

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 49. Cuadernos de teoría y crítica musical, enero-marzo de 1994, México:
Conaculta, INBA, Cenidoim.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

FELLINI: NINO ROTA / LA ÓPERA
PÁGINAS DEL DIARIO DE VERA MUENCH



PÉREZ PRADO
POR BALZA

UN CUENTO
DE CARRETO

ENTREVISTA
A FINNISSY

REINER,
MELCHIORRE,
PAREDES:
EL TIEMPO
EN LA MÚSICA

POEMAS DE
HAMBURGUER,
BARANDA,
BERNÁRDEZ,
GARCÍA VALDEZ
Y MIRANDA

NOTAS DE LIZALDE Y BRENNAN

ENERO-MARZO, 1994



CENIDIM

49



INBA

N \$ 15.00

CONSEJO NACIONAL PARA LA
CULTURA Y LAS ARTES
Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
Gerardo Estrada
Director General

Fernando García Torres
Director de Música

Luis Jaime Cortez
*Director del Centro Nacional de
Investigación, Documentación e
Información Musical "Carlos Chávez"*

pauta

Director: Mario Lavista
Jefe de redacción: Luis Ignacio Helguera
*Consejo editorial: Federico Bañuelos / Daniel Catán / Rodolfo Halffter (†) / Antonio Russek /
Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez / Eduardo Mata / Juan Villoro /
Juan Arturo Brennan*
Diseño: Bernardo Recamier
Corrección: Marina Graf

Precio del ejemplar: N\$ 15.00 en el país. Dlls. 5 en el extranjero.
Suscripción anual: N\$ 50.00 en el país más gastos de envío. Dlls. 20 en el extranjero.
Distribución: **Mónica Navarro**, *Directora de Difusión y Relaciones Públicas*, INBA.
Subdirección editorial: Reforma y Campo Marte, Módulo C., Tercer piso, Tel.: 280 87 71

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

pauta

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

pauta no se hace responsable de materiales no solicitados.

Certificado de Licitud de Título No. 9414
Certificado de Contenido No. 2755

CENIDIM
DI FUSION

pauta
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

CENIDIM
DI FUSION

Vol. XIII, enero-marzo de 1994

SUMARIO

Presentación	3	Mariana Bernárdez	
		Del fuego	54
Federico Fellini		Héctor Carreto	
Nino Rota	5	Un sueño	56
Federico Fellini		Thomas Reiner	
La ópera	10	Un camaleón llamado tiempo musical	58
José Balza		Alessandro Melchiorre	
Mambo	14	Entre amnesia y memoria	70
Michael Hamburger		Hilda Paredes	
El cello	17	El concepto del tiempo en la música de la India	76
Vera Muench		NOTAS SIN MÚSICA	
Alemania 24 horas al día	19	Eduardo Lizalde	
Ignacio Baca Lovera y Roberto García Bonilla		Libros	81
Entrevista a Michael Finnissy	44	Juan Arturo Brennan	
Alfredo García Valdez		Discos	84
Inferno molto vivace	49	La musa inepta	91
María Baranda		COLABORADORES	95
Antífona de nuestra señora del abismo	50	Tercera de forros: Lección de música por Nino Rota	
Carlos Miranda		Pautas de Alicia Ceballos	
Postregueriada	52		

MICRO
ACUSTICO

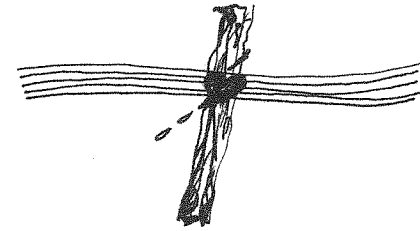
BILIBO

YUNO

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

Juan Rulfo, *Luvina*.

PRESENTACIÓN



Sus doce años de vida quiere celebrarlos *Pauta* en compañía de sus lectores y recordando al recientemente desaparecido Federico Fellini, cuyo nombre remite no sólo a uno de los mayores cineastas y creadores del siglo sino a toda una manera de ver y sentir la vida, *la dolce vita*. Los dos testimonios de Fellini que hemos seleccionado documentan su relación íntima y conflictiva a la vez con la ópera y la música en general, así como su relación humana y artística con el excelente compositor Nino Rota, sin duda, dice Fellini, el mejor de sus colaboradores. Prueba la felicidad de la alianza Fellini-Rota la mágica, perfecta sincronía imagen-sonido de *Amarcord*, *Ocho y medio* y tantas otras películas. Imposible evocarlas sin la música ambiente, espontánea, disfrutable, de Rota. Ocurría esto al propio Fellini, quien sin embargo perteneció a la extraña secta de artistas para los que la música es un arte a tal punto sublime y trascendente, que, empezando como tentación y placer, representa finalmente peligro y dolor, por lo cual es preferible la abstinencia —cosa que comprendemos pero, desde luego, no compartimos.

Músico “popular” tan magníficamente dotado como Rota es sin duda Dámaso Pérez Prado, perseguido aquí desde Caracas por José Balza en la carrera tropical del cara e foca, cuyo “fellinesco” mambo *Patricia* no pudo menos que ser incluido en una secuencia memorable de *La dolce vita*.

Del cine y los antros danceros giramos hacia la música contemporánea, reanudando la lectura del diario “de guerra” de Vera Muench —iniciada en *Pauta* 32—, que en medio de su terrible testimonio revela lo cerca que estuvo Muench de perecer en la guerra y de perder su obra nosotros.

Por su parte, el compositor, pianista y presidente de la Sociedad Internacional de

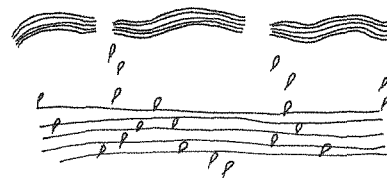
Música Contemporánea (SIMC), Michael Finnissy, habla de la organización que dirige y de las tendencias y perspectivas que encuentra en la música de fin del siglo XX.

Publicamos también algunos trabajos más —véase *Pauta* 47-48— del seminario “El tiempo en la música” que, avalado por el dios Chronos y coordinado por *Pauta*, formó parte de la más reciente emisión del festival *Días mundiales de la música* de la SIMC, por primera vez realizado en México y Latinoamérica.

Completan la entrega Hamburguer y cinco jóvenes poetas mexicanos —Carreto, María Baranda, Mariana Bernárdez, García Valdez y Miranda—, además de las habituales notas y reseñas, en que la voz profunda de Eduardo Lizalde inflige un enérgico y merecido regaño a los editores del *Diccionario Oxford de Ópera*.

