINDO


*Dirección de:* SALVADOR NOVO  
y  
CLEMENTINA OTERO DE BARRIOS

ORQUESTA SINFONICA DEL CONSERVATORIO  
*Director:* EDUARDO HERNÁNDEZ MONCADA

*Decorados y vestuario de:*  
JULIO CASTELLANOS  
CARLOS MARICHAL  
JULIO PRIETO

*Coordinación:* CONCEPCIÓN SADA  
*Coreografía:* GILBERTO MARTÍNEZ DEL CAMPO  
*Electricista:* RICARDO ZEDILLO  
*Jefe de tramoya:* MARCELINO JIMÉNEZ  
*Utilería:* FRANCISCO PÉREZ  
*Realización de vestuario:* JOSEFINA PIÑEIRO

BALLET A CARGO DE ALUMNOS DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA  
ACTORES DE LA ESCUELA DE ARTE TEATRAL DEL INSTITUTO



Programa de mano del montaje  
de *Don Quijote* en el Palacio  
de Bellas Artes, 1947: créditos  
musicales y de producción  
(Colección particular).

Como es bien sabido y está hartamente documentado, tanto que seguimos recibiendo los beneficios de esta afortunada asociación, muchos intelectuales españoles exiliados supieron asimilarse en el medio profesional mexicano y desempeñaron labores de todo tipo, a menudo muy señaladas y hasta brillantes, y en el espacio de la música se pudo notar esta asimilación con claridad. El momento más favorable para varios de ellos coincidió con el ascenso al poder de Miguel Alemán Valdés como presidente; durante su sexenio, de fines de 1946 hasta 1952, un grupo muy definido de personalidades se organizó para administrar las instituciones que se iban fundando o transformando en el sector de la cultura oficial. Dentro de ese conjunto, tuvieron una participación destacada los escritores del grupo que hoy conocemos como los Contemporáneos: varios de ellos desempeñaron labores como funcionarios, o por lo menos sus trabajos literarios y escénicos fueron de los más promovidos en el seno del entonces flamante Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Por ejemplo, Salvador Novo, quien se hizo cargo de su Departamento de Teatro, o Xavier Villaurrutia y Clementina Otero, que sin ocupar cargos de funcionarios se dedicaron a ejercer funciones de dirección escénica o dramaturgia en diversas producciones, además de cumplir un papel central como docentes en la —también nueva entonces— Escuela de Arte Teatral del INBA. Pero el papel central de esta historia, el manejo principal de los hilos de ese complejo entramado artístico de entonces, estuvo siempre a cargo de Carlos Chávez, director fundador del mismo Instituto. El compositor no había vuelto a tener tanto poder en la cultura oficial desde 1934, y su nueva posición le permitió conjuntar el trabajo de colaboradores tan señalados como los que he empezado a mencionar, más el de otros personajes con quienes llevaba relaciones amistosas y de trabajo, como Miguel Covarrubias o Rufino Tamayo.

Más allá de sus atribuciones como funcionario, Chávez se integró a una asociación que, si bien era civil y de índole privada, subsistió durante los años del sexenio alemanista gracias a generosos subsidios: Nuestra Música. Esta asociación, célebre por haber publicado una revista homónima de valioso contenido editorial y por haber organizado varios conciertos que fueron formando la legendaria serie Conciertos de los Lunes, también tuvo una responsabilidad indirecta en la fundación de Ediciones Mexicanas de Música, la primera editorial moderna de música de concierto que hubo en México, tras la revolución de 1910. Pues bien, había españoles del exilio en Nuestra Música: Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay, los cuales, sumados a los mexicanos Chávez, Luis Sandi, Blas Galindo y José Pablo Moncayo, tuvieron una actividad protagónica durante esos años, en virtud de sus grandes méritos profesionales y del apoyo oficial que Chávez podía proporcionarles desde su puesto de director del INBA y su excelente relación con Miguel Alemán.

Estos antecedentes pueden explicar muy bien por qué figuraron tantos de estos personajes en los festejos cervantinos de 1947. Como una de las labores que se habían programado en el INBA era generar temporadas de teatro para niños, con asistencias masivas de públicos escolares en el Palacio de Bellas Artes, era natural que se dedicara una de estas producciones a homenajear a Cervantes. Y también

era natural que los artistas del grupo de poder de Chávez se repartieran las responsabilidades de tal producción. En consecuencia, se puso en escena una adaptación de *Don Quijote* para homenajear a su autor, con la dramaturgia de Salvador Novo, su dirección escénica en colaboración con Clementina Otero y el encargo para la composición de la música incidental a tres compositores del grupo Nuestra Música: Bal y Gay y Galindo, y el propio director del INBA encargándose a sí mismo el trabajo, es decir, Chávez.

Esta producción cervantina fue muy ambiciosa y contó con el respaldo de todos los recursos de que disponía el INBA, tanto en términos de producción como en el de quienes participaron en escena, la gran mayoría procedentes de los recintos académicos que el mismo Instituto había fundado o había tomado bajo su jurisdicción. Al término de su temporada, el Instituto publicó el libreto de Novo en un libro de edición muy cuidada, ilustrado de manera profusa con fotos de las funciones y complementado con una extensa selección de notas de prensa, todo lo cual aporta una información fundamental que nos hace conocer los entretelones de su proceso como pocas veces se ha dado en un montaje teatral mexicano del siglo XX. Por ello, me parece mejor que sea la propia voz oficial quien nos informe de los datos principales de la producción y la temporada del *Don Quijote* de Salvador Novo:

La presente versión teatral de *Don Quijote* fué [sic] presentada en el Palacio de Bellas Artes durante la Temporada de Teatro Infantil de 1947 que comenzó el 6 de agosto. Escribieron para ella la música los maestros: Jesús Bal y Gay para el primer acto, Carlos Chávez para el segundo y Blas Galindo para el tercero. Los decorados y el vestuario fueron obra de Julio Castellanos, Carlos Marichal y Julio Prieto. Dirigió la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Eduardo Hernández Moncada. La Coreografía fué [sic] realizada por Guillermina Bravo y Gilberto Martínez del Campo. El montaje y la iluminación, la tramoya y la utilería así como la realización del vestuario y de la escenografía, corrieron por cuenta del personal técnico del Instituto. El desempeño de los papeles de la obra se encargó a los alumnos de la Escuela de Arte Teatral del propio Instituto, y de su dirección escénica se encargaron la profesora Clementina Otero de Barrios y el autor.

Concurridas cada una de ellas por 2,500 niños de escuela, las 22 representaciones del *Quijote* en que consistió la temporada de Teatro Infantil pusieron por primera vez en contacto con la obra Cervantina a 55,000 adolescentes.<sup>6</sup>

Dejando de lado el tono de informe un tanto burocrático de estas palabras, es evidente que el montaje fue todo un éxito, y que en verdad conjuntó a varias personalidades talentosas para lograrlo. El libreto de Novo es muy logrado, condensa mucho de lo esencial para introducir al espectador —no sólo infantil— a la novela original y las fotos dejan ver un interesante trabajo de creación escenográfica. Por la trayectoria destacada que varios de los actores, entonces estudiantes, tuvieron en años posteriores, podemos inferir que el nivel actoral tenía que ser bueno, y

<sup>6</sup> Salvador Novo, *Don Quijote: Farsa en Tres Actos y Dos Entremeses*. México: INBA, 1948; p. 6. En adelante, citaré esta edición de manera abreviada.



así lo permiten suponer nombres como los de Mario Orea, Carlos Bribiesca, Jorge Martínez de Hoyos, Carmen del Castillo, Fernando Torre Lapham, Raúl Dantés, Miguel Córcega y Marta Ofelia Galindo. Si supiéramos algo más sobre la música incidental de este montaje, podríamos concluir hasta qué grado era de esperarse tal éxito de público.

Y he aquí la cuestión central para nuestro tema: casi no podemos saber cuál era y cómo era esa música de la que se encargaron tres compositores. Empiezo por descartar lo que hizo Bal y Gay para el primer acto: no he podido localizar su partitura específica, si es que sobrevive, y si bien Ediciones Mexicanas de Música resguarda un acervo muy surtido de sus composiciones, entre lo reconocido y localizado no aparece hasta ahora la música de esta producción teatral. En el caso de la música de Galindo, tampoco tenemos una partitura que sea específicamente de esta música incidental, aunque me permitiré una propuesta para otra partitura suya que podría estar vinculada de modo directo con el montaje. Así pues, la única partitura para la que tenemos la total seguridad de que formó parte de la música incidental de este *Don Quijote* de Novo es la escrita por Carlos Chávez.

El libreto de Novo nos servirá de guía, puesto que fue publicado bajo el cuidado del propio autor que, a la vez, codirigió su montaje; por ende, podemos confiar en que refleje con claridad lo que pedía el autor en sus acotaciones y acciones escénicas, ya que éste sabía que disponía de lo necesario para las imágenes e ideas que iba a poner en juego. A su vez, dicho libreto lo podemos contrastar con una crónica de Adolfo Salazar que se incluyó en la edición publicada por el INBA, la cual, por haberla escrito quien lo hizo, se concentró en el aspecto musical de la puesta en escena, a diferencia de la mayoría de los cronistas de prensa, que le dedicaron toda su atención al hecho dramático y escénico, y en el caso de la música se limitaron a mencionar quiénes la habían compuesto, sin entrar en detalles. Las pocas indicaciones de Novo para señalar dónde quería la música pueden enriquecerse, pues, con lo narrado por Salazar y con la partitura de Chávez, y tal vez con algo de Galindo que forma parte de mi propuesta de reconstrucción de los hechos.

Con su *Don Quijote*, Novo retomó su labor de dramaturgo que, hasta ese tiempo, había sido escasa: en este género sólo tenía para entonces, prácticamente, su breve farsa *Le troisième Faust*, que no había sido representada por tratarse de una sátira abiertamente homosexual; lo otro que había producido antes de 1947 eran algunos guiones cinematográficos. Sólo en años posteriores se dedicó el poeta con más empeño a la redacción de obras teatrales, algunas de las cuales tuvieron éxito en su momento, como *La culta dama* o *A ocho columnas*; sin embargo, ninguna de sus obras originales me parece más lograda que su adaptación cervantina. Ésta se divide en tres actos, con dos entremeses entre ellos, y por supuesto sólo usa algunos episodios de la gran novela, los más identificables por el público en general —sobre todo el que no ha leído el original, es decir la mayoría— y los que permiten un mejor juego visual para poner en evidencia los principales rasgos de carácter de los personajes, en especial Don Quijote y Sancho Panza. En los dos entremeses, que deben representarse en proscenio a telón cerrado, y sin música, los personajes de la aldea de Don Quijote comentan sus aventuras, que les llegan por noticias de otras

personas, y más tarde por un libro —con lo cual, Novo reproduce el mecanismo cervantino de introducir la realidad en la ficción—, y así el dramaturgo se aprovecha para adelantar información sobre las acciones fuera de escena y hacer avanzar el tiempo de la ficción. Los episodios están tomados de las dos partes del libro, casi de manera simétrica aunque no en la cronología lineal que éstos cuentan; el cambio de partes se da en la parte final del segundo acto, cuando pasamos en escena de la liberación de los galeotes, con Ginés de Pasamonte, al encuentro y lucha con el Caballero de los Espejos. Don Quijote no muere en esta obra, pues usa al célebre caballo de madera Clavileño para alzarse por los aires, con todo y Sancho, en búsqueda de más aventuras, y se despide del público infantil junto con Cide Hamete Benengeli, el ficticio autor de éstas, quien ya había aparecido en un prólogo para presentar la historia.

Y de hecho, después de este prólogo, el primer acto de la obra presenta el espacio de la venta adonde ha de llegar el ya delirante Quijada, o Quesada o Quijana, o sea Alonso Quijano el Bueno, quien confundirá esta humilde edificación aldeana con un castillo y, por ende pedirá que allí se le arme como caballero andante, para poder iniciar sus correrías en pro del bien y de la justicia. Lo primero que vemos en la venta, al empezar el acto, es un cuadro de época con las criadas —o maritornes, como las llama Novo a todas por igual— en la faena doméstica, y los arrieros de paso, algunos de los cuales rasgan sus guitarras; hemos de asumir que esos rasgueos forman parte de lo que debió escribir Bal y Gay como parte de su partitura instrumental. Además de lo dicho, más adelante una acotación precisa cómo, por petición del ventero, uno de los guitarristas acomete una canción, la única que tiene toda la obra. “*El guitarrista rasguea su instrumento y rompe a cantar. Al conjuro de su música, las maritornes y los demás salen de las puertas y se acercan a oír*”. Y así se cantan unas “Coplas del Arriero”, según siguen indicando las acotaciones.<sup>7</sup> Estas coplas propician el inicio de un baile, vinculado así con toda la acción en escena:

*La canción debe ser alegre, de tal modo que permita danzar a su ritmo, y componer un cuadro movido de personajes pintorescos. Casi al final de la canción, la Molinera estará entre el pozo y la puerta, con su charola con jarros en la mano, camino del grupo de guitarristas. En ese instante, y a una distorsión orquestal de la música, se abrirán de par en par las grandes puertas, y aparecerá Don Quijote. El canto se interrumpe —hay una pausa de desconcierto que subraya la música orquestal— y por fin, las maritornes se acercan a D. Quijote, lo examinan con curiosidad, luego con miedo, y huyen.*<sup>8</sup>

De esta acotación se puede deducir que las “Coplas del Arriero” debieron incluir la participación de la orquesta, para la cual Novo pide efectos específicos que refuercen las acciones en escena, y no podemos ir más allá de esto que ya es conjetura. Ocurre de manera similar cuando, más adelante, otra acotación pide: “*Asoma la luna. Música.*”, y esta música debe enmarcar un breve discurso de Don Quijote,

<sup>7</sup> Salvador Novo, *Don Quijote*, op. cit.; acotación del acto I, p. 14.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.15.

quien sueña despierto mientras vela sus armas, esperanzado en su fama futura y evocando a Dulcinea del Toboso.<sup>9</sup> Después de esta indicación, el texto no vuelve a invocar a la música hasta el final del acto, cuando ya parten de la venta el hidalgo y su recién convocado escudero Sancho:

Mientras habla, las criadas han ido por el caballo de D. Quijote y el asno de Sancho. Nuestros personajes los montan. Se inicia la música de fondo. La luna ha palidecido y al fondo amanece una aurora rojiza que se hace más viva al abrirse las puertas de la venta y centrarse en ellas, de espaldas al público, las figuras de D. Quijote y Sancho, mientras crece la música y cae el

TELON<sup>10</sup>

Ahora bien, desde este final de un primer acto con una presencia musical nebulosa, pasamos a la claridad de la música que sí conocemos y que sí se conserva: la que le tocó escribir a Carlos Chávez. La acotación inicial del acto II dice así:

*Sobre una roca, el pastor tañe su caramillo. A su conjuro, empiezan a triscar, saliendo de derecha, las ovejas, que hacen evoluciones de ballet. Otras salen del lado opuesto, y bailan, entremezclándose alegremente. De izquierda y de derecha, a la altura de la roca del pastor, salen otros pastores (2) y se unen a la danza. Cuando ésta concluye, D. Quijote y Sancho han aparecido en la plataforma.*<sup>11</sup>

Y en efecto, Chávez le hizo un traje sonoro a la medida a la escena imaginada por Novo. Robert Parker, el gran especialista en el autor de la *Sinfonía India*, se refirió brevemente a esta música escénica en dos libros suyos, y en ambos mencionó las escenas para las cuales, según él, había escrito música específica Chávez. En su *Guide to Research*, de 1998, las mencionó por sus títulos en inglés como: “Ballet of the Lambs’, ‘Windmills’, ‘Galley Slaves’, and ‘Battle with the Mirrors’”.<sup>12</sup> Pero en un libro posterior, entró en más detalles:

Chávez instrumentó tres escenas del segundo acto: “Ballet de las ovejas”, “Molinos de viento” y “Galera de esclavos”. La música para la primera de estas escenas se tocó, con el título de *Tocatta para orquesta*, por la Orquesta Sinfónica Nacional de México [*sic*] dirigida por el compositor, el 22 de julio de 1947 (después de que se había usado en el ballet mismo).<sup>13</sup>

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>11</sup> Salvador Novo, *Don Quijote*, acotación del acto II, p. 33.

<sup>12</sup> Robert Parker, *Carlos Chávez: A Guide to Research*. New York-London: Garland, 1998; p. 43.

<sup>13</sup> Robert Parker, *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México* / Trad. Yael Bitrán Goren. México: CNCA, 2002 (Ríos y raíces, Teoría y práctica del arte); p. 145. Aunque el libro se había

Salvo dos inexactitudes, que ahora mismo corrijo, Parker nos da la información esencial sobre el caso. Sólo aclararé que la orquesta que estrenó esta *Toccata* fue la Sinfónica de México, todavía existente en ese momento, y no la Sinfónica Nacional, establecida año y medio más tarde. Y de su fecha de estreno se deduce un hecho curioso, que Parker mencionó, así como también lo hizo Adolfo Salazar en su crónica que ya he mencionado: ambos ubican al estreno de la *Toccata* como posterior al de *Don Quijote*. Pero, si nos atenemos a los datos escuetos, la obra teatral se estrenó el 6 de agosto, y el concierto donde se estrenó la pieza sinfónica se dio el 22 de julio, es decir, dos semanas antes: el público escuchó la música de la obra teatral antes de verla en su puesta en escena. De ahí la curiosidad del orden que ambos autores dieron a los hechos.

La exactitud de los títulos mencionados por Parker requiere de otra aclaración. Si bien en ambos libros coinciden tres de ellos, el último fue eliminado en la mención más tardía, “Battle with the Mirrors”, una traducción incorrecta del encuentro con el Caballero de los Espejos, que en efecto se da en el final del segundo acto, como ya anoté. Por lo menos, las acotaciones del libreto no piden música alguna para dicha escena, por lo cual Parker pudo haber suprimido la cita al revisar este hecho. Pero incluso el tercer título, “Galera de esclavos”, que se refiere por supuesto a la escena de los galeotes con Ginés de Pasamonte, tampoco requiere de música según las acotaciones respectivas. Las acotaciones del acto II que piden música de manera explícita son las siguientes:

*Desfilan: Laurcalco, Micocolembo, Brandabarbarán de Boliche, Timonel de Carcajona, Pierres Papín, Espartafilardo del Bosque. Vestidos como los describe D. Quijote desfilan al son de la música, y recobran enseguida su figura de ovejas, reanudando el ballet del principio.*<sup>14</sup>

Es decir, Don Quijote cree ver en las ovejas a todos sus caballeros imaginarios que protagonizan sus adoradas novelas de caballería, y se lanza sobre ellas como si fuera a combatir lo que cree ver, a pesar de las advertencias de Sancho. Pero la acotación es clara: “reanudando el ballet del principio”, de lo cual se infiere que la repetición de la coreografía implicaba también la repetición de la música, no una música nueva. Y esta música repetida, la misma con la que se inició este acto, dura todo el ridículo combate ovejuno de nuestro hidalgo, como lo señala la acotación siguiente:

*Los pastores suben a la plataforma y empiezan a arrojar piedras contra D. Quijote, quien parece recibir sus golpes mientras las ovejas se dispersan, y cae finalmente en primer término, molido. Sancho llega hasta él, con el final de la música.*<sup>15</sup>

---

publicado originalmente en inglés dos décadas antes, sé que su autor lo revisó y actualizó para su edición mexicana.

<sup>14</sup> Salvador Novo, *Don Quijote*, acotación del acto II, p. 35.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 36.

Si hemos de ser fieles al contenido de las acotaciones, sólo se requeriría un número musical más para este acto, en lo cual sí hay coincidencia con lo que indica Parker. Me refiero a la escena que ilustra la clásica aventura de los molinos de viento. Para esta escena, que hoy podríamos considerar la escena quijotesca y cervantina por antonomasia, la acotación de Novo dice:

*Los molinos empiezan a mover las aspas. Sancho se tapa los ojos mientras D. Quijote se lanza contra los molinos. Música.*<sup>16</sup>

En suma, tenemos explicitados dos números musicales para este segundo acto: la escena pastoril inicial, con sus repeticiones, y la aventura de los molinos de viento. Sobre ésta última escena, no tengo idea de cómo sería su música; sobre las otras escenas mencionadas por Parker como posteriores, ya vimos que tal vez nunca existió música para ellas. Pero sí que sabemos cuál fue la música de la primera escena, y en esto coinciden todos los testimonios: la hermosa y simpática *Toccata para orquesta*, una de las piezas orquestales más infravaloradas de su autor.