Luis Ignacio Helguera

NINO ROTA

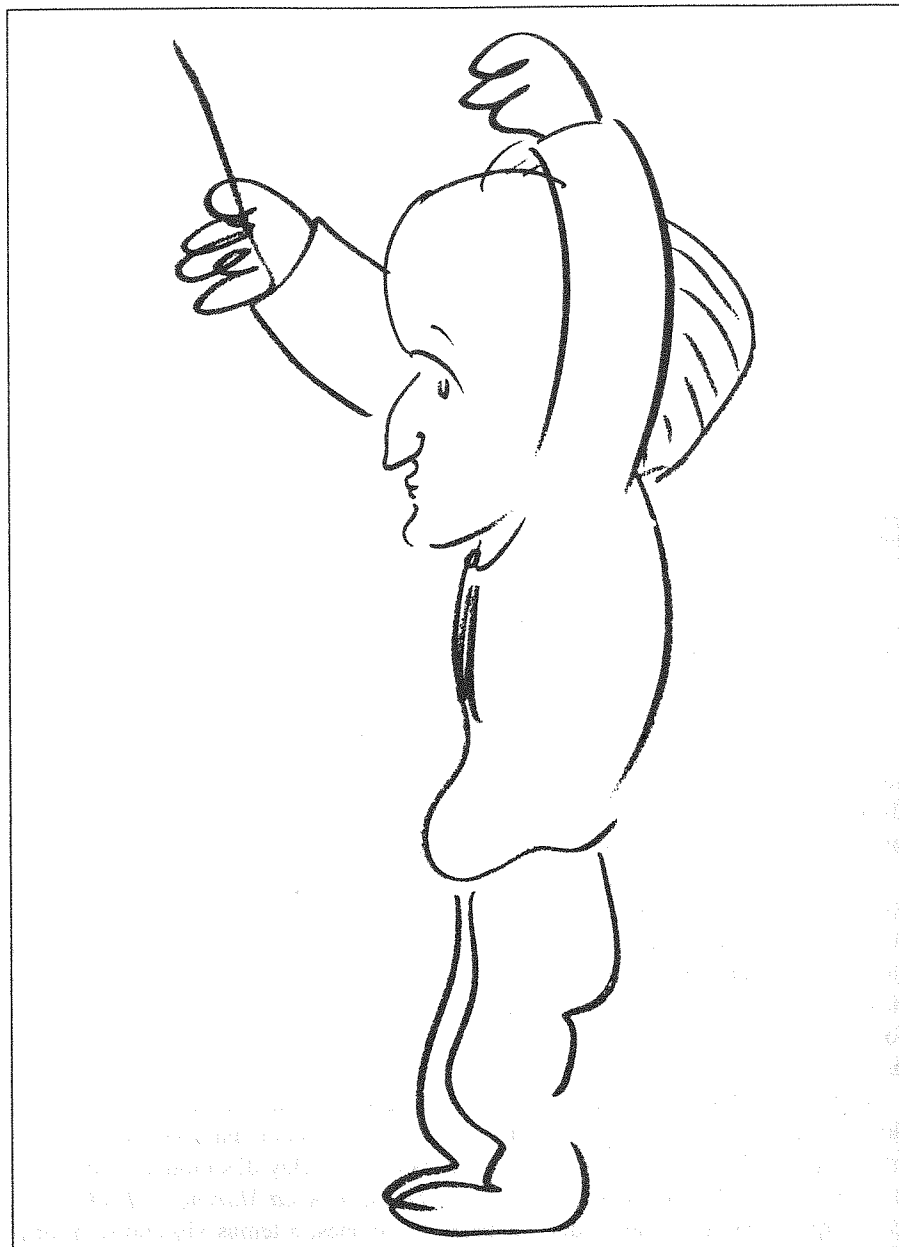


FEDERICO FELLINI

Pero el más valioso de todos mis colaboradores, puedo contestar sin reflexionar, fue Nino Rota. Entre nosotros hubo enseguida un entendimiento pleno, total, desde el *Scicco bianco*, primer filme que hicimos juntos. Nuestro entendimiento no tuvo necesidad de “rodaje”. Yo me había decidido a ser el director y Nino era ya la condición para que siguiera siéndolo. Tenía una imaginación geométrica, una visión musical de las esferas celestes por lo que no tenía necesidad de ver las imágenes de mis películas. Cuando le preguntaba qué motivos musicales tenía en mente para una u otra secuencia podía advertir con claridad que las imágenes no le interesaban. El suyo era un mundo interior donde la realidad tenía escasas posibilidades de acceso. Vivía la música con la libertad y la facilidad de una criatura que vive en una dimensión que le es espontáneamente compatible.

Se trataba de un ser que llevaba en sí una rara cualidad, esa preciosa cualidad que pertenece al campo de la intuición. Este era el don que lo mantenía tan inocente, agraciado y alegre. Pero no quisiera ser mal interpretado. Cuando se presentaba la ocasión, y también cuando ella no se presentaba, decía cosas agudísimas, profundas, emitía juicios de una exactitud impresionante sobre hombres y cosas. Como los niños, como los hombres sencillos, como algunos sensitivos, como alguna gente inocente y cándida, decía de pronto cosas deslumbrantes...

Durante la elaboración de mis películas tengo la costumbre de usar determinados discos como fondo musical. La música puede condicionar una escena, darle ritmo, sugerir una solución, una actitud del personaje. Hay dos motivos que arrastro conmigo desde hace años, tímidamente, *La Titina* y *La Marcha de los Gladiadores*, que están asociados a determinadas emociones, a temas viscerales. Y des-



Nino Rota. Caricatura de Fellini.

pués, como es obvio, cuando termino de filmar la película le tomo afecto a este soporte sonoro improvisado y no quisiera cambiarlo nunca. Nino me daba enseguida la razón diciéndome que los motivos con los cuales había rodado mi película eran bellísimos —aunque se tratara de la *canzonetta* más empalagosa y desarticulada, que eran los indicados y que él no hubiera podido hacer mejor. Y mientras así decía jugueteaba con los dedos sobre el piano. Después de un momento yo le preguntaba: “¿Qué era esto?, ¿qué tocabas?” Y Nino, con aire distraído, ¿cuándo? Yo insistía: “Ahora, mientras hablabas, tocaste algo”. “¿Ah, sí?” “No sé, ya no me acuerdo”, contestaba sonriendo como si quisiera tranquilizarme: no debía tener remordimientos ni escrúpulos, los discos que había utilizado eran lindísimos. Y entretanto seguía acariciando el teclado del piano aquí y allá, al azar.

Nacían así los nuevos motivos musicales de las películas que me conquistaban enseguida y me hacían olvidar la sugestión que ejercían en mí las viejas *canzonette* utilizadas durante los ensayos. Yo me colocaba ahí, cerca del piano, contándole la película, explicándole lo que había querido sugerir con ésta o aquella imagen, con ésta o aquella secuencia, pero él no me seguía, se distraía o se aburría o me decía que sí con grandes gestos de asentimiento. En realidad, tomaba contacto conmigo mismo, con los motivos musicales que ya tenía dentro de sí. Y cuando por fin establecía el contacto, no me escuchaba más, ponía las manos sobre el piano y se “alejaba” como médium, como un verdadero artista. Cuando terminaba le decía: “¡Es bellissimo!”, pero él respondía que ya no lo recordaba. A veces ocurrían catástrofes que enfrentábamos inmediatamente con magnetófonos y grabadores, pero que tenían que poner en funcionamiento sin que él se diese cuenta, porque de lo contrario se interrumpía el contacto con el espacio celeste...

Trabajar con él era una verdadera felicidad. Sentías su creatividad tan cerca de ti



Rota y Fellini por Fellini.

que te transmitía una especie de embriaguez al punto de darte la sensación de que la música la estuvieses haciendo tú.

Nino interrumpía cuando el *stress* provocado por los ensayos, el montaje, el doblaje, llegaba al máximo pero así como llegaba desaparecía y todo se transformaba en una fiesta, la película entraba en una zona amena, serena, fantástica, en un clima que te comunicaba una nueva vida. Y siempre me sorprendía que después de haber puesto en la película tanto sentimiento, tanta emoción, tanta luz, se volviese hacia mí para preguntarme, aludiendo al protagonista: "Pero, ¿y ése, quién es?". "Es el protagonista", contestaba yo, agregando él con aire de reproche: "¿Y qué hace? ¡Tú nunca me contaste nada!". La nuestra era una amistad basada en los sonidos.

En cambio, fuera de mi trabajo prefiero no escuchar música. Me condiciona, me alarma, me siento poseído por ella. Me defiende rechazándola, escapando como un ladrón de las ocasiones que se presentan. Quizá también éste sea un condicionamiento católico. El hecho es que la música me pone melancólico, me carga de remordimientos, es como una voz admonitoria que me destruye, porque me recuerda una dimensión de armonía, paz y plenitud de la que había sido excluido, exiliado. La música es cruel. Te llena de nostalgia y de añoranza y cuando concluye no sabes hacia dónde vas. Sólo sabes que es inalcanzable y esto te entristece.

No puedo escuchar a nadie que marque el compás con los dedos sobre una mesa sin sentirme inmediatamente perturbado y absorbido por esa especie de ánimo diferente que ese ritmo propone. Nino, en cambio, en medio de alguna banda que tocaba ruidosamente algún motivo musical creado por él, escribía las notas de otro motivo que sólo él escuchaba. ¡Una especie de acto de faquir que me asusta!

Tomado de : Giovanni Grazzini, *Conversaciones con Fellini*, Ed. Gedisa S.A. Barcelona , 1985

AMARCORD

MOLTO LENTO

Valzer

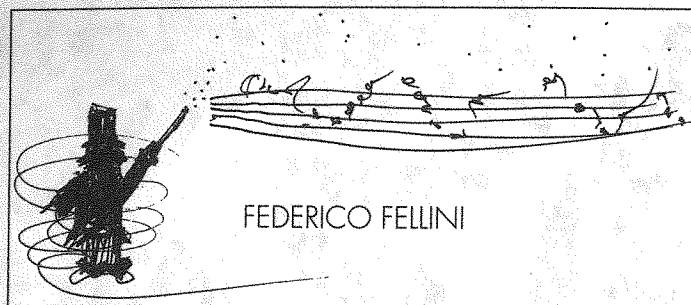
Cello

Manuscrito de Nino Rota.