Se trata de una especie de prelude ligado a un rondó en *moto perpetuo*; estos dos materiales representan sendas secciones casi simétricas, y cada una de estas secciones, a su vez, también presenta una cierta división interna en dos partes. Toda la unidad de la pieza está dada por el uso de determinados intervalos, empleados por el compositor en las figuras de los temas principales que se repiten todo el tiempo. La primera sección es tranquila, y va acelerando de una manera lenta y gradual. La primera división de esta sección es un solo de oboe, que representa precisamente al caramillo prescrito en la acotación, y ocupa prácticamente la cuarta parte de la pieza. La segunda división de esta primera sección sigue estando a cargo de las maderas, que empiezan a derivar el motivo inicial del oboe y lo van acelerando; cuatro instrumentos se reparten el trabajo de manera consecutiva en este orden: fagot, clarinete, flauta y trompeta. Esta segunda división corresponde a la entrada de las “ovejás”, las bailarinas que más tarde se transformarán en caballeros dentro de la demente imaginación de Don Quijote. Cuando la aceleración se vuelve vertiginosa, pasamos de manera continua a la segunda sección de la pieza, primer momento en que entran los instrumentos de arcos, los cuales introducen el ritornelo del rondó; este punto puede corresponder con la entrada de los pastores, con lo cual la coreografía ya la bailan todos los integrantes del cuerpo de danza, así como ya todos los instrumentos de la orquesta están tocando en este momento. Aproximadamente a la mitad de esta segunda sección, se suspende por unos instantes la exposición y derivaciones del tema del rondó, sin perder el pulso acelerado en el que transcurre toda esta sección, aunque se retoma el ritornelo muy poco después para ya no parar hasta el final mismo de la pieza, que se hace con una reducción muy repentina de la velocidad, para cerrar a un *tempo* más lento con un poderoso *tutti*: el momento de la aparición de Don Quijote y Sancho con el que se cierran la acotación y esta escena de danza. Cuando, poco después, el caballero andante se lanza sobre las

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 38.

ovejas y la acotación dice que “se reanuda el ballet del principio”, lo más seguro es que la orquesta sólo repitió la segunda sección de la *Toccata*, la que corresponde al movimiento acelerado, desordenado y caótico de las ovejas. Se trata, pues, de sólo dos números musicales dentro de los varios que el montaje tenía; pero son muy lucidores, y están correspondidos con las acciones de una manera inmejorable.

Como decía antes, después de la aventura de los molinos de viento las acotaciones ya no piden más música para el resto del segundo acto. Así llegamos al tercero, que vuelve a ser intrigante para nuestro análisis musical, al no contar con una partitura de Galindo explícitamente dedicada a él. ¿O sí contamos con una?

Podemos empezar por determinar que algunas escenas no llevaban música en este acto. Aunque la crónica de Adolfo Salazar a la que me he venido refiriendo parece tener varias imprecisiones, con todo y ser contemporánea de los hechos escénicos y musicales, nos ayuda a guiarnos con un poco de luz por estos momentos sonoros de la obra. Cuando habla precisamente de la proporción de música contenida en el montaje de esta versión quijotesca, afirma:

Y una de las ventajas de la versión actual es la poca música que lleva. Tan poca, pues que los niños son impacientes para las músicas largas (y los mayores también) que al fin de cuentas se desearía alguna más: por ejemplo, algún paso de danza en la sala del gobernador de la ínsula, alguna tocata de chirimías cuando llegan los duques, según está prescrito.<sup>17</sup>

Es decir, dos escenas, precisamente del tercer acto, no llevaban música, si hemos de creer a Salazar. Pero, como él observó, el libreto prescribía alguna música por lo menos para “cuando llegan los duques”, que es precisamente el inicio de este tercer acto, sólo que no eran toques de chirimías: “A telón corto, se escuchan cuernos de caza y fuera de escena una cabalgata y ruidos de cacería”.<sup>18</sup> Los cuernos suenan muy diferente al timbre nasal y penetrante de una chirimía. Y en cuanto a “la sala del gobernador de la ínsula” es decir las aventuras de Sancho como gobernador de la Ínsula Barataria, que ocupan la parte central de este mismo acto, el libreto en efecto no pide música. Pero esto deja muy poco espacio para que haya entonces alguna participación musical antes del final, pues sólo queda la escena del encantamiento de Dulcinea y de la Condesa Trifaldi, para la cual tampoco se pide música alguna en las acotaciones. Y ya en la culminación del acto y de la obra, cuando Don Quijote y Sancho montarán en Clavileño, la última escena está indicada por la siguiente acotación:

Clavileño se eleva por los aires. Lo sostenemos visible por una iluminación concentrada mientras oscurecemos el resto de la escena para desintegrarla, retirar a los personajes, substituir la decoración del fondo por un firmamento estrellado en cuya luna, como en el primer acto, sonríe Dulcinea, con un trasto al frente que simula un globo terráqueo

<sup>17</sup> Adolfo Salazar, “La música para Don Quijote”, en Salvador Novo, *Don Quijote*, p. 79.

<sup>18</sup> Salvador Novo, *Don Quijote*, acotación del acto III, p. 57.

en que sean visibles los rascacielos de Nueva York y el Kremlin. (Toda esta transición desde el momento en que el caballo se eleva deberá ilustrarse con música.) Detrás del trasto surge la figura de Cide Hamete Benengeli, quien dice:<sup>19</sup>

Y lo que dice Cide Hamete Benengeli es el final de la obra, que se remata con la despedida de Don Quijote a su público infantil, como ya había comentado: dos parlamentos consecutivos que, hablados en ritmo teatral, durarían poco más de minuto y medio. Dos parlamentos que deben llevar música de fondo todo el tiempo, pues cuando Don Quijote termina de hablar, que es además el término de toda la obra, queda una última acotación: “*La música sube a final*”.<sup>20</sup> Es decir, con excepción de los característicos y específicos toques de cuerno, el único requerimiento musical explícito de Novo para el tercer acto es el momento final. Entonces, ¿cómo compaginar esto con lo que Salazar afirma haber escuchado en la función a la que asistió?:

Jesús Bal y Gay que hace honor a la brevedad de su apellido (del primero y del segundo los más breves que pueden encontrarse en un directorio de teléfono), salpica con unas gotitas oportunas, sazonadas de un perfume fallesco, el primer acto. La melodía del cabrero, de Carlos Chávez, es el trozo más dilatado entre los que se oyen en el teatro, con su sazón al modo berlioziano de la “escena en los campos”. Los trozos de Galindo para el acto tercero son los que tienen una orquesta más nutrida, y el del final, transparente y de un aire fino, acompaña a la perfección al momento, y prepara la peroración final, cuando Don Quijote en su clavileño de raza arábica abarca de una ojeada las cúpulas del Kremlin frente a los rascacielos neoyorquinos.<sup>21</sup>

Diré, de paso, que el personaje cuya melodía escribió Chávez en la *Toccata* es un ovejero, no un cabrero, pero esto es lo de menos. Lo que me parece más interesante son las palabras que dedica a describir la música de Galindo en el tercer acto: tiene “una orquesta más nutrida”, y el final es “transparente y de un aire fino”. Son opiniones subjetivas, difíciles de asociar a hechos sonoros concretos si no se tiene la partitura a la mano, o una grabación, y desde luego que no tenemos ninguna de las dos cosas para documentar qué hizo exactamente Galindo. Por eso, sólo aquí me permitiré una hipótesis, una propuesta de lo que pudo haber sido esa música, tomándola de otra fuente que tiene que ver, sin embargo, con los personajes invocados en este montaje: me refiero a la suite *Homenaje a Cervantes*.

Esta obra orquestal fue estrenada en uno de los Conciertos de los Lunes del grupo Nuestra Música, el 27 de octubre de 1947, en la entonces Sala de Conferencias —hoy Sala Manuel M. Ponce— del Palacio de Bellas Artes, por una orquesta dirigida por Luis Sandi. Todo el programa de ese concierto estuvo dedicado a músicas vinculadas a Cervantes, como parte de los festejos por el cuarto centenario, del

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>21</sup> Adolfo Salazar, “La música para Don Quijote”, *Loc. cit.*, p. 79.



que hablaba al inicio de este capítulo; por ende, se ejecutaron piezas de varios de los autores del exilio español, como Halffter y Salazar, y especialmente una *Oda a Don Quijote* “para pequeña orquesta”, de Jesús Bal y Gay, además de una pieza de Sandi, el bellissimo *Homenaje a Cervantes* de Moncayo y, como gran número final, *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. Me parecen singulares las piezas de Galindo y Bal y Gay, porque las tuvieron que escribir en los mismos meses en los que ellos trabajaron para el *Don Quijote* de Novo, y si bien podrían haber escrito perfectamente música distinta para cada fin —el concierto por una parte, y el montaje teatral por la otra—, lo cierto es que ninguno de los dos parece haber escrito más música vinculada a Cervantes fuera de estas dos obras, es decir que sólo trabajaron en virtud del tema del momento, sin un interés mayor por el asunto una vez pasada la circunstancia celebratoria. Este hecho me permite preguntarme si no habrían podido reutilizar materiales de sus músicas incidentales teatrales para sus piezas de concierto, que se iban a estrenar sólo tres meses después de estrenarse el *Don Quijote*. De nuevo me veo impedido de opinar más sobre la música de Bal y Gay, porque no conozco ni sé si sobrevive la partitura de su *Oda*; pero la suite de Galindo sí existe, hay edición de la partitura y se ha grabado, por lo menos una vez. De ella quiero ocuparme ahora para cerrar esta historia cervantina escénica.

El *Homenaje a Cervantes* de Galindo tiene cuatro movimientos, los dos primeros ligados en forma *da capo*: I. Gavota y II. Museta; III. Sarabanda, y IV. Giga. Aunque evoca en cierta forma los géneros de danza que enuncian sus títulos, su armonía tiene varios momentos disonantes y la instrumentación sigue más patrones del siglo XX que citas o referencias a los timbres de la época evocada. Por añadidura, los dos primeros movimientos, sobre todo la Gavota, tienen un aire casi humorístico, que bien podría acompañar escenas bufonescas o paródicas. En contraste, la Sarabanda sigue más de cerca el modelo barroco de una pieza lenta, serena hasta acercarse a lo solemne, y su tema está llevado de manera principal por las cuerdas, lo cual la acerca más a un aire de época antigua, si bien no tanto como el género mismo: por lo que dejan ver las fuentes más remotas en el tiempo, la sarabanda debió ser al principio una danza alegre, movida y muy sensual; sólo al pasar los tiempos y extenderse su fama por toda Europa, sobre todo en los ámbitos cortesanos, su velocidad se fue aminorando y su carácter lúdico le dio paso a un ritmo sosegado. Es decir, una sarabanda de los tiempos de Cervantes no habría sonado para nada tan lenta, seria y formal como una de Bach o Haendel, que es el tipo de sarabanda que solían citar los autores de la época de Galindo, en plena moda neoclásica de la música de concierto de mediados del siglo XX. Pero esta sonoridad era habitual en esos años para homenajear al pasado, a la idea que entonces se tenía de ese pasado. Por ende, cabe aquí mi propuesta: de los cuatro minutos que dura aproximadamente esta Sarabanda del *Homenaje* de Galindo, por lo menos la primera mitad expone el tema con las cuerdas en un volumen tenue, con un *crescendo* lento y gradual en el que, al final, ya interviene toda la orquesta. Digamos que, en esa primera parte de exposición, se puede hablar con voz de actor y ser escuchado con la música, y si medimos lo que llevaría decir los dos últimos parlamentos del libreto de *Don Quijote* que, como ya he explicado, están a cargo de Cide Hamete Benegeli y



Don Quijote, a ritmo teatral, tomando en cuenta el trazo y las acciones físicas pertinentes, esos parlamentos se ajustarían muy bien a la primera parte de la Sarabanda de Galindo, para cerrar la obra teatral con el *tutti* que está precisamente a la mitad del movimiento en cuestión. El sonido resultante podría corresponder a la descripción que hizo Salazar de ese final que vio en el teatro: “transparente y de un aire fino”.

Sé que no tengo elementos documentales para defender con más rigor esta posibilidad del empleo, por parte de Blas Galindo, de la misma música con la que homenajé a don Miguel, para rematar con ella la adaptación teatral de su más famosa novela. Pero creo que la conjetura cuenta con elementos como para permitírsela, por lo menos. No pretendo dar nada de lo expuesto sobre Galindo como hecho comprobado, a diferencia de todo lo dicho sobre Chávez, que sí está muy bien documentado, o sobre Bal y Gay, cuya ausencia sonora total impide la mínima conjetura. En cualquier caso, lo que nos puede dejar como conclusión el concurso de tanta gente brillante y talentosa en una misma producción artística es que, al tratarse de artes efímeras, se vuelve casi imposible reproducir el momento específico de la experiencia conjunta. Se han reconstruido montajes célebres, sobre todo de danza, de principios del siglo XX, y se han vuelto a poner en escena para revivir, aunque sea de modo artificial, lo que debió ser la experiencia real del momento original. Aun en esas reconstrucciones hay bastante de conjetura y deducción sin poder comprobarse por completo; pero incluso en los tiempos actuales, en que disponemos de una tecnología que permitiría una hipotética conservación de procesos escénicos completos, sería imposible, y sobre todo falso, pretender que la reconstrucción igualase a la experiencia original. Saber cuál música era la que escribieron tres compositores destacados para el *Don Quijote* de Salvador Novo, dirigido por él y Clementina Otero en 1947 para los niños de entonces, nos puede dar muchas lecciones de trabajo creativo, de colaboración entre iguales, de una visión peculiar del mundo en cierto lugar y en cierto momento, aunque nunca nos darán la recreación total del hecho mismo. Pero ya vamos pagados con lo poco o mucho averiguado y con esa enseñanza parcial. Siempre se podrá volver a los materiales disponibles, para usarlos de modo independiente, e incluso así nos dirán mucho y nos darán mucho que disfrutar. Y se lo habremos debido, de modo indirecto pero cierto, a Cervantes, a quien le seguimos y le seguiremos debiendo tanto siempre.

### III

Blas Galindo  
y *Los signos del Zodíaco* de Sergio Magaña  
(dirección de Salvador Novo, 1951)

---

**H**ay un consenso en que *Los signos del Zodíaco* no sólo es una de las obras maestras de Sergio Magaña: es también uno de los títulos fundamentales del repertorio dramático mexicano. Su estreno se dio en medio de una situación muy favorecedora y bajo los mejores augurios, pues nació con el concurso de muchos elementos excelentes de su tiempo. Cuando se alzó el telón en el Palacio de Bellas Artes, el 17 de febrero de 1951, Salvador Novo daba continuidad a su trabajo de impulso a una nueva generación de jóvenes escénicos, a un año del éxito de *Rosalba y los Llaveros* de Emilio Carballido, en el mismo escenario. En el estreno magañesco, muchos de los veinticinco papeles de la obra estaban en manos de promesas cuyo cumplimiento se llamaría, por ejemplo, Carlos Ancira —quien actuó el personaje de Lalo Walter—, Pilar Souza —quien hizo a Ana Romana—, Raúl Dantés —quien no sólo se encargó de Pedro Rojo, sino también de la asistencia de la dirección—, Héctor Gómez —Andrés—, Socorro Avelar —Justina— o Mario García González —Daniel—, por citar los más conocidos para el tiempo posterior. La escenografía, de pretensión verosímil hasta el grado de tener instalación de agua en los lavaderos, era una de las primeras aportaciones de Julio Prieto a los cambios de concepto escenográfico en nuestro ámbito. Y el tema que aquí nos ocupa como el principal: se trata de una obra llena de música, lo mismo por sus numerosas referencias de todo tipo en el interior de la trama que por el hecho de haberse estrenado con una música escrita originalmente para la ocasión, y que afortunadamente se conserva, escrita por Blas Galindo. A pesar de ciertas críticas que cuestionaban la pertinencia de un ambiente de vecindad en un escenario de las características de Bellas Artes, no puede decirse que *Los signos...* corriera con mala opinión su

temporada. Por ello mismo, la obra ya parecía tener garantizada su permanencia en el repertorio desde el primer día<sup>22</sup>.

El texto dramático de Magaña representa uno de los momentos culminantes en la creación, o invención sería mejor decir, de un nuevo espacio de ficción que, al término de la década de 1940, había impuesto su presencia en los escenarios y en las pantallas de la ciudad de México; un espacio cuya presencia no era novedosa ni original, pero que no había predominado hasta esa época como empezó a hacerlo desde entonces ante los ojos de los espectadores capitalinos: su propia ciudad. Pero no se trataba de cualquier ámbito de esa urbe que iniciaba su explosivo crecimiento y se desdoblaba en muchas y diversas urbes: para una nueva población urbana, que emigraba en proporciones cada año mayores hasta invertir el ancestral orden de porcentajes demográficos de todo el país, el viejo espacio del barrio con sus vecindades se constituía en un nuevo espacio plástico, dinámico, dramático. Un microcosmos que permitía ser habitado con los más variados recursos estilísticos e ideológicos, de acuerdo con las búsquedas propias de cada creador admirado por el fenómeno demográfico de aquellos años pioneros de la industrialización mexicana, de ese “milagro económico” asociado a la postguerra, al sexenio de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) y al apogeo de la clase media urbana, un grupo social en cuyo proyecto de vida se incluía el deseo de acudir al cine, al teatro, a los conciertos a la ópera al *ballet* al museo y a cuantas cosas más sancionaran el nuevo modo de vida disponible.

El espacio ocupado por aquellos inmigrantes del campo, esas vecindades de época porfiriana apiñadas en las calles virreinales alrededor de un Zócalo entre provinciano y masivo, ya se había asomado en algunas de las primeras películas sonoras nacionales: aunque *La mujer del puerto* de Arcady Boytler presenta su acción en Veracruz, los ámbitos urbanos que retrata forman parte ya de ese mundo de la vecindad como el espacio necesario para el conflicto específico de su historia. El año de 1933 en que se filmó esta película es anterior a la época que ahora atrae mi atención, pero por ello mismo puede funcionar como un antecedente del valor que podía adquirir un espacio, un ambiente determinado, ya establecido en una ficción de la ciudad de México en *La casa del ogro* de Fernando de Fuentes, de 1938; en otros puntos, *Mientras México duerme* de Alejandro Galindo, también de 1938, o *Distinto amanecer* de Julio Bracho, de 1943, anteceden una misma exploración urbana. Casi puede asegurarse que nuestros cineastas y dramaturgos de la época se hallaban atentos a los usos del espacio urbano que en Estados Unidos ya se daban por igual en la pantalla y en el escenario. No sería justo hablar de imitaciones obvias y directas, como tantas veces se afirma del trabajo de los dramaturgos mexicanos, pero tampoco se puede ser indiferente a las presencias en nuestra cartelera de algunos jirones de influencia como las *Escenas callejeras* de Elmer Rice —un mosaico

<sup>22</sup> Un testimonio de primera mano, muy detallado, sobre esos días del debut como dramaturgo de Magaña, lo ha dejado Emilio Carballido en “Nosotros, los de entonces”, su prólogo a la primera edición de otra gran obra de su amigo: Sergio Magaña, *Los enemigos*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1990. (Teatro). A lo largo de este capítulo haré varias referencias a este valioso testimonio.

de inmigrantes en la cosmopolita metáfora que un edificio representa de Nueva York—, las películas protagonizadas por Humphrey Bogart o los dramas de ubicación barriobajera como *Panorama desde el puente* de Arthur Miller o *El zoológico de cristal* y *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams. Tampoco tiene por qué resultar ajeno a este mundo el auge del estilo llamado “neorrealista” que produjo en el cine italiano tantas películas, entre ellas auténticos clásicos como *Ladrones de bicicletas* de Vittorio de Sica, de 1948.

El fenómeno de la urbanización masiva, violenta, acelerada, con sus consecuencias en valores y jerarquías individuales y familiares, ya se empezaba a examinar en aquellas películas del Indio Fernández como *Salón México* o *Víctimas del pecado*, o las de Galindo como *Campeón sin corona*, *Una familia de tantas* o *¡Esquina bajan!* Sin embargo, creo que el golpe con el que arrancó la inmensa popularidad del “viejo barrio bajo” fue dado por el preciso olfato comunicativo de Ismael Rodríguez, cuando inició en 1947 la filmación de *Nosotros los pobres*, y con ella y su secuela *Ustedes los ricos* consagró una serie de personajes estereotípicos que hasta la fecha, con leves diferencias, seguimos aceptando como partes de un mundo más recreado en la ficción y en la fantasía que en la crónica documental o en el “verismo” instituido por la estética del realismo. La contraparte cómica del lacrimógeno mundo de Rodríguez bien puede hallarse en *El rey del barrio*, de Gilberto Martínez Solares. La suma de toda esta contemplación filmica del nuevo mundo urbano ya había permitido, pues, habitar con diversos valores y tonos un mismo espacio físico, con las diferencias suficientes entre todas ellas como para que no tuviéramos que confundir un espacio, un ámbito, con un tema: y sin embargo, eso siguen haciendo todos aquellos que se refieren a las obras de este periodo y hablan de “temas urbanos”, “obras de tema arrabalero”, más atentos al dónde que al qué de estos mundos de ficción.

*Los signos del Zodíaco* es contemporánea de otros grandes logros artísticos ubicados en este mismo espacio de ficción inventado para las nuevas necesidades expresivas: *Los olvidados*, la obra maestra de Luis Buñuel con la que se iniciaba una colección de películas urbanas, características del periodo mexicano en la carrera del célebre director aragonés; *El Cuadrante de la Soledad*, un texto magistral de José Revueltas injustamente valorado; y *El Chueco*, una de las coreografías más admiradas de la llamada Época de Oro de la danza mexicana, cuyo autor y primer bailarín, Guillermo Keys, logró obtener un mundo de emociones internas exteriorizadas por su gran trabajo físico y por la música igualmente magistral de Miguel Bernal Jiménez. En general, no podría decirse que el ambiente artístico de la época fuera pobre, en ningún sentido. Al recordar las amistades que frecuentaban Magaña y él, Carballido evoca esa época con mucha emoción, ubicando varias coordenadas de lo que inspiró al autor de *Los signos...*, en especial desde el ángulo musical:

Había también María Luisa Algarra y su mundo, con Soriano en primer término. Nuestra hermana de sangre desde el 48, nuestra educadora en muchas zonas: alguna noche nos leyó “Ondina”, del francés al español; nos deslumbraba dándonos tanto que no conocíamos. Y ese mundo suyo, febril y superbohemio donde nos encontrábamos, nos reconocíamos, nos depravábamos gozosamente... Reyes Meza nos retrataba y nos daba

dibujos, por diez pesos comprábamos los de Soriano (que era nuestro ídolo) y soñábamos colaborar con Chavela Vargas, que aún no cantaba en público. Lola Álvarez Bravo... El mambo en “Leda” y Diego Rivera viendo bailar a sus hijas. Cantaba Zarala, “el misterio humano, ¿hombre o mujer?” No teníamos dinero y Juan Soriano vendió a Sergio con unos turistas gringos, luego Sergio se escapó pero habían pagado por anticipado y bebimos contentísimos. Wencho Mont hacía coreografías con putas, locas, mayates, artistas y estudiantes, ¡mambo! y Pepe Limantour comparaba a Pérez Prado con ciertas zonas de Bach. Por Vizcaínas, Santa y sus veladoras (tragos que se bebían encendiéndolos antes, eran alcohol puro, riquísimos y de muchos colores ¡pero qué cruda daban!) y la madrugada nos sorprendía entre campanazos de los primeros tranvías y en compañías que reconoceríamos claramente hasta el despertar. A menudo resultaban amistosas.<sup>23</sup>

Muchos de los elementos que permitieron a Magaña darle una densidad emotiva muy verdadera al mundo ficticio de su vecindad son musicales. Como indicaba al inicio, la música tiene una presencia protagónica en la obra por las menciones que de ella hacen los personajes, hasta el grado de que dos de ellos sean profesionales de este arte, y por la partitura escrita por Galindo para el montaje de su estreno, como ya se dijo. En las acotaciones de la obra se pide la audición de fragmentos musicales, con piezas de todo tipo, desde las más populares hasta las más clásicas, además de temas específicos que ya sugieren la necesidad o el deseo de una partitura original; para tales efectos, nunca perdamos de vista que la acción de este drama se sitúa en el año de 1944, entre septiembre y diciembre. Si bien Magaña tenía la obra terminada desde mediados de 1950, y todavía está pendiente la realización de una edición crítica de su texto,<sup>24</sup> por causa de las varias presentaciones editoriales que existen de él, es casi seguro que su redacción final no tenía en cuenta la seguridad de una música originalmente escrita para su representación, aunque ésta terminó por existir. Pero examinemos primero las músicas que menciona el texto.

Cada inicio de los tres actos de la obra pide un motivo musical, explícito en las acotaciones. Para el acto I: “*Disminuida la luz en la sala irrumpe en el aire el tema musical de ‘El lavadero’ cuyo cabal sentido se verifica en la escena*”.<sup>25</sup> Para el acto II: “*Día dos de noviembre. A la hora de la noche. Tema musical doloroso: ‘Miserere’*”.<sup>26</sup> Como el acto III está dividido en dos cuadros, hay un motivo musical acotado

<sup>23</sup> Emilio Carballido, “Nosotros, los de entonces”, prólogo de Magaña, *Los enemigos*; pp. 14-15.

<sup>24</sup> Quien quiera revisar con más detenimiento el problema de la necesidad de una edición crítica del texto, puede leer un artículo mío donde abundo en la cuestión: “La época, el ambiente y el texto de *Los signos del Zodíaco*”. *Documenta CITRU*, nueva época, núm. 3, noviembre de 2001; pp. 36-49.

<sup>25</sup> Todas las menciones al texto del drama de Magaña las hago de la edición más asequible al lector actual: *Los signos del Zodíaco*, en Celestino Gorostiza, sel., pról. y notas, *Teatro mexicano del siglo XX, III*. México: FCE, 1956. (Letras mexicanas, 27); esta primera acotación del acto I, en la p. 211. En adelante, citaré de modo abreviado la edición, y reitero lo ya dicho acerca de la necesidad de una buena edición crítica de una obra tan importante para nuestro teatro.

<sup>26</sup> *Los signos del Zodíaco*, acotación del acto II, p. 242.

para cada uno de ellos; para el primero: “Tema musical que recuerda las fiestas decembrinas mexicanas. El cántico popular de la Peregrina Agraciada se enlaza al de El lavadero”.<sup>27</sup> Para el segundo cuadro, se da un caso curioso en la redacción de lo acotado, pues parece haber una contradicción al pedir primero que se oiga música: “Alrededor de las diez de la noche del 24 de diciembre. Una ruidosa música (popular, para baile) precede al levantamiento de la cortina”; pero unas cuantas líneas abajo, cuando ya pide que se abra el telón, se lee que no debería haberla en ese momento, a pesar de habérsela pedido momentos antes: “El bullicio de los invitados crece al levantarse el telón. Luego se aleja. No hay música todavía”. Además, se pide un elemento musical específico en este punto: “Sobre los lavaderos han puesto una tarima y sobre ella un gran aparato tocadiscos”.<sup>28</sup> En suma, cada inicio de acto o de cuadro pide su estado de ánimo musical.

Además de estas ubicaciones sonoras por inicio de acto, hay otras menciones, referencias o ejecuciones musicales en escena, de diverso origen. En el acto I, la entrada de los personajes de Andrés y Sabino se realiza por medio de un número de maromeros que ellos han montado; su acotación dice: “Transición luminosa al patio, adonde irrumpen unos maromeros. Los sigue un payaso y un gracioso de plazuela que tocan —tambora y cornetín— una vieja canción popular”.<sup>29</sup> Es decir, tendría que verse a estos faranduleros improvisados tocar en el escenario; incluso Magaña lo pide de manera explícita un poco después, en la misma escena, aunque el resultado no es muy feliz para los propios personajes, según se puede ver:

SABINO.—Ahora, para que juzguen ustedes nuestro trabajo, el señor Procopio Pocaspulgas va a bailar para ustedes acompañándose debidamente con sus castañuelas que traje de España.

(Los músicos atacan un aire híbrido y Andrés agita sus castañuelas, se ha puesto un mantón y va a bailar cuando Ana Romana rompe el círculo y avanza contra él.)

ANDRÉS.—(Se interrumpe. La música cesa.) ¡Mamá!

(Ana mira hostilmente al hijo y le arranca el mantón. Se oyen las voces y taconazos de Pedro Rojo. Agita un periódico en sus manos al poyo del árbol para dominar.)

PEDRO.—¡Ganaron, ganaron! ¡Atención, oigan, miren, ganaron! (Muestra el título del diario.) ¡Los nazis huyen de Finlandia! ¡Se acaba la guerra, se acaba!... ¿Qué pasa, qué tienen...? ¿No les da gusto que se acabe la guerra? Si les digo que...

<sup>27</sup> *Los signos del Zodíaco*, acotación del acto III, cuadro I, p. 274.

<sup>28</sup> *Los signos del Zodíaco*, acotación del acto III, cuadro II, pp. 295-296.

<sup>29</sup> *Los signos del Zodíaco*, acotación del acto I, p. 229.

(Alguien ha tocado al azar la cuerda de un instrumento. Los vecinos empiezan a retirarse. La voz de las mujeres es triste.)<sup>30</sup>

El hecho de que Magaña pida que se toque “la cuerda de un instrumento”, cuando en el inicio de este pasaje sólo había mencionado “tambora y cornetín” como los instrumentos con los que habían entrado en escena los maromeros, permite pensar que la ejecución musical práctica, real, de estas acciones, no estaba definida en el momento de la escritura original, y que tendría que resolverse en el momento posterior del montaje escénico. Pasa algo similar en otro momento, esta vez del acto II, con la familia Walter, donde los hechos dramáticos se ven acentuados por el sonido que emite un radio, entre música y anuncios; la acotación que anuncia este pasaje dice así: “*Transición luminosa al cuarto de las Walter. Rosa y María están sentadas sobre la cama cosiendo. Estela localiza una música con los botones del radio y elige una ruidosa pieza de baile*”. Al llegar Lalo, el menor de los Walter, comienza una pelea con sus hermanas María y Estela que se ve subrayada por los cambios del radio, como la siguiente acotación, en medio del pleito: “*En el radio suena otra pieza musical con igual ritmo*”.<sup>31</sup> El pleito se remata con la salida de la tía Rosa primero, y de Estela después, abofeteada por María; y el radio tiene la última palabra, y el último sonido, para rubricar esta escena:

(Silencio. La música cesa. Estela mira a María con rencor y sale rápidamente de la habitación, baja corriendo la escalera y se precipita a la calle. María, de pie, queda un momento aturdida.)

VOZ DEL LOCUTOR.—Los productos Samsa, siempre al servicio de la humanidad, ofrecen a ustedes sus nuevos jabones al precio popular de cincuenta centavos la pastilla.

(*Irrumpe en el aire la música de El minueto antiguo de Ravel.*)<sup>32</sup>

Querría saber, de verdad, por qué pide Magaña aquí una pieza tan característica como ésta de Maurice Ravel, la cual, por añadidura, podría haber sonado en cualquiera de sus dos versiones, la original para piano solo, o la orquestal. Tal vez era el fondo de un anuncio comercial como el que está inventado aquí a semejanza de los anuncios radiofónicos reales de la época; tal vez era el arranque o rúbrica de un programa específico, o simplemente el dramaturgo tuvo el capricho de que sonara en la radio una pieza que a él le gustara de manera particular. En cualquier caso, este pasaje de la obra se ve calificado de manera particular por el sonido de la radio, y de manera más específica por nada menos que Maurice Ravel.

En *Los signos...* hay personajes que cantan. Un par de fragmentos, pero cantan. Eloína, la hija mayor de Justina Ledesma, define una parte de su personalidad

<sup>30</sup> *Los signos del Zodíaco*, acto I, p. 231.

<sup>31</sup> *Los signos del Zodíaco*, acotaciones del acto II, pp. 251 y 252.

<sup>32</sup> *Los signos del Zodíaco*, acto II, p. 255.



coqueta y deseosa de aventuras sexuales con una canción que empieza a entonar en el lavadero, casi desde el inicio de la obra: “Amar, no te puedo amar...”, aunque en ese momento las otras vecinas y su propia madre la hacen callar. Más adelante, cuando no tiene ya a nadie cerca, la muchacha canta ahora sí la canción, según la acotación. “a media voz”:

Amar, no te puedo...  
... yo tengo un pasado  
que tú no has logrado  
hacerme olvidar...  
Amar,  
¿para qué mi bien?  
Si es mayor dulzura  
gozar la aventura...<sup>33</sup>

Esta canción, cuyo lenguaje y estilo son afines a tantos boleros sentimentales que fueron populares durante esas décadas del siglo XX, es original del propio Magaña. De nuevo las evocaciones de Carballido iluminan sobre esta faceta musical de su amigo y colega:

Sergio componía. Lindas canciones que cantaba con su guitarra. Con voz afinada, no mal estilo y dicción conjeturable. Me las enseñó y las cantábamos a dúo *en todas partes*. Espero que la gente haya olvidado el dueto, pero la gente no es piadosa. Aún me ruborizo. Aún las recuerdo y aún puedo cantarlas. Todas.<sup>34</sup>

Lo que Carballido no precisa en este texto, pero yo sí tuve oportunidad de confirmarlo en la única ocasión que pude platicar con Magaña —agosto de 1988—, es que éste en efecto componía sus canciones, pero no escribía música; incluso en obras posteriores suyas, entre ellas tres de género completamente musical, tuvo que recibir ayuda de músicos de oficio para las transcripciones y los arreglos. Sin embargo, hay una manera de recuperar la canción de Eloína. Una década después de su estreno en Bellas Artes, *Los signos del Zodíaco* fue adaptada y llevada al cine bajo la dirección de Sergio Véjar, en 1962, con algunos actores del elenco original que la había estrenado en el teatro. Para esta versión fílmica, se encomendó una nueva partitura incidental, pero esta vez la encomienda fue para Carlos Jiménez Mabarak, el cual en efecto escribió su propia música, salvo por el uso de unas piezas populares, entre ellas, la canción de Eloína, que aparece en los créditos iniciales como compuesta por el dramaturgo. Y en efecto, se puede escuchar cómo Yolanda Guillaumin, quien encarna a este personaje en la película, la entona dos veces, incluso con más versos que los que hoy figuran en el texto editado de la obra

<sup>33</sup> *Los signos del Zodíaco*, acto I, p. 237.

<sup>34</sup> Emilio Carballido, “Nosotros, los de entonces”, prólogo de Magaña, *Los enemigos*; p. 17.



teatral.<sup>35</sup> Al estar reconocido el crédito de Magaña como autor de la canción, y al considerar que la película se realizó con su aprobación, esta versión de la canción puede tomarse como fuente documental para el texto dramático original.

En el segundo cuadro del acto III hay una mención significativa, cuando discuten Ana Romana y su esposo Daniel Borja en un pleito impulsado por el exceso de alcohol. Y por esto mismo, ambos se dicen sus verdades: como Ana evoca una infancia que ella se ha inventado, al usurpar la personalidad de una hija de la familia donde ella era en realidad la criada, la época evocada le trae a flor un recuerdo, y el dramaturgo lo hace explícito en una acotación: “*Del fondo va subiendo la música de un vals mexicano: ‘Alejandra’*”<sup>36</sup> Como en otros casos que ya vimos, no queda claro en esta acotación de qué manera se hará sonar la música de este vals, por lo que también quedará pendiente de resolverse hasta el momento de su puesta en escena.

Ahora bien, puesto que la obra va contando las peripecias de los habitantes de la vecindad, entre las fiestas patrias de septiembre y la Nochebuena, pasando por el Día de Muertos, en el acto final adquiere preeminencia la música propia de la temporada; de ahí la mención acotada al canto de la *Peregrina Agraciada*, el cual es típico de la parte más ritual y religiosa de las Posadas. Y más tarde, en el segundo cuadro del mismo acto III, cuando la portera Ana Romana acude al cuarto de la cantante Lola Casarín, para invitarla a unirse a la posada de toda la vecindad —invitación que ésta acababa de rechazar poco antes—, la empieza a convencer haciéndola que recuerde todo el ambiente que se crea en torno de los festejos navideños; entonces Ana se emociona y sucede lo siguiente:

(Los ojos de Ana brillan singularmente. Empieza a mover la cabeza como llevando un ritmo interior. Así canta.)

ANA.

Caminando va José  
caminando va María...

LAS DOS JUNTAS.

Caminan para Belén  
más de noche que de día...<sup>37</sup>

Esto que la portera empieza a entonar, para luego contagiárselo a la cantante, es parte del villancico navideño *Una bella pastorcita*, de muy larga tradición en todo el mundo hispánico. Me parece significativo que una de las versiones que conozco de este villancico se haya recopilado en Michoacán, estado natal del dramaturgo, hacia 1953; muy probablemente formaba parte de sus recuerdos personales infantiles, antes de que se mudara a la ciudad de México, y en este momento de la obra lo

<sup>35</sup> Las dos ocasiones en que Eloína canta su canción en la película son en los minutos 4'38-5'02 y 30'44-32'02.

<sup>36</sup> *Los signos del Zodíaco*, acto III, cuadro II, p. 310.

<sup>37</sup> *Los signos del Zodíaco*, acto III, cuadro II, p. 318.

colocó con tal aire de verdad natural, que en efecto no parecería que las dos mujeres pudieran cantar otra cosa, en plena última Posada como es la Nochebuena.

Lo irónico del final de la obra es que, una vez convencida Lola de salir para festejar con todos los vecinos, el tocadiscos instalado en el centro del patio para tener música de baile —y que debe ser de 78 RPM por fuerza, dado el año ambientado en la ficción— no se interese para nada en la música propiamente navideña. Dice la acotación: “*En el patio la música viva de un ‘swing’ impone a la gente su rápido compás*”.<sup>38</sup> En suma, en el transcurso de una representación de *Los signos...*, el espectador puede escuchar un aire híbrido pseudoespañol, un minueto antiguo, un bolero, un vals, villancicos navideños y un *swing*, todo por el mismo boleto. Y además de todo esto... la música original de Blas Galindo.

Sin embargo, más que toda esta suma de referencias de tan diversos orígenes en *Los signos...*, la presencia musical más contundente en el escenario la constituye la historia de Dolores, o Lola Casarín, y su esposo Augusto Soberón. Ambos tienen historia musical, con ella a cuestas se han conocido y en torno de ella se mueven. Un parlamento de la Casarín —permítaseme llamarla así, como gustan de ser llamadas las divas de la ópera— en el primer acto nos ilustra su pequeño drama:

LOLA.—¿Por qué no? (*Mira la cartelera.*) Esta espera me angustia. Es que son cinco años. Anda, acaba pronto y vente a desayunar. (*Desaparece otra vez Augusto.*) Cierto, tú me conociste en el coro; pero no olvides que soy Lola Casarín. ¡La Casarini! No puedes apreciarlo. Tú eres un violinista de orquesta y yo una cantante. Si viviera Romero... (*Va leyendo los rótulos de la cartelera.*) “Gran Temporada de Ópera. ¡*Quetzalcóatl!* Ópera Mexicana en tres actos... original de Ignacio Romero. Libreto en francés... Fíjate, en francés —de François Moret—. Soprano, Lo la Casarini.” ¡La Casarini! No tienes idea cuánto se gastó en la propaganda. Anuncios como éste, en todas las paredes, en los diarios; mi fotografía, ésa, ocupaba un cuarto de plana. Entreviús, recepciones, telegramas, flores, hasta orquídeas... Lástima que no llegó a estrenarse nunca. Romero lloró en mis brazos como un niño.<sup>39</sup>

Líneas más adelante concluye: “Si hubiera habido estreno, yo no estaría aquí...”,<sup>40</sup> es decir, en un cuarto de humilde vecindad, compartiendo las ilusiones ya idas con un violinista de orquesta que, para empeorar las cosas, se ha roto una muñeca y ya no puede intentar siquiera una carrera de solista. Pero empecemos a estudiar las características de los dos personajes. Como ya se ha mencionado, Magaña nos precisa que la acción transcurre en 1944, y que en este momento Lola tiene 47 años y Soberón 25; es decir, nacieron respectivamente en 1897 y 1919. El frustrado *Quetzalcóatl* de Romero, por lo tanto, se iba a estrenar en 1939. El autor se toma ciertas libertades de tiempo, pero en verdad hubo óperas de ambiente prehispánico en el repertorio de nuestros románticos: por lo menos, *Atzimba* de Ricardo Castro,

<sup>38</sup> *Los signos del Zodíaco*, acotación del acto III, cuadro II, p. 323.

<sup>39</sup> *Los signos del Zodíaco*, acto I, p. 226.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

estrenada en 1900, y *Le Roi Poète* de Gustavo Ernesto Campa, estrenada en 1901. Todavía hacia 1918 la Ópera Metropolitana de Nueva York consideró la posibilidad de estrenar *Anáhuac* de Arnulfo Miramontes, e incluso en la década siguiente se compusieron óperas como *Xulitl*, de Julián Carrillo (1921), y *Xtabay* de Gustavo Río Escalante (1928), entre otras.<sup>41</sup> Un libreto en francés podría sonar a anacronismo en 1939, cuando ya se habían compuesto óperas mexicanas en español; esta actitud afrancesada le corresponde más bien a un Campa, cuya ópera sí tenía un libreto en francés; sin embargo, en 1939 todavía no parecía haber una inclinación decidida por los compositores activos hacia la ópera. La situación cambió un poco en la década siguiente, al estrenarse en 1941 *Tata Vasco* de Miguel Bernal Jiménez, y con la temporada de ópera mexicana que presentó en 1948 tres óperas en un acto: *Elena* de Eduardo Hernández Moncada, *Carlota* de Luis Sandi y *La Mulata de Córdoba* de José Pablo Moncayo, todas desde luego con libreto en español. En resumen, lo que nos da a entender Magaña con su ópera prehispánica en francés es la concepción que tiene de la música Lola Casarín, así como de la época en la que vive mentalmente, en la que querría seguir viviendo.