Nino Rota y Federico Fellini.

LA ÓPERA



La ópera tiene una faceta de locura en verdad apasionante. ¿Cuáles son mis reservas? Que no sé nada de nada. Es decir, sé: la ópera forma parte de mi "italianidad" como los *bersaglieri*, Garibaldi, los emperadores romanos. "*Celeste Aída*", "*Questa o quella per me pari sono*", "*Stride la vampa*", son palabras que siempre me han acompañado. Siempre las escuché. Hemos visto a todas las tías, todas las primas lagrimear sobre los almohadones de encaje mientras cantaban: "*Mi chiamano Mimi*" y a todos los tíos ir sobre los burros cantando: "*Se quel guerrier io fossi*". Estas cosas son nuestras a un punto tal que se vuelven extrañas como el inconsciente. Yo siento por la ópera una extrañeza familiar, la misma que se siente por la escuela, por el campo de deportes Dux, por todo aquello que pertenece a una casta, que tiene carácter de ceremonia y que siempre me ha hundido en una condición de asombro, de soledad.

El fontanero que venía a reparar la caldera y cantaba, la colchonera que rellena aquellos colchones muelles y daba vueltas por la casa cantando, las tareas domésticas y aquellas apariciones de fábula del afilador y del deshollinador como si fueran duendes. En un momento dado todos ellos canturreaban algunas frases misteriosas de las óperas. Y cuando yo preguntaba: "¿Por qué dices: si yo fuese ese guerrero?", me respondían que se trataba de una ópera y me la contaban y sus cuentos eran siempre oscuros, de matanzas y venganzas feroces, de amantes que se dejaban morir vivos dentro de la tumba.

Y también estaban los borrachos que cantaban *Vecchia zimarra*. Siempre confundí la ópera con los borrachos. De noche, solos en la plaza, con la chaqueta que se había deslizado desde sus hombros hasta el suelo cantaban a voz en cuello todas



El director por Fellini.

las óperas. Para mí los primeros cantantes fueron ellos, los borrachos.

Cuando yo era chico, nuestra casa era la última del Borgo San Giuliano. Después estaba el camino que a través de la campiña lleva hasta Cesena. En Rímini teníamos un teatro, el *Vittorio Emanuele*, pero no recuerdo bien por cuál motivo, estaba a menudo cerrado por restauraciones. Siempre tenía algo roto y por eso la ópera la representaban en Cesena, en el *Bonci*. Pero como los anuncios los habían puesto también en Rímini, más de la mitad de sus habitantes iban a Cesena a asistir a la ópera con las calesas, la diligencia o el tren.

Y a las cuatro de la mañana se escuchaban las voces achispadas de los que volvían de Cesena cantando dúos, coros, romanzas. Al observar esa muchedumbre de pobres gentes que volvían de Cesena en bicicleta, en coches, en carretas cuando todavía estaba oscuro, me parecía que se tratase de la invasión de un ejército después

de algún saqueo. Amanecía y en esa claridad vaga un tal Ubaldini, un soldador, melómano, se detuvo una mañana bajo nuestra ventana a pedirme que llamara a mis padres. Había visto *Los pescadores de perlas*. Con una voz bellísima, mientras la soldadesca desfilaba a sus espaldas, se puso a cantar: “Un di m’era di gioia...”. Después se sintió mal por el vino que había bebido, lo arrastraron a nuestra casa, lo hicieron sentar en una mecedora. Impresionaba mucho, parecía muerto. Pero al cabo de un momento, con los ojos siempre cerrados, reanudó su canto con un hilo de voz.

Siempre me sentí extraño y con un indefinido sentimiento de culpa por no querer participar en este rito itálico, cálido, arrollador, apasionado, colectivo. Pero,



Arpista por Fellini.

¿por qué no podía aceptar mi “italianidad”, ese rito profundo y vagamente obscuro dentro de una bolsa amniótica? Y sin embargo me parece que la ópera —a pesar de su aturdimiento, de su bandolerismo, los sepulcros, las venganzas, el amor exaltado más allá de lo inimaginable y el aspecto patológico— se expresa suficientemente bien, inclusive a través de sus errores. No existe la ópera separada de su propio quehacer. Durante muchos años subsistió pasando por la unidad de Italia, las guerras, el fascismo, la resistencia... ¿Cómo se puede pretender restituírle su pureza original? La ópera es un rito, una misa, una cantata de pastores. Se le respeta tal como se la hace, hasta con las distintas cadencias regionales italianas. ¿Por qué querer rodear de severidad y expresión a un episodio que encuentra su vitalidad en el hecho de ser así como es, así como sucedió una noche dada, como una procesión o un funeral?

No creas que sea el temor de dar un resbalón. ¡No tengo ese tipo de miedos! Daría por descontado un resultado desalentador. Por el contrario, es el respeto por mi trabajo lo que me detiene y me hace sentir impotente. Soy demasiado ignorante y en el escenario me sentiría considerado por todos como alguien a quien debe concedérsele todo lo que pida, cuando en realidad deberían ser ellos quienes me enseñarían cómo se hace. ¡Si al menos tuviese ideas revolucionarias con respecto a la ópera! En cambio a mí me parece que funciona bien tal como es, precisamente así como es.

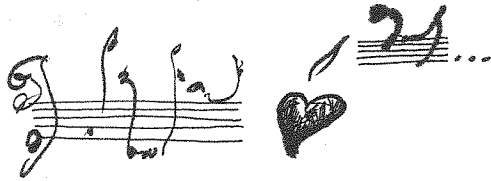
Una noche, por televisión, vi una filmación delirante de *La Traviata*. Director y camarógrafos iban y venían por el escenario como quien espera que le anuncien el nacimiento de un hijo en la maternidad, con el zoom del objetivo sobre todo: sobre las alfombras, sobre los zapatos, los clavos del entarimado, las prótesis de oro de las cantantes. Inclusive hubiera podido agregar la imagen de un detergente. No podía estarse quieto. Primeros planos desbordantes: así se comprendía que el tenor era de Caserta y la soprano de Venecia.

Y bien, no obstante el estrago de aquella filmación, no obstante las caras de las cantantes, a pesar de estar solo, con la luz encendida, en una habitación de mi casa y que cada tanto se oyera ulular las sirenas de los autos de la policía que corrían vaya uno a saber a dónde, a pesar de todo esto lloré toda la noche. Terminaba el primer acto y lloraba. Comenzaba el segundo acto y, enseguida, a la tercera nota, reanudaba mi llanto, contento de llorar.

Quizás aquella ópera, *La Traviata*, sea la perfección absoluta: un ambiente, el del sentimiento puro. El loco con la televisión en la mano no había logrado destruirla. Y entonces, si las cosas son así, ¿qué resta por hacer además de cuanto hizo Verdi?

Tomado de : Giovanni Grazzini, *Conversaciones con Fellini*, Ed. Gedisa S.A. Barcelona , 1985

MAMBO



JOSÉ BALZA

Entre sus pacientes, Jung tuvo algunas señoras que, en vez de dibujar mandalas, preferían bailarlos. Algo similar ocurrió en América Latina y en el mundo a partir de 1948, cuando involuntariamente —como debió ser— millones de parejas alegres comenzaron a bailar mambo. Las cuatro áreas de la flor arquetípica, ahora, se organizaban en el paso tramado y la frenética congestión de los hombres. El maestro que desencadenaba ese círculo tenía “cara de foca” e iba a ser marcado por una improbable (pero siempre citada) admiración de Stravinsky. Había nacido en Cuba y desde México lanzó su bomba sonora: es Dámaso Pérez Prado, el *Rey del Mambo*.

Para entonces, sólo el tango y, quizás, el son, eran los lenguajes internacionales de la música popular latinoamericana. Bastante restringidas, la rumba, la samba, la canción ranchera y, completamente local, el joropo, sostenían sus poderes regionales en lejanas metamorfosis del folklore. Sin embargo, ni para el son ni el tango (tal vez con la excepción de Troilo) podríamos hallar una personalidad —hacedor y difusor— esencial.

Con Pérez Prado todo es diferente. No interesa su historia antes del 48 ni va a interesar su esfuerzo por entrar a go go en la juventud que enloquece con el rock. Tuvo aproximadamente diez años para forjar un ritmo (a pesar de los iniciales escándalos que provocó la paternidad del mambo en Cuba): para desencadenar el brillo que ninguna otra orquesta posee en América Latina, y para cerrarse sobre sí mismo, como un demonio.