Augusto Soberón no comparte esa época. Él ha nacido después de terminados los años más violentos de la gran gesta iniciada en 1910, y tiene apenas nueve años cuando Carlos Chávez toma a su cargo la batuta de la Orquesta Sinfónica de México. Soberón crece en un medio musical que cultiva la ópera, pero con menos empeño que durante la época porfiriana; en cambio, ese medio observa durante las siguientes dos décadas cómo va ganando un lugar preponderante y privilegiado la orquesta sinfónica como medio y fin de la vida musical institucional. Soberón observa también cómo crece la oportunidad para los jóvenes compositores de ver estrenadas sus obras, sin rechazos gratuitos por ser composiciones de connacionales. Este violinista metido a compositor es desde luego más joven que los músicos del Grupo de los Cuatro, apadrinados por Chávez: Daniel Ayala, Salvador Contreras, Galindo y Moncayo; incluso es tres años más joven que Carlos Jiménez Mabarak, pero bien podría haber tenido oportunidad para hacer escuchar sus composiciones al lado de estos músicos que entonces se abrían camino entre el público seguidor del repertorio orquestal. Y como ellos, Soberón tendría sus ingresos asegurados al pasar a ser atrilista de la Sinfónica, como lo fueron Moncayo, Candelario Huízar o Hernández Moncada. Precisamente la última escena del cuadro primero del acto III de *Los signos...* ilustra el cambio de horizontes que ha favorecido a Augusto Soberón: éste va a dejar a Lola Casarín —a quien ya no aguanta más— porque ha conseguido un trabajo excelente, lo mejor que podría haberle pasado como violinista de orquesta y compositor en ciernes, y debe enfrentar esta nueva vida profesional, musical, solo:

<sup>41</sup> Un recuento más detallado de la producción operística del periodo puede leerse en: Eugenio Delgado y Áurea Maya, “XIII. La ópera mexicana durante el siglo XX”, en: Aurelio Tello, coord., *La música en México. Panorama del siglo XX*. México: FCE-CNCA, 2010. (Biblioteca Mexicana, Historia y Antropología); en especial en las pp. 613-626.

LOLA.—¿No quieres? Pero si yo no sabía nada. (*Recapacita con alegría.*) Conseguiste un contrato, naturalmente. Debí suponerlo. Oh, Augusto... ¿es para... ti? (*Augusto afirma con la cabeza; Lola no puede creerlo.*) ¿Para la Sinfónica? (*Preocupada por la duda.*) Está bien, bien. Bueno, lo importante es el dinero. Pero un contrato... ¿Vázquez?

AUGUSTO.—No.

LOLA.—(*Su temor crece.*) Limantour. Sin duda es él, Augusto... (*Él niega con un gesto, Lola vacila antes de pronunciar el nombre más importante.*) Este... ¿Chávez?

AUGUSTO.—Sí.

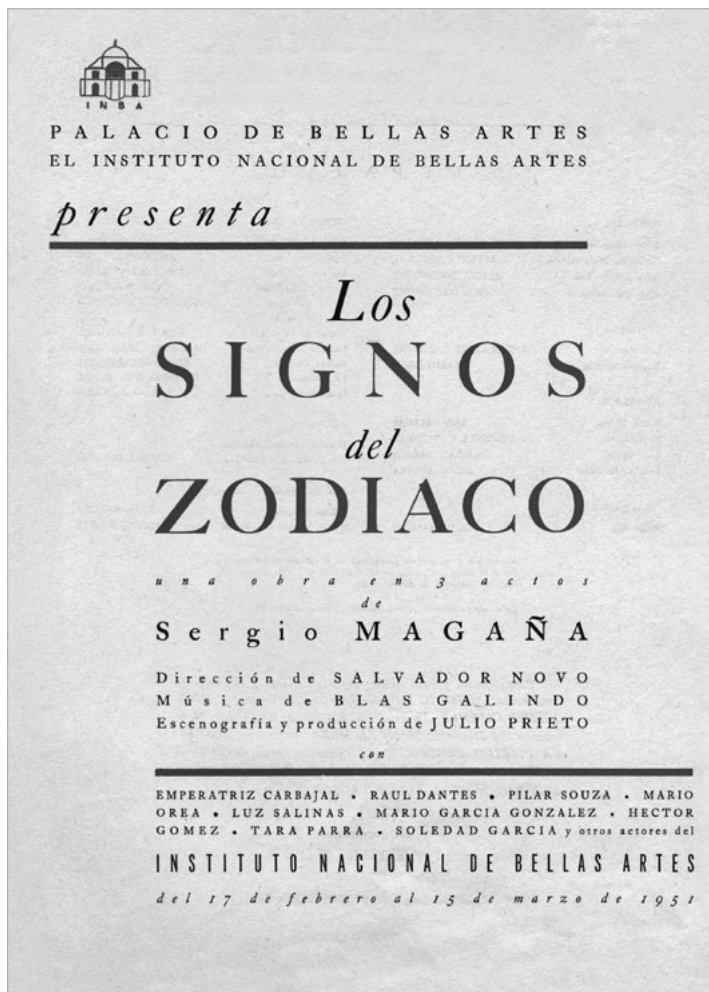
LOLA.—¡No puede ser, Augusto!

AUGUSTO.—¿Y por qué no?<sup>42</sup>

Con toda razón Soberón afirma al inicio de esta escena, al llegar a su casa, que es como sacarse la lotería. Siempre me divierte explicar esta escena cuando doy clases sobre esta obra. En el 1944 de la ficción de *Los signos...*, con la ópera en retroceso público, era mucho más atractivo para los músicos con ambiciones tocar en alguna de las orquestas sinfónicas importantes. Lola, que ha despreciado siempre las capacidades de su esposo y lo ha chantajeado siempre con su muñeca rota y sus ideales frustrados, no puede creer que ese hombrecillo haya conseguido un contrato mientras que a ella nunca más ha de llegarle alguna oferta de la ópera. Su duda se va disipando, para desdicha suya, con cada pregunta que aumenta el grado de sorpresa e incredulidad. Primero supone que lo máximo a que puede aspirar Soberón, dada la situación física y técnica de éste, es a un atril de la entonces modesta Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México, fundada en 1936, y dirigida entonces por José Francisco Vázquez. Cuando Soberón niega que se trate de este director, “el temor de Lola crece”: quizá Soberón ha tenido la suerte de conseguir un puesto más prestigioso en la Orquesta Sinfónica de Xalapa, la decana del país, fundada en 1929 y dirigida en esa época por José Ives Limantour, en la etapa más destacada de su trayectoria. Ante la nueva negociación, Lola tarda en creer que su esposo, por el que no daba —o no quería dar— un quinto, haya conseguido un puesto en la legendaria Sinfónica de México, una de las obras culturales más meritorias que emprendiera Carlos Chávez. De paso, hacer esta mención en 1951, en el estreno de la obra, representaba una especie de broma privada por parte del dramaturgo, pues en ese momento no sólo se estaba mencionando a Chávez en su papel de músico, sino que se le traía a cuento en el escenario cuando era el director fundador del Instituto Nacional de Bellas Artes, precisamente la institución que estaba produciendo el montaje de la obra de Magaña; y la mención a la Sinfónica constituía también el recuerdo de su reciente desaparición, en 1948.

<sup>42</sup> *Los signos del Zodíaco*, acto III, cuadro I, pp. 291-292.

Bien puede decirse que todas estas menciones orquestales tuvieron muchos significados secundarios y muchos destinatarios en 1951, aunque no por dar tanta información hayan perdido vigencia en el sentido general de la obra teatral. Porque este cambio de importancias, de valores, de confianzas personales, además de reflejar una de las facetas del complejo conflicto de una pareja en este drama, ilustra sin ánimo didáctico el cambio en la preferencia de nuestros músicos, que al transformar su estilo del romanticismo a las corrientes modernas dejaron en el camino la ópera para afincarse con gusto y solidez en el repertorio sinfónico: lo que va de Campa y Castro a Galindo y Moncayo. Sólo un autor de la talla de Sergio Magaña era capaz de convocar un episodio profundo de la historia de nuestra cultura en el aparente patetismo de una pareja dispareja de melodrama.



Logo of the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) featuring a building illustration and the acronym INBA.

PALACIO DE BELLAS ARTES  
EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

*presenta*

---

*Los*  
**SIGNOS**  
*del*  
**ZODIACO**

*una obra en 3 actos*  
*de*  
**Sergio MAGAÑA**

Dirección de SALVADOR NOVO  
Música de BLAS GALINDO  
Escenografía y producción de JULIO PRIETO

---

*con*

EMPERATRIZ CARBAJAL • RAUL DANTES • PILAR SOUZA • MARIO OREA • LUZ SALINAS • MARIO GARCIA GONZALEZ • HECTOR GOMEZ • TARA PARRA • SOLEDAD GARCIA y otros actores del

**INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES**  
*del 17 de febrero al 15 de marzo de 1951*

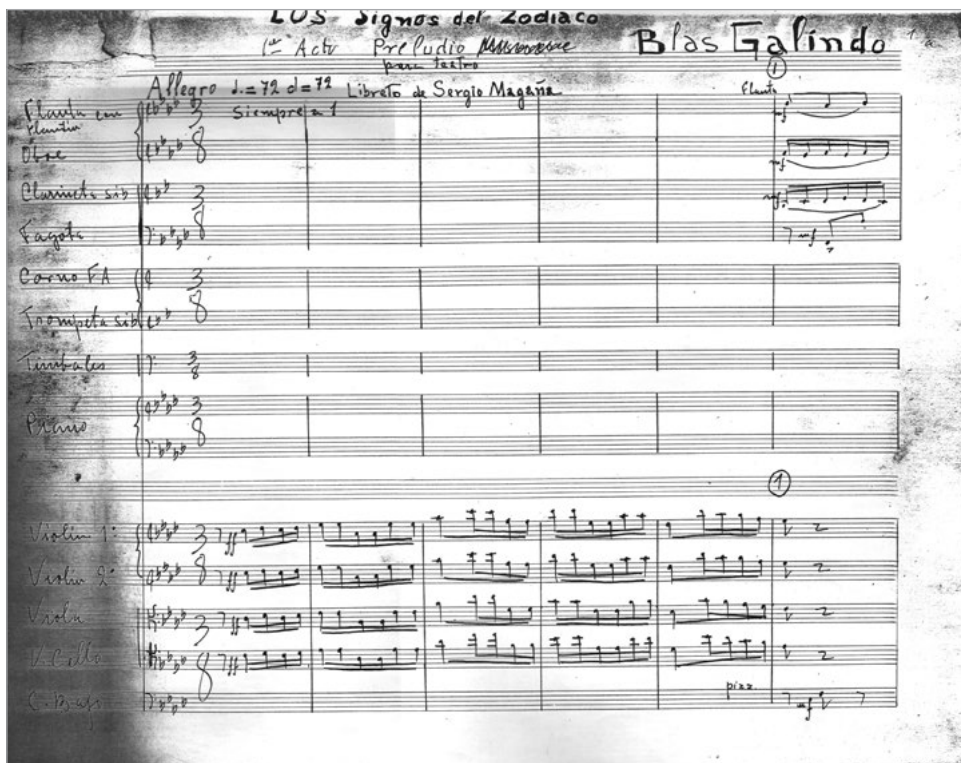
Programa de mano del montaje de *Los signos del Zodíaco* en el Palacio de Bellas Artes, 1951: carátula (Colección particular).

Y en efecto, el paso de la ópera a la sinfonía nos lleva al fin a la música compuesta por Blas Galindo para *Los signos del Zodíaco* de Magaña. No puedo determinar cómo le llegó a él este encargo de composición, pero no es difícil deducir que era el candidato con más posibilidades entre los compositores activos en ese periodo: seguía cercano a Chávez, más que cualquier otro de sus compañeros del Grupo de los Cuatro, y, como ya hemos visto, esta cercanía institucional se había visto reflejada en su abundante producción para la escena, especialmente para trabajos coreográficos; tan sólo en ese mismo 1951 en que trabajó con Magaña y Novo, escribió también dos partituras para la danza: *La manda*, de Rosa Reyna, y *El sueño y la presencia*, de Guillermo Arriaga. Además del trabajo que ya se relató con el *Don Quijote* de Novo, en 1948 había vuelto a escribir para el teatro y para el mismo director, en la adaptación realizada por éste de la novela *Astucia* de Luis G. Inclán. Sin duda, en 1951 ya se entendían muy bien Novo y Galindo para trabajar, y éste debía ser una presencia más que habitual para todo el personal del Palacio de Bellas Artes por esos años; sin embargo, yo no podría asegurar cuán cerca estuvo de todo el proceso de la puesta en escena de *Los signos del Zodíaco*: si asistió a los ensayos con frecuencia o si trabajó por su cuenta y sólo entregó la música como un producto completo en la etapa final del montaje... Lo que sí puede casi asegurarse es que el compositor trabajó con una copia del libreto original de la obra, la cual tenía los actos claramente divididos en escenas, como de hecho aparecen en su primera edición, publicada en 1953 en la colección Teatro Mexicano de Álvaro Arauz. No es aquí el lugar para preguntarse por qué se eliminó esa división de escenas en ediciones posteriores de *Los signos...*; bástenos, por ahora, con saber que hubo esas divisiones de escenas, y que Galindo las tomó en cuenta para organizar el material de su partitura escénica.<sup>43</sup>

Lo que hoy conservan los herederos del compositor es una partitura de orquesta de 38 páginas en forma apaisada, cuyo título es el mismo que el de la obra. Está escrita para una orquesta de dimensiones reducidas, con maderas a uno, corno y trompeta; timbales y una buena batería de percusiones; piano y cuerdas. Es curioso cómo sobreviven varias fotografías del montaje de Novo, que dejan ver con claridad la escenografía naturalista de Julio Prieto, pero no permiten ver dónde estaban los músicos de la orquesta que tocó en las funciones, por lo que debemos de asumir que ésta tocó desde el foso del teatro, a la manera habitual. Tampoco se puede saber quién dirigió la orquesta durante las pocas funciones que se dieron de la obra en Bellas Artes.

<sup>43</sup> En estos estadios iniciales del texto, y concretamente en el libreto que Galindo debió de conocer, el primer acto estaba dividido en 27 escenas; el segundo, en 22; el primer cuadro del acto tercero tenía 14 escenas y el segundo cuadro, 18, lo cual suma un total de 32 escenas para el acto tercero. En la primera edición de la obra (1953), cuyo texto no estoy usando aquí, se reorganizó la división de escenas de tal manera que el primer acto quedó en 21, y el segundo cuadro del acto tercero, en 15. Más adelante me seguiré refiriendo, en casos muy específicos, a esa primera versión del libreto que debió ser la manejada por Galindo para su composición musical.





Partitura autógrafa de la música de Blas Galindo para el montaje de *Los signos del Zodíaco*, 1951: página 1 (Reproducida con la autorización de los herederos de Blas Galindo y de Ediciones Mexicanas de Música).

La partitura cumplió casi por completo con los requerimientos musicales escritos por Magaña, aunque no podamos precisar si el propio dramaturgo o el director Novo hicieron modificaciones en el libreto mismo durante el proceso, a la vista de la partitura. Un “Preludio” de gran intensidad (*Allegro*) realiza las funciones de obertura. De allí, la orquesta no interviene hasta la escena VII del acto I, con el “Tema Muchachas”, atendiendo a la acotación del texto: “*El tema musical de las muchachas Walter se mece en el aire y las mujeres, interrumpiendo toda plática, fijan sus ojos en la escalera por donde vienen bajando María y Estela Walter*”.<sup>44</sup> Y en efecto, para ilustrar el paso vivaz de las chicas, que salen escoltadas por su tía Rosa, la orquesta acomete un *allegro* más ágil y acelerado que el Preludio, lleno de cambios constantes de compás y de duración más breve, pues, como pide una acotación posterior, “*Vanse las Walter, seguida[s] de su tema musical y acompañadas de Rosa, saludando de paso a Polita*”.<sup>45</sup> De allí, se pasa a la escena IX, con el “Tema de L. Casarini”, descrito así en la acotación: “*Transición luminosa; al entrar Augusto Soberón en su casa, se ilumina*

<sup>44</sup> *Los signos del Zodíaco*, acto I, p. 219.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 220.

*el interior y disminuye la luz en el patio, mientras el tema musical de Lola Casarín subraya la acción.*"<sup>46</sup> Y este tema es un breve motivo de trece compases, para el violín primero y el clarinete, un *andante* que reduce la velocidad de la acción dramática, como para informarnos del ritmo sosegado que lleva la aburrida y rutinaria vida de la pareja formada por la Casarín y Augusto Soberón.

Para la siguiente escena, la XII, Galindo escribió la entrada de los "Maromeros" en forma de *allegro* entre marcha y polka de carácter carnavalesco, con los acentos bien marcados y con los timbales y la trompeta reproduciendo la "*tambora y cornetín*" prescritos por el dramaturgo; así mismo, escribió una "Diana" convencional, para la acotación que rubrica la presentación inicial de Andrés y Sabino: "*Trompetazos y dianas*";<sup>47</sup> y definió que el "*aire híbrido*" pedido por Magaña fuera una "Jota", un breve tema de diez compases, eso sí, con sus castañuelas para que las pudiera actuar Andrés en su grotesco travestismo de bailaora española. Ahora bien, con tanta cobertura sonora por parte de la orquesta, en esta escena se hace más evidente la diferencia entre lo escrito originalmente por Magaña y la resolución escénica del estreno: tal como rezan las acotaciones y como hemos leído que sucede en la acción dramática, toda la música de la escena de los maromeros podrían haberla ejecutado los mismos actores; sin embargo, Novo o Galindo prefirieron que la orquesta se hiciera cargo, con lo cual dejaron a los actores sólo mimando sus respectivas ejecuciones musicales: algo no tan exacto para el estilo naturalista que siempre se ha atribuido a esta puesta en escena ya legendaria... Con estos materiales, se completa la música escrita para el primer acto de la obra.

Galindo intituló "Preludio Miserere" al pasaje musical que inicia el acto II, para seguir así cumpliendo con lo requerido en el texto de Magaña. Al abrirse este acto con el rezo de Día de Muertos que realizan varios personajes en sus respectivas habitaciones de la vecindad, la música quedó escrita con un carácter adecuado al caso, una especie de coral a cargo de los alientos y de las cuerdas graves, en tiempo *largo*, al que se van sumando las demás secciones de la orquesta para un breve momento de intensidad y un retorno a los instrumentos del inicio.

Al final de este Preludio, el compositor hizo una anotación interesante: "Cilindro y D. C. Miserere". Es interesante porque, en la acotación tal como aparece en la edición del FCE que venimos usando como texto de base, no hay mención alguna a un cilindro u organillo en esta escena inicial del acto. Pero Magaña sí quería que se oyera el cilindro, por lo menos en su primera intención: lo sabemos por el texto del libreto original, del cual contamos con una copia mimeografiada escrita a máquina, que proviene de la Colección de Teatro Concepción Sada, donada al Instituto Nacional de Bellas Artes. Sin entrar en detalles que aquí desviarían bastante del tema musical, puedo afirmar con casi total seguridad que esta copia contiene el libreto con el que se montó y estrenó la obra, y por ende es lo mismo que habría leído Blas Galindo como referencia para la música que iba escribiendo. En dicho libreto, la mención del cilindro aparece en este punto de la acotación inicial:

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 230.



[...] *Lalo no está presente; Estela se acicala frente al espejo; pero María y Rosa, vestidas de negro, **murmuran sus plegarias frente a un cirio. Quién sabe como [sic] o de donde [sic], llega el sonido fugaz de una risa y entonces, de la calle, sube la música lánguida de un “cilindro”. Viene, viene, y va invadiendo los rincones de la casa hasta resbalar por la vivienda de LOLA CASARIN. El interior se ilumina. LOLA desgrana su rosario, arrodillada junto a su mesita y ataviada con crespones de luto. La música del “cilindro” va apagándose y la casa se llena con el murmullo **gravísimo del miserere** y de los rezos. Por un momento la voz de Ana Romana parece invitar al lejano coro de las otras: [...]***<sup>48</sup>

Pedido por Magaña, considerado por Galindo en su partitura, en las ediciones posteriores de la obra teatral desapareció el cilindro, lo cual cambia el sentido en que se utiliza la música durante esta escena: en el original, este instrumento interrumpía al “Miserere”, pero al apagarse, se podía permitir un *da capo* al tema de Galindo, como lo anotó éste y se describe en la acotación; al suprimir de aquí la mención al cilindro, la música que ahora tendría que “apagarse” es la del mismo “Miserere”, pues ya es la única que se indica en la acotación recortada, y por ende ya no tiene sentido el *da capo*. Me pregunto por qué se decidió prescindir del cilindro, y no tengo una respuesta.

Después de este “Miserere” inicial, no hay más música en la partitura de Galindo hasta llegar a la escena XII de este segundo acto, pero justo esta escena representa una situación muy especial, porque se trata de una escena sin diálogo alguno, de pura acción física descrita en una acotación muy detallada. De hecho, en el libreto original ya citado, esta acotación tiene algunas palabras más que como quedó publicada en la edición del FCE; por lo tanto, también aquí la citaré como aparece en dicho libreto, y como la debió de leer Galindo. Por tratarse de una escena sin diálogo, aquí el compositor tenía que apoyar, con su trabajo sonoro, a una serie de acciones que revisten una fuerte carga emotiva para tres personajes muy relacionados entre sí, dos de los cuales se ven en el escenario:

*(Pedro Rojo aparece en el filo de la azotea. Lleva un libro entre las manos como quien ha interrumpido su lectura para salir a respirar la noche. La Polita, pera de agitada esperanza, se levanta. Pedro camina por el pasillo, baja las escaleras, y creyéndose solo, camina por el patio hasta las puertas de Sofía. Las contempla un momento, **pensativo y anhelante. El movimiento negativo de su cabeza expresa sus reacciones. Regresa a la escalera y toma de nuevo por el pasillo. Abajo, la Polita sabe ahora cuanto ocurre en el corazón de Pedro. No resiste la desilusión, quiere derramar lágrimas y corre a ocultarlas en su cuarto.***

<sup>48</sup> Sergio Magaña, *Los signos del Zodíaco*, libreto en copia mimeografiada en los fondos reservados del CITRU, actualmente depositados en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes; hace algunos años pude consultar otra copia igual a ésta en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, en Toluca; acotación inicial del acto II, folio 44. He marcado con negritas los textos de esta copia que no fueron reproducidos, o lo fueron de una manera modificada o más sintética, en la edición de *Teatro mexicano del siglo XX, III* (p. 242).

***El ruido de sus pasos llega a Pedro, quien comprende lo ocurrido y hace un movimiento como para ampararla. No es tiempo ya: ella ha huido y Pedro queda absorto, empujado en el reborde a la azotea. Casi en seguida se oyen otros pasos en el cubo del zaguán.***<sup>49</sup>

Aun sin las partes suprimidas o sintetizadas en la versión final de la acotación de esta escena sin palabras, los movimientos sentimentales que deben manifestar los personajes son claros y evidentes, y así se corresponden con la música compuesta para ellos. Pero es muy probable que esta música debiera de escribirse en el último momento, cuando ya se tenía elaborado todo lo anterior. Podemos suponer esto porque no se halla escrita a continuación del “Preludio Miserere”, que sería lo natural en una partitura que se fue escribiendo de manera lineal y siguiendo la misma secuencia argumental de la obra: como única excepción entre toda la música aquí escrita, Galindo usó la página 27 de su partitura, que se había quedado en blanco al ser el paso de la música del acto I al II, para comenzar la música de esta escena XII, un *Lento* para el oboe y las cuerdas. Al final del espacio disponible en esa página, anotó “Atacca”, y se brincó hasta la página 38, después del final de toda la partitura, único punto donde disponía otra vez de espacio en blanco; allí escribió: “Continuación Escena XII 2º Acto”, y en efecto, terminó el pasaje musical, manteniéndose en *Lento* con las cuerdas ya sin el oboe. Es de imaginarse que, sobre la marcha de los ensayos, Salvador Novo y su compañía sintieran que la escena XII necesitaba algún acompañamiento sonoro, y que no funcionaría en el silencio que se generaba por las acciones físicas indicadas; de ahí que se pidiese esta música cuando el conjunto del material sonoro ya estaba aparentemente concluido y cerrado.

Volviendo al orden lineal de la partitura, lo que sí está a continuación inmediata del “Preludio Miserere” son dos escenas del mismo acto II, con la intervención en ambas de nuestros dos personajes músicos, Lola Casarín y Augusto Soberón. Para la escena XV, en la que la Casarín le pide a Augusto que interpreten juntos un aria de la frustrada ópera *Quetzalcóatl* de Romero, Galindo escribió en efecto una “Caricatura de Romanza”, para voz y piano. Tras de una breve introducción instrumental, la soprano ataca su tema, tanto en el sentido técnico como en el literal, pues la melodía tiene un aire paródico de las arias operáticas, con sus fórmulas de recitativo y gran *crescendo* para un clímax... que no llega, pues Augusto se equivoca y la soprano se detiene para reclamarle indicándole cuál es su error. Vale la pena citar en extenso el pasaje de la obra que el compositor fue glosando en su música, sobre todo para comparar ciertos detalles del texto que difieren entre el libreto y la partitura:

<sup>49</sup> Sergio Magaña, *Los signos del Zodíaco*, libreto en copia mimeografiada..., *op. cit.*; acotación del acto II, escena XII, folio 64. Igual que en la cita anterior, he marcado con negritas los textos de esta copia que no fueron reproducidos, o lo fueron de una manera modificada o más sintética, en la edición de *Teatro mexicano del siglo XX, III* (pp. 258-259), en la cual, como ya se explicó, fue suprimida la división en escenas, por lo cual esta acotación se unió con una que le antecedió y con otra posterior.

AUGUSTO.—Este ... los vecinos. ¿No dirán nada si oyen?

LOLA.—Vaya, pues ya quisieran. Ya recé las ánimas. Además, mi música del *Quetzalcóatl* no es una música populachera sino divina. Anda. Así... Así...

(Las primeras notas le producen un arrobamiento. Experimenta el trance dramático y se prepara al recitado.)

AUGUSTO.—Uno, dos... (*Y obliga con la cabeza.*)

LOLA.—Mes enfants morts dans l'ombre sont,  
mais je ne suis pas seule. ¡Hélas! mes Dieux ailés...  
Lêcho implore revanche...

¡Alvarado! ¡Alvarado! (*Se interrumpe de pronto.*) ¡No, por Dios, Augusto! ¡Es un bemol!  
¡Éste, éste! (*Pica con fuerza la tecla.*) Además, no conservas el estilo. Esto no es Wagner...  
De nuevo, vamos.

(*Todavía Augusto da unas notas. De pronto pega sobre las teclas y se levanta, marchándose afuera. Camina hasta sentarse bajo el árbol. Popoca atraviesa el patio en dirección a la casa de Ana; pero se detiene al ver que Rosa viene bajando la escalera: Rosa trae un chal sobre la cabeza y su actitud es afligida. Sólo distingue a Augusto.*)<sup>50</sup>

Es evidente el tono paródico de toda la escena: tanto Magaña nos quiere hacer notar que la Casarini nunca fue una buena cantante, y que siempre vivió de falsas ilusiones, como Galindo la pone a cantar algo que podría sonar por lo menos convencionalmente bien, pero en su voz se vuelve exagerado y cursi. Además, el compositor prácticamente reproduce los tres primeros compases que canta la soprano del tema ya presentado en la escena IX del acto I, precisamente el “Tema de L. Casarini”, lo cual permite al espectador de oído atento asociar un motivo que ya había escuchado con el mismo personaje, aunque pase del violín a la voz; esto es muestra indudable del oficio que ya dominaba Galindo en estos menesteres del uso de convenciones en la música escénica. A continuación, transcribo de la partitura los textos como los empleó realmente el compositor, con todo y sus errores o erratas:

Mes enfants mortes sont,  
mes je ne suis pas seule. Mes Dieux Mes Dieux  
Lêcho implore vengeance...  
Alvarado Alvarado  
Así no, estás tocando una nota falsa. Así, mira.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> *Los signos del Zodíaco*, acto II, *op. cit.*, p. 265.

<sup>51</sup> Blas Galindo, partitura de *Los signos del Zodíaco, para teatro*; p. 32.



Parecería que la parodia se extiende hasta el uso un tanto macarrónico del francés, en un pasaje donde no se está citando a Magaña al pie de la letra, aunque sí se logra el objetivo esencial de la escena. De hecho, la “nota falsa” que Lola le corrige a Augusto sí es un bemol, como lo pide el dramaturgo. La falsa romanza está en Si bemol mayor, y Galindo le escribe al pianista dos compases consecutivos en que éste debe tocar adrede con la mano derecha un Mi becuadro, es decir la nota natural, que no correspondería a la tonalidad indicada. Cuando Lola lo detiene para corregirlo y le indica que está tocando la nota falsa, su corrección es Mi bemol, el que sí corresponde, y así lo escribe Galindo en el último compás de este pasaje, con dos corcheas en que golpea esa nota en una octava en el registro grave del piano, con la clara indicación “*ff*”, es decir *fortissimo*. Claro que esto exaspera a Augusto, quien ya tiene un buen tiempo de estar harto de la mujer que ha dejado de amar, y la escena termina como ya la leímos, con Augusto dando un violento clúster —“pegar sobre el teclado”, “*fff*”—, se puede decir que con los dos antebrazos, por lo que dejó escrito Galindo.

Al acabar el acto II, Augusto regresa a su vivienda, aunque ya sin dirigirle la palabra a Lola. La acotación describe lo que sucede en el drama... y en la música:

*Augusto reacciona. Se encoge de hombros, hunde sus manos en el bolsillo y camina en dirección a su vivienda. Lola no se vuelve siquiera a verlo. Augusto toma su violín y empieza la práctica de sus ejercicios. El patio se llena de escalas musicales. La luz en el cuarto de Lola cesa poco a poco. En todo el escenario la luz va disminuyendo y sólo el árbol conserva un halo fosforescente. Después, a medida que la música del violín se apaga, el árbol mismo va perdiéndose en sombra.*<sup>52</sup>

Y en efecto, Galindo escribió para el actor-violinista Augusto Soberón —¿cuántos han ejercido realmente los dos oficios en las ya innumerables puestas en escena de la obra?— la “Escena XXII. Estudio para Violín”, un breve estudio de corte académico, un *allegro* con las escalas que le pedía el texto, para acabar tranquilamente el acto en cuestión.

En contraste con los varios y variados materiales musicales escritos para los dos primeros actos de la obra, el único número de Galindo para el tercer y último acto es un preludio, compuesto de breves 34 compases sin indicación de *tempo*, al término de los cuales, justo después de un puente para piano y tarola que corresponde a los últimos cuatro compases de dicho preludio, escribió “D.C. Preludio 1<sup>er</sup> Acto N<sup>o</sup> 3”; es decir, se retoma la segunda mitad del preludio del acto primero, lo cual confiere, hasta cierto punto, una forma cíclica a esta partitura de música incidental, como subrayando la condición de universo cerrado y sin salidas que es la vecindad adonde transcurre la obra, la cual, por añadidura, se quedará de verdad cerrada en la Nochebuena, al tirar la portera Ana Romana las llaves a la alcantarilla del patio. Digo que la forma es cíclica hasta cierto punto porque no hay un cierre absoluto de la obra por medio de la partitura, ni la cita de un preludio de acto en el

<sup>52</sup> *Los signos del Zodíaco*, acotación del acto II, p. 274.

otro es textual más que en sus partes finales. Cabe preguntarse el porqué le dedicó el compositor menos música a este acto; entre los varios motivos posibles, los de índole más práctica pueden ir desde el mero tiempo necesario para entregar toda la música en un tiempo que permitiera montarla y ensayarla, y si Galindo, como hemos ido corroborando, escribió la música en el mismo sentido lineal que el desarrollo de la obra, tal vez ya no disponía de tiempo suficiente, en el calendario del montaje, como para añadir más material en esta parte final. Pero puede haber influido también un motivo derivado del contenido mismo de la obra: si, como también ha quedado expuesto, las otras músicas cobran una mayor relevancia en el final de la obra, sobre todo el segundo cuadro del acto tercero, Novo y su compañía pudieron haber concluido que ya no era necesaria una música desde la orquesta para cerrar la representación. Sea cual sea el motivo, el hecho es que *Los signos del Zodíaco* dejó caer el telón final de su estreno sin que surgiera más música desde el foso del Palacio de Bellas Artes, algo singular para una producción tan ambiciosa y completa en términos sonoros, como espero haber demostrado.

Y desde ese momento en que terminó la última función de aquella temporada, la música escrita por Blas Galindo para uno de los dramas centrales del repertorio mexicano se ha quedado en el olvido y sin volver a sonar, guardada en los acervos mientras el texto mismo de Sergio Magaña sigue vivo y montado una y otra vez, con muy diversos enfoques según los criterios de directores, productores, actores y demás creadores involucrados a lo largo de las décadas. Hasta donde sé y he podido documentar, ninguna producción posterior de la obra ha recurrido a esta partitura especialmente escrita para el caso; incluso cuando se llevó la obra teatral al cine, como ya he contado, se recurrió a una nueva partitura que escribió Jiménez Mabarak. De entre los varios montajes de la obra que yo he tenido la oportunidad de presenciar como espectador, siempre se ha restado importancia a sus aspectos musicales, a pesar de toda la importancia que revisten, más allá de que se le añada una nueva música incidental. A menudo es tal la indiferencia con la música en esas reposiciones, que surgen resultados muy curiosos. Uno de esos casos lo criticó José Joaquín Blanco, el de una producción del INBA dirigida por Germán Castillo en la ciudad de México en 1997. Como en dicho montaje —que también vi— se usaba como música incidental, en pista grabada, piezas de Silvestre Revueltas —recuerdo en particular que se emplearon fragmentos de *8 x radio*—, Blanco se indignó con la falta de respeto y de lectura atenta de las indicaciones de Magaña, con estas rudas pero certeras palabras:

¡Qué pedantes son los directores de teatro! ¡Si presumen de filósofos, que escriban mamotretos sobre Hegel, que se pudran pacíficamente en las bodegas, y dejen de fastidiar las humildes tablas de la escena! ¿Qué caso tenía poner la cultísima música de Silvestre Revueltas, compuesta para conciertos vanguardistas, en una vecindad que Sergio Magaña quiso que oyera precisamente swing?<sup>53</sup>

<sup>53</sup> José Joaquín Blanco, “Los signos del zodiaco”. *Nexos*, núm. 234, junio de 1997.



Con todo, la música escrita por Galindo para el estreno de la obra se hallaba, desde luego, más cerca de la sonoridad de un *Revueltas* que del *swing* escuchado efectivamente en la vecindad. Esta afirmación de Blanco, quien seguramente desconocía la existencia de la partitura aquí analizada, demuestra hasta qué punto nuestra experiencia de las obras escénicas, si se queda en la mera lectura literaria de los textos ya editados en libros, se vuelve parcial e incompleta. Este crítico se sorprendería, tal vez, si le contáramos que *Los signos del Zodiaco* es una obra que ha admitido los más diversos y contrastantes registros musicales en sus puestas en escena, salidos por igual de sus fosos de orquesta y de las bocinas de las grabaciones, y que tal diversidad de registros es parte de la grandeza de significados de la obra misma, vista como la ambiciosa partitura escénica que es, más que como mera literatura. Por supuesto que podríamos ponerle a *Revueltas* de música incidental, como tuvo a Galindo en su estreno y a Jiménez Mabarak en la pantalla, y quién sabe cuántos otros compositores de concierto podrán escribirle partituras incidentales en lo futuro, siempre y cuando su sonido sea pertinente con el todo de las otras músicas y los otros hechos artísticos que se van manifestando en ese inmenso mural de vidas cotidianas que luchan por su libertad, el gran y eterno tema central de toda la dramaturgia de Sergio Magaña. Y no dejaría de ser interesante si un día, entre las infinitas opciones de musicación que la obra seguirá soportando en sus futuras producciones, alguien propone volver a unirla en el escenario con esa partitura de Blas Galindo que, por una vez por lo menos, ha salido de su sueño documental para ayudarnos a contar mejor la historia de una obra teatral que, en sí misma, es música y es historia escénica de primer orden.

## IV

Alicia Urreta  
para *Los buenos manejos* de Jorge Iburgüengoitia  
(dirección de Marta Luna, 1980)

---

**E**n la historia de la creación de *Los buenos manejos*, parece que hay más vacíos de información y dudas que certezas y precisiones. Aunque podría pensarse que se trató de una creación conjunta, en donde libretista y compositora fueron de la mano en sus labores creativas, lo cierto es que hay una distancia de veinte años entre la elaboración de cada parte de la obra. Es verdad que se trata de un tipo de trabajo escénico donde la presencia de la música es preponderante: no estamos hablando de material incidental, como en los otros montajes que he venido relatando, sino de un eje central que articula el todo del argumento y termina de definir las características de los personajes y las situaciones. Por eso se le anunció, desde su estreno, como una “comedia musical mexicana”, aunque el término mismo ya suscite una duda sobre su significado más preciso, según el contexto donde se le mencione. Empero, hay que relatar algo de esta accidentada historia de tantos años para poder acercarse mejor al resultado final.

La primera duda sobre el estado original del texto la proporciona su primera edición, que fue póstuma, como una buena parte de las obras teatrales de su autor. En una nota bibliográfica que precede a los textos del tercer y último tomo de su teatro, podemos leer lo siguiente:

*Los buenos manejos* (1960) es una comedia inédita cuya parte musical —canciones de Tomás Segovia y música de Joaquín Gutiérrez Heras, según aparece en el original— no llegó a realizarse.<sup>54</sup>

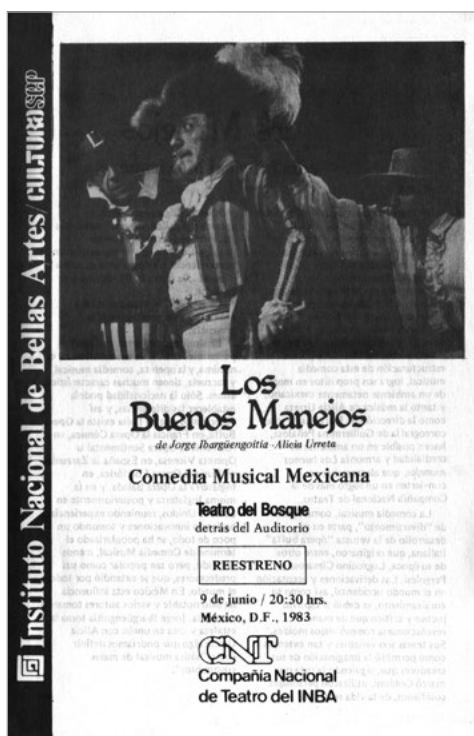
<sup>54</sup> “Nota bibliográfica”, en: Jorge Iburgüengoitia, *Teatro III: El viaje superficial. Pájaro en mano. Los buenos manejos. La conspiración vendida. El atentado*. México: Joaquín Mortiz, 1990 (Obras de Jorge Iburgüengoitia); p. 6.





Programa de mano del montaje de *Los buenos manejos* en el Teatro Jiménez Rueda, en el estreno de 1980: carátula (Colección particular).

Programa de mano del montaje de *Los buenos manejos* en el Teatro del Bosque (hoy Teatro del Bosque Julio Castillo), en su reposición de 1983: carátula (Colección personal de Eduardo Contreras Soto).



Programa de mano del montaje de *Los buenos manejos* en el Teatro del Bosque (hoy Teatro del Bosque Julio Castillo), en su reposición de 1983: reparto y créditos de producción, incluyendo los musicales (Colección personal de Eduardo Contreras Soto).