Es bueno saber, sin embargo, que su apoteosis en los primeros años cincuenta tenía una firme preparación musical. Porque primero en Matanzas (donde nació en

1921) y luego en La Habana, trabajó como pianista para sobrevivir, con diversas orquestas. Cuando se integra a Casino de la Playa y recorre numerosas ciudades del continente, está listo para dar en 1948 el paso decisivo. Entonces, como arreglista, compositor y director, su música no sólo será diferente sino que opacará otras grandes orquestas como las de Juan García Esquivel (la única experimentalmente válida), Luis Alcaraz, Mariano Merceron, Chucho Rodríguez y Chucho Zarzosa.



Pero el mambo es algo más que la invención de un genio popular: surge, en exacta correspondencia, cuando la densidad de población va a convertir nuestras grandes ciudades en lo que son. Efectivamente, México y Buenos Aires, Río, Bogotá y Caracas, disponen del nuevo cuerpo ausente, la multitud, para sentirse reflejadas por completo y vestidas con el arte de Pérez Prado. Pero ese ritmo frenético y dorado marcará cordones sociales dentro de las preferencias: así, mientras el bolero y la guaracha son fundamentalmente para la alegría de barrios y zonas marginales, el mambo estremece las celebraciones de la clase media. Esto es paradójico, porque ese mismo ritmo sirve de fondo erótico a las historias del cine mexicano, cuyas heroínas, encarnadas por Rosa Carmina, Ninón Sevilla o María Antonieta Pons —labios húmedos y exacerbados; plumas y mímica standar— son muchachas bailadoras y solitarias, de humildísima raíz social.

Por supuesto, el gran intérprete de Pérez Prado es Pérez Prado. En su momento, que es el de una asombrosa constelación de cantantes, sólo Benny Moré prestará su registro cálido a la orquesta sin que ninguno de ambos pierda nada. Además, el trabajo del compositor es para la orquesta y para un índice muy suyo: el ambiguo pujido que altera o deriva los enunciados rítmicos. Asombra la extraordinaria pasta sonora, retenida por grabaciones de 78 revoluciones y longplays de alta fidelidad, que mucho deben haber perdido de cuanto realmente estaba haciendo el conjunto. Sonoridad de los años cincuenta, que en nada se puede comparar (por su superioridad) con lo que Pérez Prado logra en sus giras actuales.

El mambo acelera y frena a la vez los ritmos conocidos en América para aquel momento. Se apoya en una percusión franca y muy matizada (que logra su máxima cualidad en el *Concierto para bongó* de Pérez Prado, tan analíticamente saboreado entre nosotros por Carlos Santiago González) y concede un clima de oro a los metales, aparte de sincopar su ascenso sonoro con el famoso pujido. El saxofón —lanzado a destellos cruciales, a una vivacidad desconocida para tan reflexivo instrumento— surge de la concepción de Pérez Prado con piel de naranja y de níspero, húmedo, provocativo. El compositor arregla numerosas piezas populares de siempre (*Patricia, Monna Lisa, En un pueblito español*) y al hacerlo las recrea y evita cualquier caída —como las de Arcaraz, casi servil ante Glenn Miller. Pero el esplendor de su orquesta se supera con las propias piezas del director. Caprichoso, convirtiendo la fantasía en algo simétrico y avasallador, Pérez Prado ejecuta *Pianolo* (1950), una de sus obras maestras, por la compleja variación instrumental y rítmica, y por su indiscutible sabor. También a estas alturas están *¡Qué rico mambo!* (llamado así mismo *Mambo Jambo*) y *Mambo del fútbol* (1952), además de los famosos número 5 y número 8.

A partir de 1960, como dijimos antes, Pérez Prado intenta oponerse al derrumbamiento que ya arrastraba a la música latina, como consecuencia del rock, de la dependencia creada por la televisión y, sobre todo, por la universalización de dos nuevos ídolos: Elvis Presley y Chubby Checker. Acude entonces a aquello de lo cual se privó (y por lo cual fue único): a la imitación de lo norteamericano o a la invención de ritmos mixtos y desafortunados, como la chungu y el dengue.

Mucho debe la gran salsa de hoy a Pérez Prado. El enriquecimiento de la música latina actual tiene en él un fuerte antecedente, notable hasta en el hecho de que los conjuntos se agrupan como inmensas bandas. Y notable, porque desde su interior, el mambo arrancaba y devolvía a América Latina un brillo frutal, vigoroso y movido: una conversión de lo intelectual en sensualidad y color, en detalle cremoso de un cuadro pintado por Rufino Tamayo.

Basta revisar las ediciones de su década prodigiosa, para hallar en Pérez Prado una exacta proporción entre la cadencia del mambo y ciertas posibilidades rítmicas del cuerpo. Cabeza, hombros, cintura, cadera y piernas desarrollan un círculo irrepetible que el sonido enfatiza y libera. Manos y pies, graban así, en el aire, los límites móviles del mandala. Porque tanto en su invención sonora como en el baile, el mambo buscó líneas para un arquetipo auditivo, derivadas del trazo que revela Pérez Prado, su fragmentario e inconsciente hechicero.

Tomado de: José Balza, *Análogo, simultáneo*, Ediciones GAN: Caracas, Venezuela, 1983, con autorización del autor.

MICHAEL HAMBURGUER

EL CELLO

Traducción de Dana Gelinás

In Memoriam R.H. 1884-1940

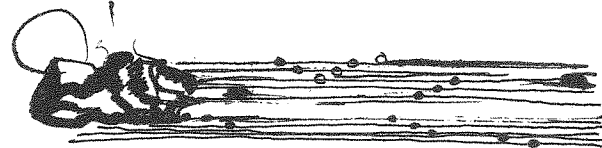
En un ataúd, en pliegues negros,
lleva años de reposo
en lo alto de un armario blanco,
en su calma insomne,
en aquella habitación,
nunca llegué a escuchar
la sonata alada.
Polvo debió susurrar
en las cuerdas, tensamente abandonadas
mientras sus dedos se endurecían
hasta convertirse en polvo.
Sordo y mudo, detrás
de tablas negras, del negro ropaje
Beethoven murió su misma muerte.

Muchas mudanzas me han acercado
donde su reposo
queda música caía de arriba,
debilitándose; su casa

a la deriva, hasta varar,
y las voces se desvanecen todas.
Ahora, cuando escucho
a Beethoven, vuelto a la luz
por dedos trémulos que no son los suyos
y desde el seno de otro cello,
es polvo lo que respiro,
polvo lo que requiebra,
una espiral de blancas plumas
en una pieza oscura.

Michael Hamburger, *Selected Poems*, Carcanet, Inglaterra, 1988

ALEMANIA VEINTICUATRO HORAS AL DÍA



VERA MUENCH

Nota preliminar y traducción: Dionisia Urtubees

Con mucha demora y sin excusa alguna entrego, lector, la segunda parte de los fragmentos del diario de Vera Muench. En una primera entrega Vera narra cómo, en la desesperación total, se enfrenta a un general alemán para salvar a su esposo Gerardo de ir al frente, poco tiempo antes del bombardeo de la ciudad de Dresde. Sé que si ella viviera estaría un tanto molesta conmigo por haber demorado tanto en continuar su relato. Sin embargo, yo le diría que nunca fue más idóneo el momento, ya que es muy sorprendente la vigencia de sus observaciones y comentarios acerca de una sociedad cuya crisis de valores día a día se acrecienta. (Tal vez ella, con su habitual inteligencia, sólo me daría por mi lado, castigándome un poco con su indiferencia, para después sonreír y mirarme otra vez con su irremediable y cristalina ternura).

Y el coronel cumplió su promesa: tres días después Gerardo fue trasladado a Hamburgo. Su cargo consistía en organizar conciertos para el público militar, por lo que tenía bastante tiempo para su trabajo personal. Esto fue sólo gracias al Capitán H., para quien el arte y el artista verdadero eran el respirar de la vida. Creo que la frase: "peor que la muerte" tocó una fibra sentimental del aparentemente irascible e inteligente coronel, quien después de transferir a Gerardo me escribió una carta en la que me preguntaba si estaba contenta con lo que había hecho, y si algún día mi esposo estaría dispuesto a dar un concierto privado en su casa de campo. Poco después nos hicimos amigos. El coronel S. era el típico militar del sur de Alemania: candente temperamento y gran corazón, susceptible a los encantos femeninos, a la música y al vino. Se interesaba mucho en América, por eso mi

lugar tan especial en su ancho corazón; su actitud no cambió, incluso cuando Estados Unidos entró a la guerra.

Un periodo totalmente nuevo se inició en nuestras vidas gracias al traslado de mi esposo. Me mudé a Hamburgo donde vivíamos cómodamente en una antigua hostería que, en mejores épocas, a Goethe le gustaba frecuentar cuando viajaba rumbo al pueblo renacentista. Le insistí tanto al capitán H., que al igual que el coronel tenía gran debilidad por los extranjeros, que finalmente Gerardo pudo compartir mi cuarto en lugar de dormir en el cuartel, siendo mi esposo, probablemente, el único miembro del ejército alemán que disfrutaba de las comodidades hogareñas en un pueblo absolutamente ajeno.

Fui muy popular entre los superiores de mi esposo, a pesar de asegurarles una y otra vez que estaban condenados a perder la guerra; siempre me incluían como invitada en los convites que se organizaban después de los conciertos de Gerardo, siendo él mismo, “un simple soldado” entre galones y demás condecoraciones. El abismo que existía entre los hombres enlistados, los oficiales y la —para nosotros— ridícula disciplina militar alemana, era mucho más acentuado que en el ejército norteamericano. Estaba azorada por la amistosa relación que existía entre los oficiales y los hombres del ejército norteamericano al final de la guerra. Acostumbrada como estaba a los interminables saludos chasquidos de talones, los “Ja Wohls” y las exageradas atenciones de las fuerzas teutonas, los americanos, en comparación, me parecían un club de amigos uniformados. Esta tesis ha sido rotundamente negada por personas que ni siquiera formaron parte del ejército alemán. Casi toda la *intelligensia*, con excepción del cuerpo médico, nunca tuvo un rango más alto que el de sargento, y así como los oficiales estaban dotados de una notable tajada de estupidez humana, generalmente no contaban con la simpatía de sus hombres, que mucho más inteligentes que sus superiores, podían mirar a través de la acartonada fachada de los uniformes.

Me hice el propósito de ser especialmente atenta con los muchachos que servían en los Festivos Relajos Oficiales, y con frecuencia me escapaba hasta la cocina para platicar con el cocinero vienés, cuyos mordaces y ácidos comentarios y observaciones sobre la *anschluss*, Alemania y los alemanes, no le impedían enviar platillos celestiales a la tan odiada mesa. A mí me daba regalos que los demás no recibían, tales como un cigarillo extra o una codiciada barra de chocolate, discretamente envuelta en mi servilleta. Esto, por supuesto, era totalmente ajeno a las esposas de los oficiales, que de todas maneras seguían alarmadas de que yo, una norteamericana, estuviera ahí. Estas fiestas eran aburridas en extremo, llenas de “buen provecho” y de estúpidas coqueterías para puntualizar las pausas. Pero la mayoría de los oficiales y demás invitados eran abiertamente antinazis. Existía una silenciosa rivalidad entre los militares y el partido. Había unos pocos que creían en Hitler

pero condenaban al grupo que gobernaba y del cual él era el responsable.

Mis desplantes eran malinterpretados en gran medida y se volvieron legendarios en la división, pero mi esposo me advirtió que tendría que quedarme en casa hasta que aprendiera a moderarme la lengua. La causa de esta reprimenda fue por un banquete que se ofrecía en honor de un general. Me encontré a mi misma sola, sentada ante una mesa, rodeada por diez oficiales ligeramente embriagados. Un mayor, tal vez en un fallido intento por hacerme sentir cómoda, sostenía un dramático monólogo sobre Bélgica, enfatizando su propia bondad hacia las víctimas del sitio durante la última guerra. Cuando terminó su autoelogio, subrayando qué tan querido había sido por los bávaros, en voz muy baja y muy cerca de su cara llena de satisfacción le dije: “Usted debió haber sido la última excepción Herr Mayor”. Desafortunadamente mi comentario surgió en uno de esos embarazosos silencios que ocurren cuando hay grandes grupos y fue escuchado por todos los oficiales en la mesa. El silencio continuaba mientras yo tímidamente jugueteaba con mi salchicha; de pronto el general explotó en risas y al fin se liberó la tensión. Creo que la insolencia de la situación se debió a un secreto sentido del humor entre los mandos de alto rango, del cual yo no estaba enterada. Pero al tiempo que la frase llegó a los oídos de mi marido, yo ya era muy famosa. Nunca supe qué versión escuchó el general, sólo que se la contaron con mucho entusiasmo.

Los conciertos militares de mi esposo eran, en su mayoría, muy concurridos y cálidos. La excepción a la regla era cuando las filas tenían tiempo libre y francamente preferían ir a ver un par de bonitas piernas en lugar de escuchar a Bach o a Chopin. Pero a principios de la guerra, el ejército apreciaba y apoyaba a sus artistas de manera impresionante. Un grupo: *Spielgruppe* se formó en Munich y duró dos años; incluía a todo tipo de artistas: desde el hombre-víbora, que obligadamente se enroscaba y se hacía nudos en el escenario, hasta mi esposo, que tocaba música clásica y sus propias obras. Había mucho talento en esta extraordinaria camarilla uniformada, sin encontrarse en ella ni un solo nazi. Sin embargo el grupo fue violentamente desintegrado cuando la situación se agudizó; desde entonces me pregunto cuántos de aquellos talentosos directores, compositores, pintores, que detestaban la guerra, pudieron sobrevivir. Fue un milagro que se hayan podido mantener tan al margen de la tradición militar, pues ya eran muy bien y peligrosamente conocidos como “anti”. Algunos de ellos, incluyendo a mi esposo, pudieron llegar a la compañía de intérpretes en Munich, cuyo oficial era un tal Gerngross, hombre desagradable, egocéntrico y de terrible humor, quien más tarde, y de manera oportunista, tuvo gran renombre en el Movimiento Bávaro de Liberación. Mi esposo solía regresar a casa cascando los dientes después de escuchar las insoportables pláticas acerca de “morir por la tierra de nuestros padres” de Gerngross.

Gerardo consiguió el permiso de viajar a Bruselas para dar conciertos privados a

principios del invierno de 1943, gracias al esfuerzo de unos amigos belgas que pretendían salvarlo del frente y desanimar al Ministro de Propaganda, pues éste se empeñaba en que mi esposo regresara de inmediato ya que no aprobaba su buena relación con los círculos belgas. Finalmente una grave crisis nerviosa de mi esposo y ocho meses en un lazareto belga truncaron estos planes, logrando así la dispensa del ejército en el verano de 1944. Durante varias semanas no había tenido noticias de él, y la llamada de un tal Capitán R. en marzo de 1943 no me ayudó para nada. "Frau Munch, ¿sabe algo de su esposo?" Frau Munch no sabía nada. "¿Sabe que lo matarán si deserta?". Como la misma idea me había estado dando vueltas en la cabeza, y como frecuentemente hablábamos de la posibilidad de su huida a Inglaterra por medio del tráfico subterráneo, que sabíamos, existía entre Bélgica y las Islas Británicas, estaba demasiado preocupada. Pero con la esperanza de decir lo correcto, escondiendo mi temor, bruscamente le sugerí al capitán que contactara Bruselas