<b>Reparto:</b>	
Aurora	Mercedes Pascual o Virginia Gimeno
Tecia	Mónica Serna
Dolabella	Blanca Torres
Don Sebastián	Luis Gimeno
Don Serafín	Rubén Velarde
Candado	Miguel Córcega
Fray Horóscopo	Angel Casarín
Manlio Fabio	Heriberto del Castillo
Aguaciles	
El Abusado	Leandro Martínez
El Abusivo	Luis Vázquez
El Abúlico	Enrique Ontiveros
Doña Algebra	Carmen Sagredo
Don Sepulcro	Pablo Arturo Torres
Pereyra	Marco Zetina
Una tía	Angelina Moreno
Dos sobrinas cursis	Guillermina Solé y Silvia Osorio
La chichicuilotera	Ofelia Núñez
La borracha	Dora Montero
El mendigo	Carlos Guízar
Los catrines	Agustín Herrera y Eduardo Díaz
Esclavo con sombrilla	Alfredo Barrera
Los míseros	Eduardo Fernández, Alejandro Toriz, Rubén Oviedo, Patricia Zepeda, Mauricio Sánchez y Leopoldo Ylizaliturri
	Enrique Licona y Angeles Marín
Vendedores	
Dirección Marta Luna	
Música, texto de las canciones y dirección musical	Alicia Urreta
Escenografía y vestuario	Antonio López Mancera
Asistente de dirección	Leopoldo Ylizaliturri
Apoyo técnico	Alejandro Camarena
	Píndaro Pérez
	Teresa Cardona
Personal técnico	
Jefe de tramoya	Efrén Solares
Jefe de iluminación	Eduardo Cervantes
Jefe de sonido	Luis Pérez Mendoza
Jefe de utilería	Severiano Olivares
Traspuntes	Marte Mora
Sastras	Rubén Ramírez
	Cristina Millán
	Teresa Sánchez
Coordinador del teatro Pedro García	

Aquí podemos empezar a precisar algunos hechos. Como es sabido, Iburgüengoitia nunca se sintió contento con el poco éxito de su teatro ante el público; tenía conflictos con su maestro Rodolfo Usigli, que hizo evidentes en la prensa; se distanció de sus compañeros de generación que corrieron con mejor fortuna y terminó renunciando a la dramaturgia, curiosamente, después de haber ganado el Premio Casa de las Américas con *El atentado*, escrita en 1962, y que no sólo sigue siendo considerada su mejor obra teatral: es sin duda su obra más repuesta en los escenarios. El éxito que logró al dedicarse a la narrativa y a la crónica después de 1962, y hasta su lamentable muerte en un accidente aéreo en 1983, hizo dejar atrás la parte teatral de su catálogo hasta que otras generaciones de colegas escénicos recuperaron esas obras y las reivindicaron, elogiándolas como literatura dramática y reponiéndolas en escena, o incluso estrenando obras que habían permanecido inéditas y sin estrenar. Empero, yo opino que esas reivindicaciones no bastan para que esos textos se defiendan solos, y los directores que más han salido en su defensa, como Ludwik Margules, José Caballero o Luis de Tavira, en realidad apreciaron la dramaturgia de Iburgüengoitia porque les permitía aportar su propio trabajo creativo para consolidar en los montajes lo que, en los textos, nunca quedaba sólidamente definido: excepto la bien construida estructura de *El atentado*, los textos dramáticos de Iburgüengoitia siempre tienen problemas de desequilibrio, finales precipitados e inverosímiles y falta de claridad para resolver cabos sueltos o tramas secundarias. Estos problemas de construcción dramática son visibles también en *Los buenos manejos*.<sup>55</sup>

Si hemos de creer a la nota bibliográfica de su primera edición, los colaboradores invocados para su comedia musical por el creador de Cuévano habrían sido una magnífica decisión: un poeta de alto vuelo y un compositor de oficio sólido, por añadidura con experiencia en trabajos para el cine y la escena. Sin embargo, nunca sabremos por qué esa colaboración no se dio. Tampoco tengo claro cómo, después de tantos años, el libreto tuvo una segunda oportunidad al llegar a las manos de Alicia Urreta: ¿de quién fue la iniciativa, de él o de ella? Hacia 1980, como ya se explicó, don Jorge estaba retirado de la dramaturgia, pero doña Alicia, en cambio, ya tenía una larga trayectoria de colaboradora con proyectos escénicos, de manera que se hallaba en mejores condiciones para darle vida musical a la propuesta de texto de *Los buenos manejos*. El hecho es que Urreta culminó lo que no habían hecho Segovia ni Gutiérrez Heras: escribió las letras y la música de todos los números, y así el trabajo completo llegó a la Compañía Nacional de Teatro, la cual lo estrenó en el Teatro Jiménez Rueda el 17 de octubre de 1980, bajo la dirección escénica de Marta Luna y la dirección musical de la propia compositora.

Dadas las características del peculiar humor de Iburgüengoitia, el asunto de la trama de *Los buenos manejos* se prestaba para un tratamiento de actoralidad gruesa, más cercano a la farsa y a la bufonería que a la comedia de caracteres. La obra expone la llegada de tres prostitutas a una pequeña ciudad virreinal del siglo

<sup>55</sup> La asimetría de material en la comedia es evidente desde el mero número de páginas que tiene cada acto en su primera edición, ya citada: el primer acto tiene 26, el segundo 16 y el tercero 9.

XVIII, y cómo ésta trastorna la vida pública en general, poniendo en evidencia la corrupción y la hipocresía de todas las personas ilustres del lugar, desde el alcalde hasta un fraile dominico, pasando por los comerciantes y los vecinos de alcurnia. Uno de los actores destacados en la Compañía Nacional de Teatro por aquellos tiempos era Luis Gimeno, quien de hecho fue su director artístico por varios años; su propia experiencia se había dado en obras de humor fársico y satírico, como los vodeviles franceses, de tal manera que se debió sentir muy a gusto al actuar uno de los papeles protagónicos de *Los buenos manejos*, el enamoradizo alcalde Don Sebastián. Citaré —con todos sus peculiares detalles de redacción— algunas palabras que escribió en la nota del programa de mano de esta producción, pues ilustran su concepto del teatro musical como una forma de entretenimiento ligero, en cuya historia el trabajo de Urreta e Ibarquengoitia podía inscribirse con toda naturalidad:

La comedia musical, como forma de “divertimento”, parte en su desarrollo de la vetusta “ópera buffa” italiana, que originaron, entre otros de su época, Logrocino[,] Cimarosa y Pergolesi. Las derivaciones y aceptación en el mundo occidental, así como su enraizamiento, se debió al espíritu jocosos y crítico que de manera revolucionaria rompió viejos moldes. [...]

La similitud de forma en variantes posteriores dentro de sus estructuras es mínima, y la opereta, comedia musical y zarzuela, tienen muchas características afines. Sólo la nacionalidad podría establecer las diferencias, y así observamos que en Italia existe la Opera Buffa, en Francia la Opera Cómica, en Alemania la Opera Sentimental u Opereta Vienesa, en España la Zarzuela, en Rusia la Opera Folklórica, en Inglaterra la Opera Balada, y en la misma Inglaterra y posteriormente en Estados Unidos, reuniendo experiencias, haciendo innovaciones y tomando un poco de todo, se ha popularizado el término de Comedia Musical, menos definido, pero tan popular como sus predecesores, que se extendió por todo el mundo. En México esta influencia ha sido notable y varios autores tomaron esta senda. Jorge Ibarquengoitia toma la estafeta y crea en unión con Alicia Urreta algo que podríamos definir como “sátira musical de malas costumbres”.<sup>56</sup>

Es interesante que Luis Gimeno se refiera a esta obra como creada en conjunto por los dos autores, sin reparar en los veinte años que separaban a cada parte del trabajo: o no lo sabía porque el trabajo llegó a él ya terminado, o lo sabía pero lo obvió para no complicar las explicaciones al público. Tales como aparecen los títulos de sus números musicales en la ya citada primera edición del libreto, su distribución en la obra se corresponde con las siguientes escenas:

<sup>56</sup> Luis Gimeno, Nota para el programa de mano de *Los buenos manejos* de Jorge Ibarquengoitia y Alicia Urreta. México, Compañía Nacional de Teatro del INBA, 1980.

**Acto 1, cuadro 1**

- Soy el terror del portal*
- Un seguro servidor*
- El poderoso Don Sebastián*
- Las mujeres de la vida airada*

**Acto 1, cuadro 2**

- Invitación al mal*, repetido tres veces:
- Invitación... Crescendo*
- Invitación... Crescendo*
- Invitación... Frenético*

**Acto 1, cuadro 3**

- Personas de moral dudosa, fuera*
- Himno de la lucha por la vida*

**Acto 1, cuadro 4**

- Los guardianes del orden*
- Invitación al mal*, estos dos números repetidos varias veces:
- Los guardianes...*
- Invitación...*
- Invitación...*
- Los guardianes...*
- Himno de la lucha por la vida*

**Acto 1, cuadro 5**

- ¡Qué recuerdo!*
- Doña Beatriz de la Máscara y Cortina*
- Che succede nel mio cuore?*

**Acto 2, cuadro 1**

- ¡Oh, augusto amor!*
- Serenata*, repetida una vez
- ¡Oh, augusto amor!*, repetido

**Acto 2, cuadro 2**

- Corrido del hombre encarcelado*
- Señora, concédamela, que no la puedo resistir*
- Corrido del hombre...*, repetido
- El hombre liberado*

**Acto 2, cuadro 3**

-Dúo. Dolabella: *Esto es peor que el calvario*

Candado: *Vuelve a mis brazos enajenada*

-*No quiero ser decente*

-Dúo. Candado: *Vuelve a mis brazos...*

Dolabella: *Esto es peor que el...*

-Dúo. Candado: *Vuelve a mis brazos...*

Dolabella: *Jamás, jamás*

-Dúo. Candado: *Vuelve a mis brazos...*

-*Serenata*

**Acto 2, cuadro 4**

-*Voy a visitar a la dueña de mi amor*

**Acto 3, cuadro 1**

-Cuarteto. Don Serafin y Tecla: *Por culpa de ustedes los indecentes*

Aurora y Pereyra: *Perdón, perdón, fue la pasión*

-*Venganza contra la impura*

-*Personas de moral dudosa, fuera*

-*El hombre encarcelado*

-*El peso de la ley caerá sobre ella*

**Acto 3, cuadro 2**

-*Requiem*

-*Honor al mérito*

-*Finale*

Como puede verse, es una buena cantidad de números musicales, un total de veinticinco títulos diferentes. Por supuesto que podía denominarse “comedia musical” a tal obra, en un sentido llano, sin tener que asociar el término a la tradición angloamericana, la cual ya tenía una penetración muy consolidada en los escenarios comerciales mexicanos para la época del estreno de *Los buenos manejos*: copias de los montajes de Broadway, Nueva York, y del West End de Londres, con las licencias autorizadas que vuelven todo idéntico a su original industrial, sin propuestas escénicas propias. Por lo menos, habían aparecido ya para entonces propuestas de comedias musicales originales de autores mexicanos; el caso más constante lo dio Sergio Magaña, con tres trabajos escritos entre 1960 y 1980: *Rentas congeladas*, *Faustino y la barca de oro* —también conocida como *El mundo que tú heredas*— y *Santísima*, basada en la *Santa* de Federico Gamboa. En estas tres obras, la música era del propio dramaturgo,<sup>57</sup> si bien recibió ayuda y tuvo arreglos de músicos como

<sup>57</sup> En tiempos recientes se ha recuperado información que indica que, en una versión inicial, *Rentas congeladas* iba a llevar música original de nada menos que Francisco Gabilondo Soler. En cualquier caso, esta colaboración no se concretó y Magaña terminó por estrenar su comedia

Luis Rivero. En esta misma actitud propositiva de materiales originales se insertaba la obra de Ibargüengoitia y Urreta; pero, para tal efecto, ameritaba entonces un reparto de actores que, por la misma naturaleza de la obra, fueran mínimamente solventes para cantar en escena. ¿Y cantar con qué acompañamiento? Porque Urreta pensó en un trabajo orquestal, pero la Compañía Nacional de Teatro casi nunca ha producido espectáculos con orquesta en vivo. Así que hubo que recurrir a las pistas grabadas. Pero de nuevo surgía un conflicto: ¿sólo se grabaría el acompañamiento instrumental o también se grabarían las voces? De darse este último hecho, se reduciría el trabajo de los actores a la representación silente con movimientos sincronizados de labios, práctica habitual en la televisión musical comercial, lo que suele denominarse con el término inglés *playback*. La crítica Malkah Rabell, que asistió al estreno de *Los buenos manejos*, dejó esta descripción del hecho sonoro:

Lástima que desde un principio el espectáculo adolece de ciertas fallas que molestan. Tal es el caso del *play-back* que no está bastante sincronizado con las voces de los actores y parece constantemente un eco que llega desde las bambalinas. Esta moderna tendencia de hacer mover los labios, o hacer cantar en voz baja o normal, a los actores en el escenario, en tanto entre bambalinas el *play-back* se deja oír a voz en cuello, nunca me ha convencido. El actor canta o deja de cantar, pero no puede hacer las dos cosas juntas. ¿Qué sucederá cuando llegue la moda de escuchar los parlamentos en *play-back*? El resultado será un espectáculo de pantomima. Por fortuna algunos intérpretes de *Los buenos manejos* saben cantar. Tanto Luis Gimeno, en el papel del gobernador sólo interesado en conseguir dinero a como dé lugar; como Ángel Casarín en el personaje del cura, y Miguel Ángel Infante, como el estudiante enamorado de una de las tres prostitutas, tienen voces y saben cantar, y muy poca falta les hace la grabación del *play-back*.<sup>58</sup>

Y si ya le parecía muy cuestionable a la crítica este uso técnico de las grabaciones en pistas sonoras, cuando asistió a la reposición del montaje tres años después, tuvo una opinión más negativa del fenómeno:

Aunque en la presente oportunidad la disciplina escénica se impuso con mayor firmeza, y la música de los *play-backs* resultaba más sincronizada con las actitudes de los actores en el escenario, la obra y todo el espectáculo no dejaban de ser aburridos. ¡Ay, esos *play-backs*, esos *play-backs*![,] con su música desatada, con sus cantos que llegan de muy lejos con un ruido infernal, y nunca sabemos quién es el actor que canta en un determinado momento. Y hemos de buscar entre los intérpretes quién mueve los

---

con canciones de su propia autoría. Aunque un montaje de esta comedia, presentado en 2019 en la ciudad de México, anunció la obra como de la autoría de Magaña y Gabilondo, lo cierto es que se trató de una edición y adaptación de los materiales originales para unirlos por primera vez, lo cual no ocurrió en el estreno original, como queda expuesto.

<sup>58</sup> Malkah Rabell, “Se alza el telón. *Los buenos manejos* en la CNT”. *El Día*, 27 de octubre de 1980.



labios, y a menudo nadie los mueve, porque los actores ya salieron de la escena, en tanto el *play-back* sigue aullando.<sup>59</sup>

Yo asistí a una de las funciones de esta temporada de reposición de 1983. Esa segunda temporada ya no se dio en el Teatro Jiménez Rueda, sino en el Teatro del Bosque —hoy con el nombre de Julio Castillo agregado a su título. Este último teatro no sólo es mucho más grande que el primero, pero además siempre ha tenido problemas de acústica que los espectadores resentimos, y en el caso de actores cantando con una pista, el resultado podía ser terrible. Mi recuerdo de esa función coincide con las opiniones de Malkah Rabell en lo que se refiere a la pésima calidad de la grabación de la pista sonora, y a la mala sincronización entre los actores y dicha grabación. O más bien, la calidad de la grabación era buena, pero la reproducción en los altavoces del teatro la distorsionaba hasta volverla inaudible y maltratar los oídos de los espectadores. Hoy puedo afirmar que la grabación de la pista no debió ser tan mala, a juzgar por una canción que he podido escuchar de ella. Hacia 1998, se realizó una publicación en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU), del INBA, titulada *Música de teatro*, un disco compacto que reflejaba la investigación de Javier Bolaños y un grupo de colaboradores sobre música escrita para producciones escénicas de la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XX. En este disco aparece la canción *Oh agosto amor*, de *Los buenos manejos*, precisamente en la voz de Luis Gimeno:<sup>60</sup>

Oh agosto amor,  
oh claro delirio,  
oh virgen mortal,  
oh dulce martirio.

Dime que es verdad  
que seré el primero,  
[listo en el] final<sup>61</sup>  
y tu único dueño.

Oh dueño mío inmaculado,  
mira que soy gozquecillo  
manso que espera a tu lado vivir,  
no me dejes morir.

<sup>59</sup> Malkah Rabell, “Se alza el telón. Reestreno de *Los buenos manejos*, por la C.N.T.”. *El Día*, 20 de junio de 1983.

<sup>60</sup> *Música de teatro*. México: CNCA-CNA-INBA, 1998. 1 disco compacto.

<sup>61</sup> La grabación no permite precisar qué dice este verso; he puesto entre corchetes una conjetura.



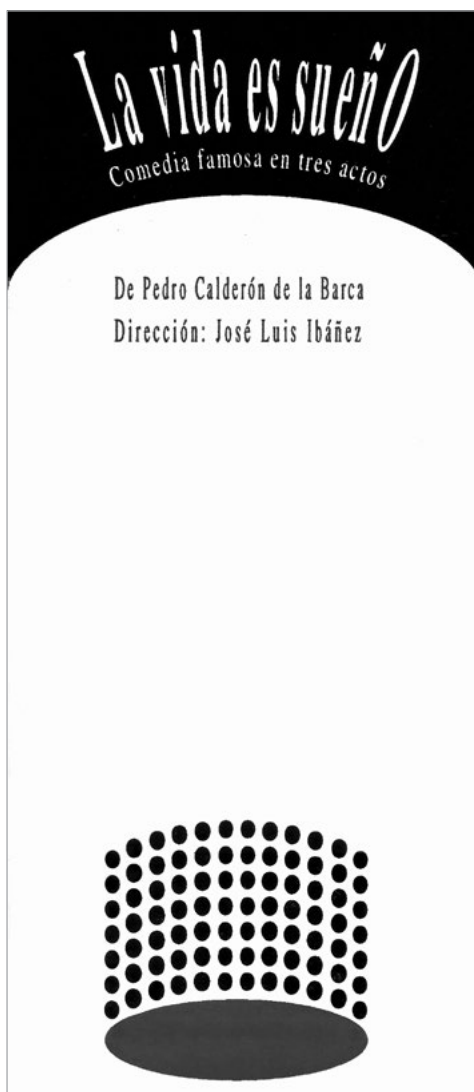
Oh agosto amor tan altivo,  
mira que soy pajarillo  
que de tu mano espera comer,  
no me hagas fenecer,  
no me hagas perecer,  
no me hagas fallecer.

Ignoro si Ibargüengoitia vio alguna función de *Los buenos manejos*, en la temporada de su estreno en 1980, o en la de la reposición de 1983; para entonces, pasaba un buen tiempo fuera de México, y por desgracia falleció cuatro meses después del estreno de esta reposición. Habría sido muy interesante verlo reconciliarse con la escena, a través de un trabajo que por fin salía de su cajón veinte años después. Urreta, quien estaba involucrada en la dirección musical del montaje, seguramente tuvo que verlo, pero no conozco testimonios suyos al respecto. Por supuesto que este vacío de información puede llenarse en el futuro, si aparecen fuentes documentales que no han salido a la luz pública hasta ahora. Una cosa es clara: si se conserva la partitura de esta comedia musical, su próximo montaje debería ser con la música en vivo, tanto en la orquesta cuanto en actores que de veras canten sin necesidad de pistas. Sería el mínimo acto de justicia que se merecen dos creadores de la talla de Alicia Urreta y Jorge Ibargüengoitia, porque el montaje del estreno, a casi cuatro décadas, nos ha dejado una imagen pálida y parcial de un espectáculo que tal vez sea mejor de como lo recordamos quienes lo vimos. Es triste que la única cita perdurable de esta comedia se halle en una película bastante mediocre: en una escena de *Sexo, pudor y lágrimas*, dirigida por Antonio Serrano en 1999, el personaje que actúa Demián Bichir canta un fragmento de *Oh agosto amor* mientras se está bañando. Curiosos caminos que a veces tienen la música y el teatro para conservarse, a pesar de todo. Pero sería mucho mejor, insisto, si un día se montara *Los buenos manejos* como fue originalmente concebida.

Federico Ibarra  
 para *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca  
 (dirección de José Luis Ibáñez, 1995)

---

**E**n 1995, la Dirección de Teatro y Danza de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) produjo un montaje ambicioso de *La vida es sueño*, la célebre tragicomedia de Pedro Calderón de la Barca. Este trabajo fue uno de los resultados de un proyecto que el director José Luis Ibáñez ha venido realizando durante décadas en sus labores docentes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, que consiste en procesos muy largos y extendidos de estudio, análisis y lectura dramatizada de obras del repertorio del Siglo de Oro hispánico. Muchos de estos procesos se han agotado en la mera labor docente, dentro del espacio de las aulas, pero otros han hallado diversos tipos de salida, como por ejemplo la grabación que Ibáñez dirigió de *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz, para el Fondo de Cultura Económica en 2003. Dada la importancia central de *La vida es sueño* en el canon del repertorio no sólo áureo hispánico, Ibáñez tuvo la oportunidad de realizar una producción que conjuntara a colaboradores creativos de trayectoria reconocida, al tiempo que combinaba sus aportaciones con la labor de actores jóvenes, muchos de los cuales tenían tiempo de colaborar con él en sus procesos de lectura de la Facultad de Filosofía y Letras. Por ello, a pesar de lo que se dijo en la crítica y los comentarios entre colegas en aquel momento, acerca de que se trataba de un montaje escolar realizado con estudiantes, y se decía esto con cierto tono de menosprecio condescendiente, lo cierto es que estos actores manejaban ya entonces un nivel de dominio del verso clásico que a menudo no alcanzan colegas suyos de mayor edad o trayectoria, muchos de los cuales no suelen trabajar con el repertorio áureo. Afirmo esto con la experiencia confirmada de haber visto este montaje, por lo cual puedo dar mi propia versión de la historia en este caso. Pero la trayectoria hoy consolidada y reconocida de actores como Jorge Ávalos, Emma Dib o Diego Jáuregui, por sólo citar algunos ejemplos, ilustra muy bien el valor de esos actores, entonces jóvenes, que montaron con Ibáñez esta obra maestra de Calderón.