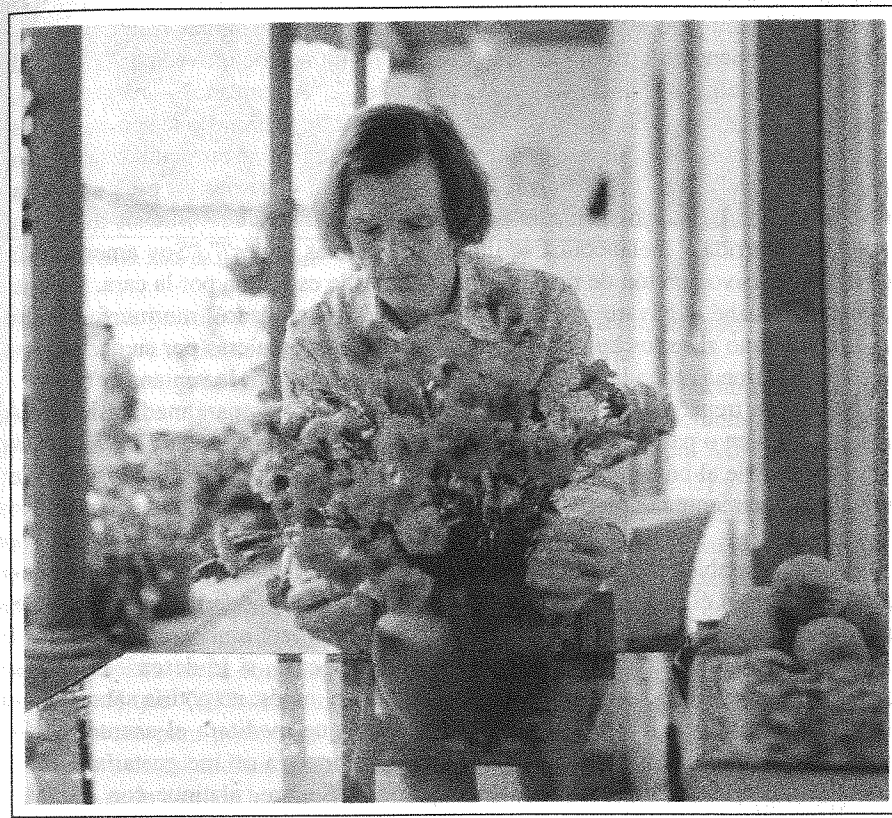


Gerhart Muench, Tacámbaro, Michoacán, 1975.

y que averiguara por él mismo. Al día siguiente me enteré que Gerardo estaba terriblemente enfermo en un hospital y que los doctores no estaban seguros si se recuperaría. Una hora después de recibir estas noticias, un soldado llegó para cobrar los treinta marcos que le prestaron a mi esposo por ser un paciente sin recursos.

Pagué este dinero con mucha amargura y fui injustamente sarcástica con el inocente cobrador. Entonces inicié mi frenético esfuerzo para poder viajar a Bruselas a toda costa, pero la ciudad estaba considerada como frente, y mi acento americano era demasiado evidente. Cada intento resultaba ser el más reverendo fracaso.

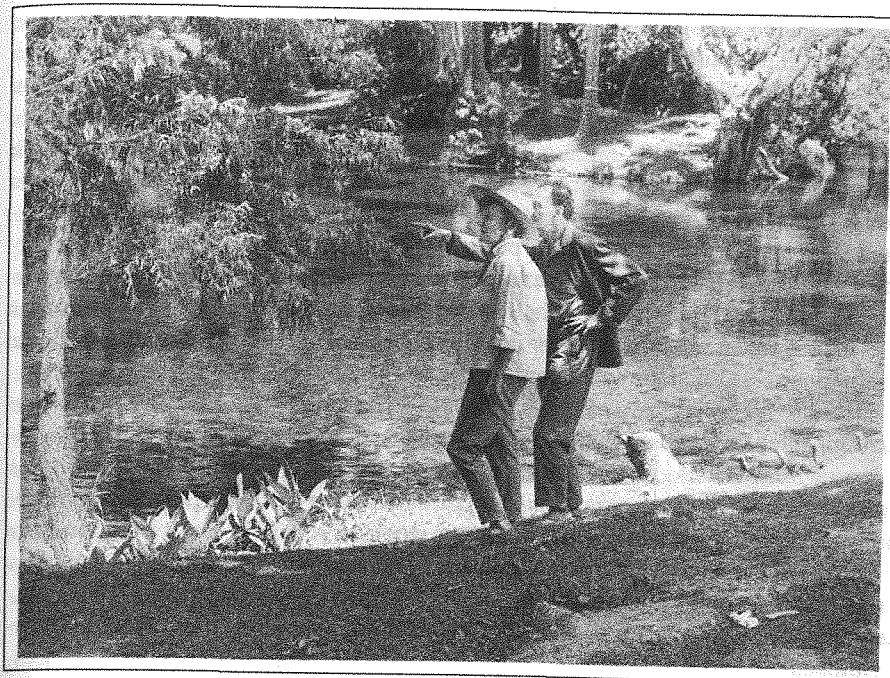
El día que escuché que Gerardo estaba definitivamente fuera de peligro, fue el mismo día en que bombardearon mi pequeña casa. Estaba tan feliz de saber que él viviría, que sin ninguna pena intercambié mis botas de esquiar por comida, y mi supuesto valor al luchar contra las llamas se debía a la solitaria fiesta de mi alegre corazón.



Vera Muench, Tacámbaro, 1975.

A pesar de todo estaba agradecida por el enorme hoyo en mi techo, que transformó mi recámara en un estanque de patos, ya que de otra manera no hubiera conocido a Ted, el primer norteamericano prisionero de guerra que veía. ¡Benditos su presencia y su acento de Alabama! Recuerdo aquel día como si fuera ayer. Los golpes en la puerta a las siete de la mañana. Estaba muerta de cansancio, totalmente despeinada, sentada contra la pared. Un bávaro regordete y de sonrisa amable bloqueó la puerta. A su lado, una vaga forma café a la cual apenas se me ocurrió ver debido a las ondas de cansancio que inundaban mi cabeza. “¿Cómo se llega al techo? Venimos a arreglarlo”, dijo el bávaro. Señalé hacia la ventana y me dispuse a dormir otra vez. Pero justo en el momento en que caía en las profundidades de mis ensoñaciones, algo del uniforme café del ayudante del arregla-techos me fulminó como un rayo extraordinario. Intenté volver a la realidad y me dirigí al pasillo en el cual el abrigo *kaki* había sido colgado en un gancho por su dueño, que ahora daba empecinados martillazos en el techo. Lo examiné con detalle, y el temor hizo que mis manos temblaran, pero no estaba segura. Volando por las escaleras bajé a mi recámara y bruscamente interrumpí los gargarismos matutinos de mi vecina: “¿Viste al prisionero? ¿De que nacionalidad es?” —pregunté—. “Americano” —respondió—. “Pero por lo que más quieras ten cuidado. Sabes bien lo estrictas que son las reglas concernientes a los prisioneros de guerra, sabes el castigo si te encuentran hablando con uno de ellos”. Pero yo ya volaba eufóricamente otra vez por las escaleras para encontrar a Ted de nuevo. Tomé su brazo y le dije idiotamente: “Buenos días”. Su expresión aburrida y melancólica se iluminó. “¿Hablas inglés?” “Soy americana”. Me dio un efusivo apretón de manos y las lágrimas le escurrían por la cara. En este momento escuché al bávaro agitarse en el techo. “Ten cuidado”, murmuré. Apartó sus brazos como si se los hubieran quemado, subió las escaleras por su abrigo, regresó para darme a escondidas café y queso y desapareció por la ventana.

Temblorosa trepé por las escaleras y me senté en la cama para meditar la situación, y para bien o para mal, tomé una decisión. Me cambié de ropa y fui a la ventana para pedirle al bávaro que entrara. Proveniente del techo se escuchaba un jazz americano vivamente tarareado y yo bailaba detrás de mi más sincera exclamación: “Mire —le dije— voy a ser absolutamente franca con usted. Soy norteamericana y su prisionero también lo es. Si le doy mi palabra de no hablar de política, ¿me dejaría platicar con él? Vivo muy sola aquí arriba y nadie podría descubrirnos”. Se rascó la cabeza, mirándome con desconfianza. “Haré para ambos comida y café mientras trabajan aquí. Usted podrá ser nuestro chaperón, si lo desea.” Entonces sonrió y dijo que como no entendía ni una palabra de inglés, no podría saber si hablaríamos de política. Esperé pacientemente para que meditara el asunto. Y de pronto exclamó: “Si la situación fuera al revés, supongo, a mí me gustaría encontrarme con una chica alemana en Estados Unidos. Seguro, platique con él tanto



Vera y Gerardo. Foto de Luis Berber.

como quiera, yo solo puedo arreglar ese hoyo.” Y por cierto, se tardó cuatro días en arreglar lo que cualquiera hubiera arreglado en pocas horas.

No sé quien gozó más esos cuatro días, si Ted, quien fue hecho prisionero en Africa y estaba al borde de la desesperanza, o yo, prisionera voluntaria en Alemania, si se quiere, y no muy a gusto con mis muros de prisión. Volcamos ambos nuestros corazones, ideamos planes de escape (¿era eso política?) y le regalé unos mapas y un cuchillo. Traté de que se sintiera realmente en casa durante su breve estancia, y su gratitud me conmovía pues él estaba haciendo por mi alma lo mismo que yo por la suya. De vez en cuando aparecía por el techo, y más de una vez tuve que pedirle que controlara su emoción al cantar “Way down upon the Swanee River” ya que todo el mundo lo escucharía. Algunas veces el carpintero se sentaba junto a nuestra mesa con una complaciente actitud paternalista mientras tomábamos el café que Ted había traído. Y el día en que Herr Schmid no pudo encontrar otro pretexto para prolongar más su estancia en mi casa trajo para disculparse media libra de salchichas. A Ted le encantó Jaqueline, una linda joven francesa que trabajaba en la casa de huéspedes de Frau N. Me confesó que daría lo que fuera por

hablar con ella, agregando galantemente que yo ya estaba casada. Fui por Jaqueline y actué como traductora. Frau N. llegó con un pastel que hizo especialmente para el *Amerikaner*. Ted era el consentido de la casa, y después de esto nos olvidamos de que estábamos arriesgando la cabeza sólo para que él se sintiera más cómodo. Cuando al fin tuvo que irse me pidió que pasara por el campo de prisioneros para poder vernos una vez más, pero le dije que no resistiría ver a los norteamericanos detrás de una valla alambrada mientras yo estuviera libre. Lo entendió. Fui una mañana a su nuevo trabajo, pero sólo pudimos sonreírnos, y ambos sentimos la enorme diferencia entre la ilusoria libertad del jardín de mi casa y el furtivo y obligatorio disimulo en el mundo exterior. Nunca lo volví a ver, pero espero que los mapas y el cuchillo de algo le hayan servido. Una de las primeras cosas que haré al llegar a América será enviarle un telegrama.

Durante la primavera y el verano de 1943 una compulsiva Ley de Trabajo se hizo vigente. Todas mis semejantes del sexo femenino trabajaban, ya sea en fábricas o revisando cartas en el departamento de censura. Yo había ignorado los avisos generales para enrolarse pero tuve que presentarme en el *Arbeitsamt* cuando recibí la primera carta impresa solicitando mi presencia. Me advirtieron que fuera con la ropa más vieja que tuviera, y que no usara rubor o lápiz labial ya que a las mujeres mejor vestidas les asignaban las tareas más desagradables. Por voluntad propia, estaba decidida a no trabajar para Alemania en contra de los aliados, e igualmente determinada a no disfrazarme. Me presenté en la *AMT* vestida como siempre, y después de hacer cola por más de dos horas, me regresé a mi casa. Al día siguiente escogí una hora más oportuna, y cuando le explicaba a la muy educada e igualmente maquillada chica de al lado, el por qué no quería entrar a trabajar a una fábrica, la puerta se abrió para dar paso a una dama de cara dura y aire masculino: “¿Cómo te atreves a discutir tus cosas con Fraulein no sé cuantos? El asunto es conmigo”. Esta edición más joven, pero no más femenina del coronel Ingolstadt, me remontó a los días de aquel helado invierno cuando exitosamente domé al león en su oficina. Automáticamente mi voz subió un tono más alto que el de ella. Vociferando le dije que yo no sabía leer la mente, y que no estaba acostumbrada a tan malos modales (aunque esta última afirmación estuviera muy lejos de ser cierta). ¡La reacción esperada! En un tono ya más decente me preguntó qué es lo que deseaba. Le mostré mi tarjeta diciéndole que era norteamericana. Me aseguró que de ninguna manera me ayudaría para no trabajar en la madre patria, la cual necesitaba cada par de voluntariosas manos, y que como mi alemán no era perfecto, me colocarían en una fábrica. En el momento en que yo iba a protestar, bruscamente hizo a un lado el montón de papeles sobre su escritorio y con una sonricilla de placer por mi tormento, me dijo que la Gestapo podía emplearme, si así lo prefería. Exploté en risas, cosa que la desconcertó. “¿No habrá pensado usted, ni por un momento que yo me deja-

ría emplear por esa banda, verdad?” —le pregunté con forzado sarcasmo—. Ella estaba enojadísima debido a la inesperada respuesta y parcamente me dijo que ya recibiría las indicaciones de cuándo y cómo presentarme en la fábrica. Dos semanas después la esperada carta llegó. Vi que no estaba registrada, así es que la arrojé al fuego y salí de Munich hacia Moosburg, un pequeño pueblo cuarenta millas al sur de la ciudad, donde sabía que podía vivir sin tener que registrarme en la estación local de policía. Casualmente Moosburg tenía uno de los más grandes campos de prisioneros de guerra de Alemania, y yo tenía ahí varios amigos intérpretes absolutamente leales. Estaba feliz de abandonar Munich en el verano (como yo creía). Los bombardeos aéreos aumentaban en frecuencia y violencia y yo había mecanografiado, para su distribución, cuarenta copias de un manifiesto de protesta por los tres estudiantes de Munich que habían sido colgados como una cruel advertencia al cuerpo estudiantil de que eso mismo podría pasarles si seguían protestando en contra del gobierno. Una vez que las copias abandonaron mis manos, me di cuenta de que la mecanografía podría ser rastreada ya que mi Remington portátil tenía un tipo de letra único. Sabía que si eso pasaba me colgarían o me suicidaría, y había muchas posibilidades. La suegra de una de las víctimas me había dicho unos días antes que su casa y su teléfono estaban vigilados y que debería evitar verla o hablar con ella hasta que las cosas mejoraran. Con todo esto, era tiempo de dejar Munich.

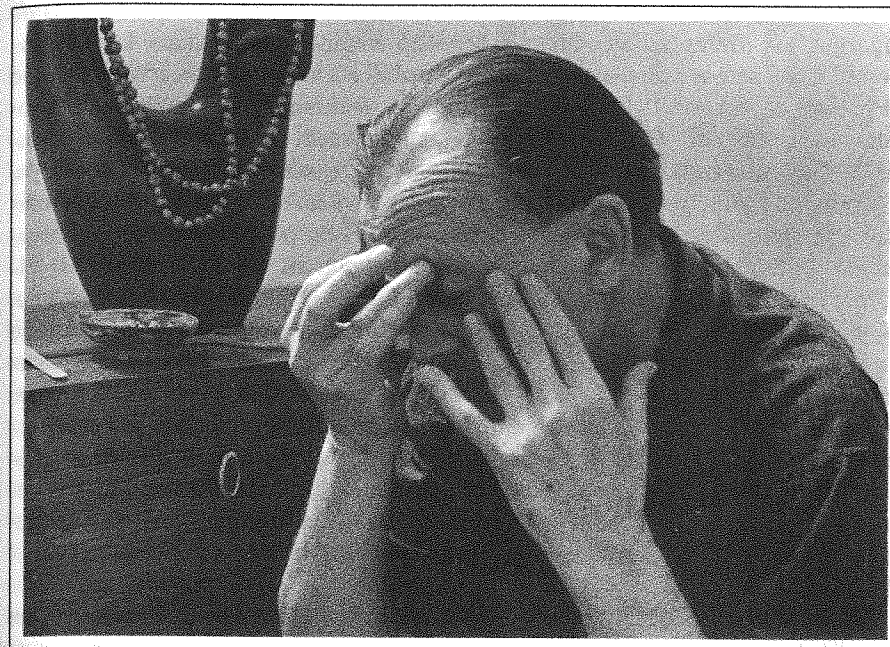
Moosburg

Un mes después de estar en Moosburg llegó el segundo aviso de la *Arbeitsmat*, ¡sin registro! Uno de los intérpretes estaba en el correo cuando lo recibí. A petición mía escribí en la tarjeta “domicilio desconocido”, y lo tiré al buzón y se fue a comer. Al día siguiente, cuando fui a recoger mi correo me dijeron que el jefe quería hablar conmigo. Ardiendo en indignación, me devolvió mi tarjeta de la *Arbeitsmat*, y me informó que había presenciado la escena llevada a cabo en esa misma oficina el día anterior. “Aun así —le dije airada— usted está obligado a regresar todo el correo legítimo a su destinatario, y yo de todas maneras me voy mañana.” “Pero usted está aquí todavía y su domicilio no es desconocido” —dijo—, amenazándome con que iba a denunciarme por evadir deliberadamente el trabajo. Tomé la tarjeta, la destruí en mi habitación, y regresé a Munich, donde se había detenido mi correo. Después de una semana regresé a mi asilo, ingeniándomelas para no trabajar en el gobierno alemán, huyendo continuamente y pidiéndole a Dios que la *Arbeitsamt* no tuviera la brillante idea de enviarme una tarjeta registrada. Nunca lo hicieron. Pero yo no podía permanecer por mucho tiempo en ningún lugar. Mis amigos se preocupaban porque me rehusaba tan obstinadamente a trabajar y se burlaban, imaginando mi rolliza figura picando piedra y construyendo carreteras, sien-

do éste, según me decían ellos para consolarme, el más leve castigo que podría tener, en lugar de pasar una larga temporada en un campo de concentración.