Programa de mano del montaje de *La vida es sueño* en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, 1995: carátula (Colección personal de Eduardo Contreras Soto).



Programa de mano del montaje de *La vida es sueño* en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, 1995: reparto y créditos de producción, incluyendo los musicales (Colección personal de Eduardo Contreras Soto).

Los colaboradores creativos más destacados que Ibáñez convocó para su montaje calderoniano fueron dos: para la escenografía, invitó a Vicente Rojo, con quien ya había colaborado en ocasiones anteriores. Y para la música, que es el tema central de este capítulo, el convocado fue Federico Ibarra. No debería extrañar esta invitación, dada la cercanía estrecha de Ibarra con las artes escénicas: cuando fue requerido para este montaje, el compositor ya había escrito seis óperas, uno de sus géneros musicales preferidos, además de haber colaborado en diversas producciones de teatro. Según su propio testimonio,<sup>62</sup> de las varias colaboraciones teatrales que ha hecho, sólo ha considerado en muy escasas ocasiones retrabajar materiales escritos para la escena, con el objeto de convertirlos en obras de concierto; de hecho, este retrabajo le ha generado cuatro piezas que ha denominado, precisamente por su origen, *Música para teatro*, las cuales están numeradas consecutivamente por orden cronológico. Vale la pena enlistarlas, pues dan una idea del tipo de trabajos que Ibarra ha realizado, y cómo se fueron convirtiendo en sendas piezas de distinto carácter según su origen.

*Música para teatro I*, para flauta, oboe, violonchelo y piano, procede de lo escrito para el montaje de *Ciudad sin sueño*, obra escrita y dirigida por José Ramón Enríquez en 1982. Este dramaturgo y director, de hecho, tiene una larga relación de colaboración con Ibarra, como lo muestra el que haya sido el libretista de cuatro de sus óperas. *Música para teatro II*, para clavecín, surgió de lo compuesto para el montaje de *Variaciones sobre Judith y Holofernes*, espectáculo de títeres y moji-gangas dirigido por Juan José Barreiro en 1985. *Música para teatro III*, para violonchelo y piano, se originó en la música para la producción de *Víctor o los niños al poder* de Roger Vitrac, dirigida por Miguel Flores en 1987. Y *Música para teatro IV*, para órgano, procede del montaje de *Los enemigos* de Sergio Magaña, adaptado y dirigido por Luis de Tavira y Lorena Maza, aunque el crédito de la dirección se le atribuyó sólo a ella.

Estas colaboraciones de Ibarra con los colegas teatrales revelan un hecho muy habitual en la producción moderna de teatro académico en México: se escribe para pequeñas dotaciones instrumentales, tanto por la escasez de presupuesto, habitual por el lamentable estado de nuestras instituciones académicas públicas, cuanto por la decisión estética de que ese tipo de discurso musical ha sido el preferido para los conceptos que se manejan de puesta en escena en las décadas finales del siglo XX. Lo mismo permite que se contrate a pocos músicos para que toquen en vivo durante temporadas, a veces largas y con giras, que el grabar una pista sonora en estudios modestos, para facilitar su uso en las funciones sin depender precisamente de músicos en vivo. Esto se debe entender, por supuesto, cuando se da el caso de encargarle a un compositor la creación de música incidental original: todavía es más frecuente, lo mismo en el teatro comercial que en el académico, que la musicación de un espectáculo se base en el uso de selecciones de material

<sup>62</sup> Aunque mucha información sobre la trayectoria de Federico Ibarra es de dominio público, lo entrevisté personalmente el 10 de septiembre de 2018 para confirmar con detalle los datos relacionados de manera específica con esta colaboración escénica.

ya existente en grabaciones comerciales, a menudo sin pagar los derechos que se derivan de tal uso.

Por todos estos antecedentes expuestos, el trabajo musical que se le encomendó a Ibarra para *La vida es sueño* revistió un valor especial, como debía ser en una producción con ambiciones: se le propuso escribir para orquesta. Si bien seguiría usándose una pista grabada para las funciones, sí era una excepción afortunada poder sufragar la encomienda de una partitura orquestal destinada al teatro, en una época en que esto ya no se acostumbraba para nada. Y es que, así como había ambiciones en los creativos convocados y en la calidad de los actores universitarios, así se conjuntó la colaboración de varias instancias dentro de la propia UNAM, que facilitó la realización de estas labores coordinándolas desde la misma Dirección de Teatro y Danza. Si la Facultad de Filosofía y Letras estaba representada por el propio Ibáñez y sus actores, la parte musical se vio representada por la entonces Escuela Nacional de Música —hoy Facultad de Música— y por la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria. La Nacional de Música pagó el dibujo musical y la elaboración de partichelas, y la Orquesta de la Preparatoria tocó y grabó la música, bajo la dirección de Luis Samuel Saloma. Puesto que la partitura de Ibarra requería de un coro, este trabajo corrió a cargo del Octeto Vocal Juan D. Tercero, dirigido por Thusnelda Nieto, quien era a la sazón directora de la Escuela Nacional de Música; empero, no se le dio crédito a dicho coro en la información institucional del montaje.

En una nota escrita para el programa de mano, Ibáñez contó cómo se había dado el encuentro entre él e Ibarra:

Siempre oportuna, la intervención de Gonzalo Celorio conectó el proyecto de *La vida es sueño* con el riguroso y admirado Federico Ibarra, músico que ríe con alegría y responde con tal reticencia, que uno se siente el más parlanchín de los directores. Tan económico lenguaje, lejos de ser un problema, pronto se manifiesta como virtud en una colaboración teatral. No hay tiempo que perder. Y todo entra en el compás de Federico Ibarra.<sup>63</sup>

Según Ibarra, al conversar con Ibáñez sobre el encargo de la composición, éste no le impuso ideas previas sobre el tipo de música que quería para el montaje. Pero lo que sí hizo fue invitar a su casa a todos los colaboradores creativos cada semana, para discutir el proceso. Siempre según Ibarra, lo que en verdad terminaba por ocurrir eran, virtualmente, unas clases sobre el Siglo de Oro, que él, por lo menos, recuerda haber disfrutado mucho. En estas sesiones, Ibáñez les dejaba, a manera de “tareas”, que fueran llevando sus respectivas propuestas de lo que querían hacer para el montaje.

Así fue cumpliendo el compositor sus “tareas”. La primera propuesta musical se la llevó al director en una versión para piano: una especie de obertura, que se suponía iba a acompañar e ilustrar una escena inicial de acciones sin diálogos, en

<sup>63</sup> José Luis Ibáñez, Nota para el programa de mano de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. México, Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, 1995.

la que se mostrarían antecedentes del argumento central de la obra de Calderón; en concreto, la historia del personaje de Estrella, previa al inicio de la obra. Así, se pretendía informar al espectador de algunos elementos argumentales antecedentes que, supuestamente, le ayudarían a ubicar mejor lo que ya pasa en la obra propiamente dicha. Sin embargo, en el resultado final de las funciones, la escena inicial no se hizo así, pues se transformó en una serie de trazos coreográficos que no ilustraban tales antecedentes, y la mayor parte de la “obertura” se daba a telón cerrado; estos cambios, por supuesto, se fueron dando sin conocimiento del compositor, cuando ya había entregado su partitura y sin poder hacer ajustes ni modificaciones. Entrecorillo “obertura” por motivos que explicaré más adelante.

El hecho es que, finalmente como ya dije, el compositor terminó su partitura y se procedió a montarla con la orquesta y a grabarla para la pista. Aquí vale la pena citar el cálido elogio que Ibáñez hizo del trabajo de su colaborador sonoro:

Nunca olvidaré el ensayo de la grabación de su partitura para *La vida es sueño*. Un par de horas... ¡y toda la orquesta aplaudiendo! Justo lo que yo no sé ni logro hacer. Yo, que me reconozco en aquel niño de Shakespeare que camina a paso de caracol arrastrando su mochila, como si no quisiera llegar nunca a la escuela.<sup>64</sup>

Ibarra asistió a algunos ensayos de la obra, ya con la música grabada. Finalmente, la ambiciosa producción se estrenó el 7 de julio de 1995, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario, y corrió con una buena temporada. A su término, la música pasó a los archivos por un buen tiempo. Aunque el compositor cree recordar que le dieron una copia en cinta de toda la pista sonora, hoy no tiene la seguridad de conservarla, o por lo menos, de tenerla a la mano. Sólo se ha hecho público un fragmento de esta música incidental, en el ya citado disco compacto del CITRU *Música de teatro*. En este disco aparece la llamada “obertura” de *La vida es sueño*, tomada precisamente de la pista grabada para la producción de la UNAM.<sup>65</sup>

Lo que sí conserva Ibarra es su partitura orquestal, limpiamente dibujada a lápiz. Consiste en 26 páginas de papel pautado grande, para orquesta, y se organiza en 23 números musicales. Está escrita para maderas a dos, con una flauta alternando con flautín; cuatro cornos, trompeta, dos trombones y tuba; timbales, percusiones —para dos o tres ejecutantes—; arpa y sección completa de cuerdas. Para algunos números se pide un coro con las cuatro voces, el cual sólo vocaliza, sin texto alguno. Al no habersele requerido un estilo que evocara alguna época o textura sonora o identidad regional específica, Ibarra procedió con absoluta libertad, muy apegado a sus lenguajes más personales de compositor. Hay que tener presente que, para 1995, su música había entrado en una etapa distinta de sus primeros años, marcados por la exploración de timbres y atmósferas sin precisiones tonales ni melódicas, como tantos de sus contemporáneos. Una obra característica de aquellos primeros años es *Cinco misterios eléusicos*, de 1979. Pero en esta otra etapa en la que

<sup>64</sup> *Idem*.

<sup>65</sup> *Música de teatro*. México: CNCA-CNA-INBA, 1998. *Vid. supra*, en el capítulo anterior.



la vida es sueño Federico Ibarra g.  
Música Obertura 1995

Allegro (♩ = 126)

2 Fl  
2 Ob.  
2 Clar.  
2 Fgt.  
2 Trp.  
4 Cor.  
2 Trb.  
1 Tuba  
Timp.  
I  
II  
Vl.  
Vla.  
Vc.  
Cb.

IN-4° RAISIN - 20 portées.

Partitura autógrafa de la música de Federico Ibarra para el montaje de *La vida es sueño*, 1995: página 1 (Reproducida con la autorización de Federico Ibarra).



ya se hallaba cuando hizo esta música escénica, Ibarra volvió a manejar armonías tonales y melodías, sin apegarse ya a escuelas ni tendencias de moda, y más bien procediendo según las necesidades específicas de cada material sonoro. De ahí se deriva que los efectos dramáticos de la llamada “obertura” para *La vida es sueño* sean muy transparentes y claros, de comprensión inmediata para el espectador no especializado. Si bien los hechos en escena terminaron por no ser exactamente apegados a la música que se les había escrito, como ya se explicó, la tensión dramática que se genera por las figuras breves y reiteradas, más los pedales de las cuerdas que no paran su movimiento cíclico, mantienen una carga de significado en este primer número musical previo al alzamiento del telón. Sin embargo, con ser tan intensos y sugerentes los motivos empleados en este primer número, el compositor no los volvió a emplear en los siguientes números de su partitura escénica, ni quiso asociarlos a personajes o a situaciones específicos, sino que fue generando los efectos musicales de manera independiente entre sí, y más relacionada con el desarrollo de la acción dramática de la propia obra, ya fuerte e intensa de suyo. Por esta causa no podemos denominar al primer número de la partitura escénica como “obertura”, y de ahí las comillas, pues una obertura clásica se caracteriza por presentar, sintetizados, los principales motivos que se emplearán a lo largo de toda la representación, asociados de manera habitual a personajes o situaciones de la trama, lo cual no se dio en este caso, como queda explicado.

Por otra parte, el compositor empleó algunas secciones de esta música escénica para destinarlas a la sala de conciertos. El 12 de mayo de 2002 se estrenó su Tercera Sinfonía, ejecutada por la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez, bajo la dirección de Juan Carlos Lomónaco, en el Auditorio Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes. El primero de sus tres movimientos está basado casi por completo en la “obertura” de *La vida es sueño*, con la adición de algunos desarrollos sobre los motivos ya expuestos en la versión escénica. Algunos de los otros números de esta partitura teatral los empleó, más retrabajados, en el tercer movimiento, y sólo el segundo no contiene material relacionado con ella. Así, en lugar de crear una nueva pieza dentro de su serie de *Música para teatro*, Ibarra se decidió por darle vida a sus inspiraciones calderonianas en la estructura de una sinfonía. Este hecho revela, de paso, hasta qué punto los materiales que se pueden escribir con miras a un acto escénico particular, sin dejar de ser eficientes para el uso que se les destina, siguen siendo materiales abstractos, como ladrillos sonoros que, redistribuidos en otra construcción, siguen sirviendo igual aunque terminen por dar otros significados. Por esta razón, no hice asociaciones más concretas entre la música escrita por Ibarra y personajes o situaciones específicas de *La vida es sueño*, pues, al fin y al cabo, el propio compositor tampoco pretendía, al parecer, llegar a significados tan específicos al respecto. Pero, en el momento mismo de la representación de ese montaje, recuerdo muy bien cómo funcionaba todo en una unidad al servicio del poder emotivo e ideológico de los versos de Calderón, actuados con rigor y sin afectaciones por los jóvenes actores en el mundo visual de Vicente Rojo, y en el mundo sonoro de Federico Ibarra.

## VI

Horacio Uribe  
para *Como te guste* de William Shakespeare  
en la versión de José Ramón Enríquez  
(dirección de Mauricio García Lozano, 2002)

---

**H**emos asistido al final del siglo XX con sistemas y convenciones de producción teatral muy distintos de los utilizados en los inicios del mismo siglo. Diversos motivos, tanto de índole social como técnica y estética, han influido naturalmente para que se dieran estos cambios, y en lo que respecta a las relaciones entre música y teatro, las consecuencias son evidentes en la práctica profesional cotidiana. Por la cercanía que tuve con los participantes en su proceso, he elegido como muestra de tales relaciones en el final del siglo pasado y el inicio del presente al montaje de *Como te guste —As You Like It—*, la comedia de William Shakespeare en versión de José Ramón Enríquez, dirigida por Mauricio García Lozano; este montaje contó con la música escrita para él por Horacio Uribe, uno de los más destacados compositores mexicanos de los finales del siglo XX y principios del XXI.

El montaje se anunció como una producción institucional en colaboración con una compañía privada. Por la parte institucional, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) —hoy Secretaría de Cultura—, a través de un apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, y el Instituto Nacional de Bellas Artes, a través de su Coordinación Nacional de Teatro. Por la parte privada, la compañía Teatro del Farfullero, la cual ha sido, principalmente, el título que engloba los proyectos personales del director García Lozano, ya que en realidad no cuenta con un elenco estable, sino que ha ido conformando sus equipos de trabajo según cada puesta en escena que ha producido. Los esquemas de trabajo de este montaje se han vuelto los habituales para la inmensa mayoría de los profesionales del teatro de extracción académica, que dependen casi por completo del otorgamiento de becas gubernamentales como fuente principal para sufragar sus producciones y sus

nóminas de actores, un hecho que, antes de la fundación del CNCA en 1988, no existía. El montaje de *Como te guste* tuvo un preestreno los días 11 y 12 de diciembre de 2001, pero en rigor la temporada oficial se inició el 10 de enero de 2002 en el Teatro El Granero, en el Centro Cultural del Bosque, en Chapultepec, por lo cual podemos considerarlo como un montaje de este último año.

Según se anunciaba en una nota anónima en el programa de mano de la obra:

Creemos que el tránsito entre las escuelas de actuación y el mundo del teatro profesional mexicano requiere de atención y cuidado. Estamos convencidos de que hace falta una instancia que reciba a los recién egresados y les dé la oportunidad de continuar su adiestramiento en el marco de una producción profesional. Teatro del Farfullero quiere ser este enlace.

*Como te guste* responde a este interés. Al seleccionar a los actores de la generación 1996-2000 del Centro Universitario de Teatro de la UNAM, Teatro del Farfullero asume la responsabilidad de involucrar en sus próximos proyectos a actores recientemente egresados de la[s] escuelas de actuación de todo el país con el fin de formar un grupo de intérpretes homogéneo, articulado e interesado en continuar su desarrollo en el marco del teatro profesional.<sup>66</sup>



Programa de mano del montaje de *Como te guste* en el Teatro el Granero (hoy Teatro el Granero Xavier Rojas), 2002: carátula (Colección personal de Eduardo Contreras Soto).

<sup>66</sup> Nota anónima en el programa de mano de *Como te guste*. México, CNCA-INBA-Teatro del Farfullero, 2001.



Programa de mano del montaje de *Como te guste* en el Teatro el Granero (hoy Teatro el Granero Xavier Rojas), 2002: portada con los créditos autorales (Colección personal de Eduardo Contreras Soto).

Programa de mano del montaje de *Como te guste* en el Teatro el Granero (hoy Teatro el Granero Xavier Rojas), 2002: reparto y créditos de producción, incluyendo los musicales (Colección personal de Eduardo Contreras Soto).



Más allá de corroborar si se cumplieron los objetivos aquí enunciados, es importante señalar lo que en efecto ocurrió en esta producción en particular: al ser todos los integrantes del elenco recién egresados de una misma generación académica, se hallaban en una excelente relación de comunicación entre ellos. Este hecho facilitó una característica particular que se usó en el montaje: todos los actores hacían por igual a todos los personajes de la obra, intercambiándose los a lo largo de la representación. Tal situación tuvo su repercusión en la forma como se concibió la música para el montaje, como se explicará más adelante.

La versión que se usó de la comedia original de Shakespeare fue elaborada por José Ramón Enríquez, escritor de extensa y reconocida carrera como dramaturgo, tanto de obras propias como de adaptaciones de otros autores, en especial de textos clásicos, a menudo no dramáticos, y familiarizado en trabajar con músicos profesionales, como lo prueban las cuatro óperas de Federico Ibarra cuyos libretos él escribió. Su versión, que condensa en trece escenas los cinco actos de Shakespeare, no es exactamente una traducción ni es muy fiel al original, pues se tomó varias libertades, además de editar, condensar, sintetizar y eliminar una buena cantidad de textos, escenas enteras y hasta algunos personajes; esto último tiene repercusiones fuertes en sus trayectorias, en especial sobre la persona con quien termina casado el personaje de Celia, pues si en el original del autor inglés ésta se desposa con Oliverio, en la versión de Enríquez —que suprime a Oliverio—, su matrimonio se da con Jaques el melancólico, lo cual altera bastante el carácter y las convicciones de este personaje, quien en el texto original no sólo odia y rehúye al matrimonio, pero incluso se va del bosque de Arden a convertirse en ermitaño —curioso enroque el de Oliverio por Jaques...—. En cambio, lo que creo que más atrae de esta versión es su escritura en silvas, lo cual le da un aire de sonora musicalidad bastante atractivo, pues no cabe duda de que Enríquez es un hábil versificador. Además de esta versificación atractiva, se conservan en esta versión los textos de casi todas las canciones del original, en diferentes formas métricas, pero pensadas para llevar música y ser efectivamente cantadas. En resumen, la versión de *As You Like It* que preparó José Ramón Enríquez se prestaba para la música desde su concepción misma. Y eso hizo García Lozano al buscar un compositor para su montaje.

Horacio Uribe y Mauricio García Lozano se conocen desde los finales de sus adolescencias, cuando ambos tomaban clases de piano. De ahí surgió entre ellos, además de una larga amistad, la relación de colaboradores que tuvieron y que dio como resultado su asociación en cuatro montajes; estos trabajos enriquecieron la experiencia escénica del compositor, si bien él ha realizado más colaboraciones teatrales con otros colegas, incluso hasta el hecho de tocar en escena él mismo durante las funciones de alguno de esos montajes con los que colaboró.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> Si bien a mí mismo me une una amistad con Horacio Uribe, y hemos conversado muchas veces sobre su trabajo de compositor en general y de compositor escénico en particular, tuvimos una entrevista formal el 2 de agosto de 2018 para terminar de precisar varios de los datos que se afirman en este capítulo.

## Como te guste (As you like it) de William Shakespeare




Música incidental

Sobre la versión libre y en silvas de José Ramón Enriquez

Música: Horacio Uribe Duarte

### Instrucciones para la percusión

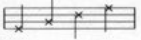
Los patrones de la percusión son mera referencia y deberán de ser usados para que el interprete haga una improvisación sobre estos elementos tratando de dar prioridad a la frescura. Los diversos toques están anotados de acuerdo a la siguiente altura y la posición indica si son graves o agudos:


-  Calderón largo
-  Calderón mediano
-  Calderón corto

Percusión  Sonidos abiertos.

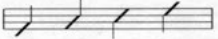
 Complementos de palma.




 Golpes secos.

 Golpes con nudillos.



 Golpear con algún objeto duro.



Perc.  Escoger el tipo de golpe.

© by Horacio Uribe Duarte, 2002.

Partitura impresa original de la música de Horacio Uribe para el montaje de *Como te guste*, 2002: página 1, portada, que incluye las “Instrucciones para la percusión” (Reproducida con la autorización de Horacio Uribe).

En el caso particular de las producciones teatrales en las que colaboró con García Lozano, Uribe se fijó un propósito constante: siempre procuró evocar el sonido musical de la época de la ficción de las obras montadas. Pero además, para este montaje de *Como te guste*, lo que le pareció más interesante de la propuesta fue el hecho, ya mencionado, de que todos los actores de la compañía se iban a intercalar todos los personajes. Al ser consciente de esto, concluyó que la música que iba a escribir debía transmitir una línea de comunicación muy directa para una audición accesible, sin exceso de complejidad ni sugerencias sutiles o densas, sin citas eruditas ni referencias escondidas, para no sobresaturar una propuesta que ya iba a ser atípica en lo escénico y en lo actoral, lo cual implicaría el riesgo de distraer y confundir demasiado a los espectadores. Con esto en mente, puso manos a la obra, dejándose llevar por la intuición y sin muchos planes preconcebidos. En sus propias palabras: “Cuando tengo una corazonada, le tengo que hacer caso a la corazonada”. Sólo se fijó dos propósitos: la obra debía empezar y acabar con la misma música, y debía generar temas para los personajes principales, lo cual, en este caso, además de cumplir con las convenciones usuales, ayudaría al espectador a identificar a tales personajes más allá de los intercambios de actores. Según su propio testimonio, la musicalidad que ya le ofrecía la versión del texto de Enríquez lo inspiró en su propio trabajo sonoro, y en particular con la composición de la música para las canciones.

En consecuencia, al atenerse a estas convenciones clásicas, Uribe creó temas para los personajes de Rosalinda, Orlando, Celia y Piedra Filosofal, nombre que Enríquez le dio al bufón llamado Touchstone en el original. El compositor empleó un lenguaje tonal clásico porque, irónicamente, lo tonal era fresco para él entonces, pues no lo había trabajado en su música hasta ese momento, precisamente los años en que los compositores regresaron al uso de lenguajes más tradicionales combinándolos con los hallazgos de timbres y atmósferas de la época inmediatamente anterior. Más que imitar, citar o evocar temas conocidos, los “falsificó”, en el sentido que le dio a este término Alfred Schnittke, cuando se refirió a lo que había hecho en su célebre pieza orquestal (*Ning*) *Un sueño de una noche de verano* —(*K*) *Ein Sommernachtstraum*—: a pesar de su aparente novedad ecléctica, que algunos podrían calificar de postmoderna, la idea es la misma que la de célebres “falsificadores” de temas y estilos que siempre ha habido entre los compositores famosos de concierto, como Richard Strauss, Manuel María Ponce y Serguéi Prokófiev.

En los números de su partitura escénica, Uribe aplicó varios principios de asociación. Uno, el de las formas barrocas consideradas académicas con el de las danzas populares, sobre todo hispanoamericanas, de una manera parecida a lo que muchos músicos han hecho desde la última década del siglo XX, al asociar tales danzas barrocas con los sonos jarochos. Otra asociación fue el partir del principio de la pasacalle como generadora de temas y variaciones, una forma de desarrollo análoga a la de la chacona; en este caso de la música para *Como te guste*, el compositor generó una pasacalle básica, en La menor. De esta tonalidad se desprende una asociación más, que se dio en la convención de que los temas ascendentes exaltan y los descendientes deprimen, en términos de armonía mayor-menor; de tal forma



que los escribió según la situación o los personajes a los que se les asociaba. En consecuencia, es significativo el concepto que Uribe tiene entonces sobre el amor, puesto que, a pesar de que *Como te guste* es una comedia de final feliz donde triunfan los amores correspondidos, el “tema de amor” fue escrito en modo menor, es decir... como deprimente. En general, los temas fueron escritos con una construcción retórica convencional de pregunta-respuesta-conciliación.

Para el caso de las seis canciones que se conservan en la versión de Enríquez, Uribe tenía de nuevo un hecho predeterminado para componerlas: estaba consciente de que debía escribir para actores que cantaban, no para cantantes profesionales. Y de nuevo obró en consecuencia: pensó en temas sencillos pero expresivos, que generaran intervalos y alturas lo suficientemente orgánicos para que los pudieran cubrir voces “normales”, por así decir: las de los actores. Su punto de referencia fue él mismo, quien por supuesto tampoco tiene voz de cantante, así que su principio rector para lo que iba escribiendo fue: “Si yo lo puedo cantar, los actores lo pueden cantar”. Como Enríquez sustituye en su versión la aparición al final del dios Himeneo por la de un coro, la última canción, que le correspondería cantar, la aborda en consecuencia dicho coro, y es la única de las seis canciones para tal dotación.

El resultado final es una partitura de 52 páginas en tamaño carta, fechada: “México D.F. Julio-Octubre de 2001”, aunque en realidad la partitura impresa procede de un documento digital, dibujado desde su origen en computadora. Si decir esto en pleno siglo XXI parece una obviedad, no debemos olvidar que esta narración de momentos musicales del teatro en México empieza en 1934, cuando no existía ni el concepto de computadora, o apenas se le empezaba a vislumbrar. Es una manera de subrayar cuánto han cambiado los modos de trabajar y producir música y teatro en seis décadas, lo cual, de hecho, no es tanto tiempo en dimensiones históricas —por ende, el cambio es más dramático—. En el proceso de elegir la dotación para esta partitura escénica, importaban por igual factores prácticos de producción y factores elegidos de carácter estético y estilístico. Lo práctico tenía que ver con cuántos instrumentistas se permitiría pagar la producción; lo elegido y estilístico tenía que ver con cuáles instrumentos quería el compositor que sonaran para apoyar la evocación estilística de época. Aquí hay que hacer una precisión significativa: esta música incidental se ejecutó en vivo durante toda la temporada del montaje, algo ya no tan frecuente en los tiempos actuales de las pistas sonoras grabadas, como hemos visto en los otros montajes de los finales del siglo XX. La partitura iba a tener como dotación original: flauta, violín, viola, violonchelo, percusiones —con un ejecutante— y guitarra. En esta etapa de la convocatoria a los instrumentistas tuvo un papel destacado el guitarrista Raúl Zambrano, amigo común de Uribe y de García Lozano, quien coordinó una buena parte del trabajo práctico de los músicos en escena. La flautista, Gabriela Méndez, era una alumna de Horacio Franco; la violista, Rita Sumano, era alumna de Uribe. En el violonchelo se alternaron Bożena Sławińska e Ina Velasco. Durante el proceso de montaje y composición, Uribe concluyó que la viola le daba un sonido más afín al periodo renacentista, por lo que descartó el uso del violín, y así obtuvo la dotación final de su partitura escénica.



14

### 7.- Puente de cello solo

*♩=70*  
tranquillo

Vc. *mp*

Vc.

Vc.

Vc. (solo si hace falta)

---

patrón básico  
Tema del bosque

(pandero)  
(caja)  
Perc. *♩=140*

### 8.- Entrada al bosque de Arden

Guit.

Vla. *ff*  
Tema del bosque  
*♩=140*

Vc. *f*

Perc.

Guit.

Vla.

Vc.

Partitura impresa original de la música de Horacio Uribe para el montaje de *Como te guste*, 2002: página 14, que incluye la “Entrada al bosque de Arden” (Reproducida con la autorización de Horacio Uribe).

Al terminar la temporada de la comedia, Uribe no le dio otros usos a todo el material sonoro que le había escrito, si bien Raúl Zambrano le propuso tomar algunos de los números para hacer una suite de cámara, la cual no ha quedado definida hasta la fecha. Y en suma, esto es lo más relevante que se podría decir de la música escrita por Horacio Uribe para el montaje de *Como te guste* dirigido por Mauricio García Lozano. Una manera de recapitular lo más significativo de este trabajo se puede dar en la revisión un poco más detallada del número 8 de la partitura, la “Entrada al bosque de Arden”. En el momento en que Uribe lo estaba escribiendo, lo único que se le dijo fue que dicha escena iba a caracterizarse por un cambio de espacio de ficción en el escenario, de reducido a amplio. El cambio fue más espectacular de lo que suena aquí, y de como lo había imaginado el propio compositor. Como yo lo vi en calidad de espectador, lo describiré: la escenografía, diseñada por Jorge Ballina, presentaba en las dos primeras escenas una larga y alta pared de fondo que hacía ver al escenario como un espacio muy reducido, representando lo opresivo de la corte de Oliverio. En el momento en que Celia y Rosalinda emprendían la salida de la corte al bosque de Arden, la pared en cuestión caía a plomo hacia el frente del escenario, con lo cual se descubría el espacio real del escenario del Teatro El Granero, no muy amplio pero desde luego más abierto de lo que permitía ver la pared de las escenas iniciales. Dicha pared tenía huecos estratégicos para que, al caer, pareciera que se desplomaba sobre los propios actores, pero éstos se mantenían justo en los sitios del escenario adecuados para que coincidieran con esos huecos de la pared. Todo el mecanismo de la caída de la pared, que daba el efecto de una apertura o liberación, obligaba a unos minutos de cambios de tramo y a la presentación de los personajes que habitaban en el bosque de Arden, los cuales hasta entonces no habían aparecido en escena. Por ende, todo el tiempo ocupado para este movimiento sin diálogos era cubierto por el número musical 8 al que me estoy refiriendo, que cumple con un valor de segunda obertura y de pasacalle, porque alternaba la base de un tema identificado específicamente con la entrada en tal bosque con los temas de identidad de los personajes centrales, cada uno de los cuales era expuesto consecutivamente entre las vueltas del tema del bosque: Rosalinda, Orlando, Piedra Filosofal y Celia. Y esto demuestra que, por mucho que Horacio Uribe sostuviera que había tratado de generar un discurso sonoro accesible para su colaboración escénica en *Como te guste*, en realidad no se prohibió explorar el manejo de las formas más convencionales en combinaciones atractivas por ellas mismas, apoyando de paso con valores significativos claros los movimientos dramáticos de los personajes dentro de su ficción.

Claro y sencillo, pero no por ello simple ni tosco. Esto se puede decir de casi toda la música de Horacio Uribe, como puede comprobar quien la quiera escuchar en general. Sin embargo, en el caso particular de la aportación que hizo al montaje de un clásico de Shakespeare, pasado por el ojo de Enríquez y García Lozano, nos demuestra también cómo los tratamientos más convencionales y tradicionales para el uso de la música en combinación con el teatro pueden seguir siendo vigentes en el umbral del siglo XXI, tras de todo un siglo de buenas relaciones entre ambas artes en el escenario.



Y ya en la salida de artistas, con la función concluida:

---

**A**nuncié, en el inicio de este viaje por los momentos musicales del teatro en México durante el siglo pasado, que veríamos experiencias específicas a través de una selección arbitraria, pero no desinformada. Ahora puedo agregar a este anuncio la presentación de estos momentos como representativos de determinadas maneras de creación en ambas artes combinadas, ya que sus formas de concepción, organización, realización, ejecución y recepción han compartido mucho en común con otras producciones escénicas contemporáneas de ellas, por lo menos en la práctica escénica profesional de la ciudad de México. Y hablar de esta práctica es compartir también experiencias con otras ciudades afines a ésta, en cuanto a las personas involucradas y a los resultados artísticos generados. Así, de entre toda esta información compartida y comparada sobre estos momentos, me permito llamar la atención sobre tres aspectos cuyo movimiento general podemos seguir a lo largo del siglo XX, reflejado en las transformaciones que vimos en nuestras seis experiencias narradas: los cambios en el concepto del espacio sonoro y de representación; la introducción de la tecnología al servicio o en perjuicio de la ejecución musical; y la actividad especializada de ejecutantes vinculados a la música, al teatro y a la práctica de ambas.

El primer aspecto, el de los cambios espaciales, es reflejo de una transformación de significado más general: en el transcurso del siglo XX, el teatro dejó de ser una forma de entretenimiento de alcances populares amplios, ante la aparición de nuevas formas de diversión, algunas de ellas tan masivas como el cine, la radio y la televisión. Pero estos cambios también afectaron a la posición de la música en los escenarios de la ciudad de México y, por extensión, en los del país en general. Si, al inicio del siglo pasado, los espacios habituales y casi diríamos naturales para las

presentaciones del teatro eran los grandes edificios, con capacidad para cientos de espectadores y con programas de funciones que incluían numerosos espectáculos de larga duración, a partir de la década de 1920-1930 empezaron a predominar las formas teatrales de producción austera, elencos reducidos y destinadas a edificaciones a menudo muy pequeñas, con cupo para decenas de espectadores. De los seis momentos expuestos, los tres más antiguos, producidos y presentados en la primera mitad del siglo, obedecieron todavía a conceptos de gran formato, en el escenario del Palacio de Bellas Artes, con elencos numerosos y orquestas grandes tocando en vivo; mientras que los tres de la segunda mitad del siglo se produjeron con recursos significativamente menores, y si bien teatros como el Del Bosque-Julio Castillo o el Juan Ruiz de Alarcón siguen teniendo un gran cupo, su diseño espacial ya no es como el de los grandes edificios del siglo anterior, por no hablar del muy chico Teatro El Granero. Es inevitable que la música escénica suene de muy distinta manera según los espacios físicos y los espacios ficticios donde se la haga sonar.

El segundo aspecto va de la mano no sólo con el dramático avance que representó la aparición de la tecnología para registrar los sonidos: esa misma tecnología contribuyó para que se redujera de manera drástica la cantidad de personas que eran capaces de tocar un instrumento musical o de cantar con un mínimo de calidad en su afinación y su rítmica. Las compañías profesionales de principios del siglo XX contaban con elencos en los que se asumía que muchos de sus actores podían cantar, y que más de uno podría participar de la ejecución instrumental; así mismo, había trabajo para músicos de todo tipo en los teatros, no sólo para la ópera o la zarzuela, sino incluso para el teatro dramático clásico. Ya la aparición del cine sonoro había enviado al desempleo a una buena cantidad de instrumentistas, y los discos fonográficos primero, y las cintas magnetofónicas después, terminaron por volver innecesarios a los músicos de carne y hueso en las producciones teatrales, por lo menos tocando a diario en las temporadas regulares. De nuevo el paso del siglo, de su primera mitad a la segunda, nos muestra cómo cambió la idea de la música que era posible hacer sonar en una producción teatral, desde músicos reales que tocaban material original hasta las selecciones de grabaciones de los más variopintos orígenes, sin vínculos ya con ejecutantes vivos. Es verdad que siempre ha habido excepciones y que más de un director ha seguido teniendo sensibilidad para convocar a la ejecución musical viva en sus producciones; pero, a partir de la segunda mitad del siglo, esta presencia musical viva se ha vuelto una elección entre muchas que se pueden tener a la mano, y ya no el ejercicio cotidiano y único que se podía establecer con la música dentro del arte teatral. Y cuanto más avanza la tecnología, más remota se vuelve la opción de ejecutar música en el teatro de manera tradicional, pues los programas informáticos actuales permiten que incluso gente sin formación en la materia pueda producir algún tipo de discurso musical, con lo cual se han de difuminar las definiciones clásicas respecto de qué tipo de ejecutantes son los que están en una obra teatral, actuando a un personaje y, tal vez, creando al mismo tiempo un ambiente sonoro, musical o no, para ese personaje y su situación. Lo digo sin pesimismo, porque tampoco creo que se diluyan del todo

las fronteras, y estoy convencido de que seguirán existiendo los actores clásicos y los músicos clásicos, y que siempre podrán seguir creando juntos en un escenario.

Y tal creencia en este futuro me lleva al tercer y último aspecto por examinar. Mi arbitraria selección no pretende ignorar otras varias relaciones entre música y teatro que se han dado en el siglo XX, gracias a las cuales, de hecho, han existido siempre ejecutantes que se han especializado en sus habilidades para el canto tanto como en las histriónicas. En la primera mitad del siglo XX, este fenómeno se daba de manera preponderante en las compañías que hacían zarzuela y opereta, formas que luego se derivaron hacia teatros musicales con identidades regionales: los bufos cubanos, el sainete criollo en el Río de la Plata; la revista mexicana, lo mismo en su forma mexiqueña<sup>68</sup> que en la yucateca, etcétera. Estas formas teatrales, lamentablemente, no resistieron el empuje de nuevas modas y de los cambios del gusto de los públicos capaces de pagarlas; sobre todo cuando, en la segunda mitad del siglo, se fue consolidando la actividad de reproducir, de manera virtualmente imitativa, las formas del teatro musical anglosajón, al que ya me referí en sus modelos clásicos londinense y neoyorquino. Empero, un hecho ha sido común en ambas mitades del siglo XX, más allá del cambio de preferencias del teatro musical en inglés sobre el de nuestro idioma: en ciudades como México, siempre se ha requerido un porcentaje significativo de actores que canten con un mínimo de calidad para los diversos géneros del teatro musical, y estas formas también les han dado trabajo a instrumentistas de orquestas o conjuntos teatrales. Solemos mirar estas formas con cierto menosprecio, sobre todo desde los ámbitos del teatro académico, pero debe aceptarse que son las formas de mayor éxito comercial y las que han terminado por captar la mayor proporción de públicos cautivos, por lo general entre las clases medias y altas de la sociedad mexicana. Y es irónico que muy pocas veces los actores de estos géneros hayan cruzado a la zona de los teatros académicos para participar en momentos como los que he contado en este libro, en los cuales su preparación especializada tal vez habría aportado mejores resultados artísticos al conjunto de la producción, a pesar de todo. Cabe esperar una mayor integración entre los ejecutantes de cada especialidad en un futuro inmediato, para beneficio de todas las formas de relación escénica entre música y teatro.

Así que, para concluir ya la función y mientras nos retiramos del teatro, dejo algunas preguntas que se desprenden de los momentos narrados y de las sencillas reflexiones motivadas por ellos: ¿Cómo serán las colaboraciones futuras entre músicos y escénicos? ¿Seguirá existiendo una definición clara y delimitada para la música y para el teatro como los hemos conocido hasta ahora? ¿Se impondrá la presencia de lo sonoro como atmósfera —escenofonía le llaman ya algunos—, con lo estrictamente musical como algo accesorio a una paleta de sonidos más amplia y diversa en el entorno de la representación? ¿Se cansarán de la música los dramaturgos, los directores y los actores, y se propondrán prescindir de ella por completo,

<sup>68</sup> Uso el neologismo “mexiqueño” en su significado de “natural de la ciudad de México”, para distinguirlo así del *mexicano* —nacido en el país México— y del *mexiquense* —nacido en el estado de México, una de las 32 entidades que integran el país—.

como de hecho ya proceden algunos creadores? ¿Podremos mantener la ejecución viva de la música en las funciones teatrales, para que los músicos vivos respiren compartiendo su pulso con el pulso y la respiración de los actores vivos? ¿Seguirá habiendo actores que canten de verdad, sin recurrir a los disfraces tramposos de la tecnología? ¿Cuántos momentos musicales más puede recordar y documentar cada quién en su experiencia de la vida escénica de su ciudad, de su país? Tantas preguntas sobre teatro y música, y México tan grande en ambas artes como para poder abarcarlo todo. Ojalá estos momentos que recordé y conté aquí ayuden a pensar en otros más, los que formen parte de la experiencia de la vida de cada quién, para seguir enriqueciendo y aprendiendo de los momentos musicales del teatro.

**Secretaría de Cultura**

Alejandra Frausto Guerrero  
Secretaria

Marina Núñez Bepalova  
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

Lucina Jiménez  
Directora general

Mónica Hernández Riquelme  
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Víctor Barrera García  
Director del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”

Lilia Torrentera Gómez  
Directora de Difusión y Relaciones Públicas



ARTES

DE LAS 16 A LAS 18 HORAS  
DEL MIERCOLES 6 DE AGOSTO  
AL VIERNES 29 DE AGOSTO  
EXCEPTO SABADOS Y DOMINGOS



Instituto Nacional de Bellas Artes  
PALACIO DE BELLAS ARTES  
COMPANIA NACIONAL DE TEATRO

# TEATRO *La vida es sueño*

Comedia famosa en tres actos

De Pedro Calderón de la Barca  
Dirección: José Luis Ibáñez



# Los Buenos Marinos 1934

de Jorge Ibarguengoitia  
Sárate

Teatro



Producción digital a cargo del Centro Nacional  
de Investigación, Documentación e Información  
Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM).

México, enero 2022



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CENIDIM**