Gocé mucho aquellas semanas que transcurrían bajo el sol de verano. Tenía dos lujosas habitaciones en un pequeño piso que daba a un canal, y me gané el cariño de la casera al hacerme cargo de su gordo y deslavado bebé. Yo le pagaba sin quejarme mucha más renta de la que podía y a ella a veces se le ocurría, sin consultármelo, rentar mis habitaciones a una pareja que le había regalado una libra de café. Entonces yo, o dormía en la cocina o en la cuna del bebé. Pero estaba demasiado contenta para reparar en estas incomodidades temporales ya que ella me alimentaba abundantemente y me escondía de la policía. Lo que significaban para mí los panqués hechos con harina blanca, las papas fritas en mantequilla y la leche entera con crema flotando en su superficie, solo puede apreciarlo alguien —utilizando una frase muy repetida en este escrito— que haya pasado meses y meses sin comer bien. ¡Comida! Nunca pensé que tuviera la importancia que tenía en la vida de miles de seres obligados a situar otros intereses en un plano totalmente secundario con tal de tener algo que comer. Para mí y para la mayoría de mis amigos, no era cuestión de morir de hambre sino de desnutrición, de estar constantemente consciente del dolor de estómago y del diario debilitamiento de la fuerza mental. La memoria sufría notablemente. Me hacía el propósito de leer, peleando en contra del creciente deseo de dormir, peleando contra el miedo de marearme y de que se me nublara la vista: un animal sin la negligente apatía de percibir los ritmos del mundo sobre cuatro patas, sólo para descubrir días después, que ni una sola palabra del libro que tanto me cautivó permanecía en mi mente.

Aproveché la vitalidad recuperada en Moosburg para terminar el texto de una ópera que le prometí escribir a mi esposo y tenerla lista a su regreso —como los dos esperábamos—, en otoño. Si el paisaje exterior no reflejaba en lo más mínimo la metafísica del tema era lo que menos importaba, ya que generalmente yo escribía con el más joven y querido de los Freudenberg durmiendo en mi regazo, o entre los gritos de su madre para que fuera a lavar los platos o a tender la ropa. No podía convencer a Frau F. que estaba trabajando. En algún momento encontró la oportunidad para compadecer a mi esposo por haberse casado con tan floja mujer. Ni las fabulosas sumas que nos dejaría la ópera podían conmovérla. Decía que eran embustes, y en este caso tuvo razón. Cada palabra escrita, cada compás de música, arrieron hasta ser sólo cenizas en el bombardeo aéreo de Dresde. A pesar de todo Frau F. y yo vivíamos en cotidiana armonía; nuestras raíces y antecedentes tan diferentes se olvidaban en la compartida atmósfera de incertidumbre y peligro que nos envolvía a todos, a pesar de que aparentemente era más remoto en Moosburg. Ella sabía lo que arriesgaba al dejarme quedar en su apartamento sin tener permiso oficial. O cuando los intérpretes y sus esposas por las noches se reunían en su coci-



Muench. Foto de Luis Berber.

na para comentar los sucesos del día. Temía por nuestra completa y abierta actitud en contra de Hitler y por nuestra seguridad, que dependía de los resultados de la guerra. Muchos de los hombres sentados alrededor del horno bávaro de Frau F. gestaban entonces, junto con los prisioneros, planes para el futuro, sentando las bases para el Movimiento Bávaro de Liberación. No supe sino hasta meses después, que yo había sido objeto de un álgido debate entre los más altos rangos del campo y que mis amigos impidieron que esto llegara hasta mis oídos por su temor a que abandonara Moosburg para no comprometerlos en alguna forma. Trataba de ser lo más discreta posible, procurando no salir para no ser vista durante el día, pero de alguna manera la noticia de que yo era norteamericana había llegado a los oficiales. El regreso de mi esposo de Bélgica puso fin a mis vacaciones en Moosburg, salvándome así de una muy probable investigación.

Munich

Estaba sola en Munich; mi esposo, para evitar el *Volkstrun*, vivía con su madre en Dresde, sin ningún registro oficial. Cada mes le enviaba sus cupones de comi-

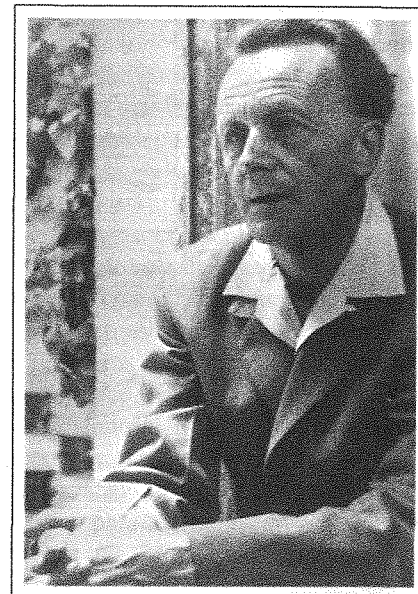
da vía el tren Munich-Dresde. A condición de darle al conductor una cajetilla de cigarros, los irremplazables boletos llegaban siempre a su destino. Los diarios bombardeos aéreos reducían los asuntos ciudadanos a tal estado de confusión, que el peligro de ser arrestado por faltar al trabajo disminuyó. Me sentía tan irracionalmente a salvo en mi casa con jardín, que permanecí en ella a pesar de que varios amigos que tenían casas de campo insistían en que me fuera a vivir con ellos. Y este sentimiento persistió aun cuando la Gestapo se mudó del centro de la ciudad a una o dos casas de la mía. Un blanco perfecto para las bombas. Curiosamente, la diminuta casa aún permanece intacta con su prístina fealdad y totalmente rodeada por ruinas. Un día permanecí durante un bombardeo parada en el pequeño pasillo, totalmente partido en dos por las llamas que provenían del techo de la casa de huéspedes. Por alguna razón no había escuchado las sirenas de alarma y desperté por el ruido de las bombas. Mi fe se tambaleaba dentro de aquellos muros protectores. El bombardeo duró veinte minutos, pero me pareció una eternidad. Las bombas incendiarias habían explotado en el jardín y daban la impresión de ser impasibles sábanas de fuego. En efecto, pude haberlas cruzado y quemarme la piel con las peores consecuencias, pero era imposible juzgar la situación desde donde me encontraba. En verdad puedo decir que nunca había conocido un terror tal.

En noviembre de aquel mismo año uno de los músicos irrumpió en mi cuarto sin aliento, por haber cruzado corriendo la ciudad entera sólo para decirme que tenía que dejar Munich en el siguiente tren ya que había sido denunciada a la Gestapo. "Sabe Dios que te ha poseído últimamente, pero te escucharon hacer declaraciones antinazis a la cajera de la tienda de música en la cual rentas tu piano". "¿Fue así?", preguntó enfadado. "Tal vez. Honestamente no puedo acordarme pues las hago con frecuencia. Pero está bien que la cajera sepa lo que pienso". "Pero qué tonta —dijo el hombre exasperado—. Una pareja que compraba partituras te escuchó y no estuvo muy de acuerdo. La cajera se rehusó a darles tu nombre y dirección y ellos dijeron que irían directamente a la Gestapo. De casualidad tu afinador de piano estaba ahí también. Por suerte lo reconocí y le ahorré al pobre viejo el viaje para prevenirte". "Bueno, no pudo dejar Munich y eso es todo". Mi amigo, a pesar de su enojo estaba preocupado y temía por mí. Yo estaba aterrada también, pero si me iba, no sabría como obtener los cupones para Gerardo y para mí. "No entrarás en ningún *Dachau*, eso tenlo por seguro". Fue todo el consuelo que recibí de mi perturbado salvador. "Tal vez la guerra termine antes de que lleguen a mi casa. Tal vez la pareja no me denuncie después de todo". Y tal vez eso sucedió ya que nada pasó, salvo que mis nervios se crisparan cada vez que escuchaba un paso en la escalera.

Dresde

El bombardeo de la ciudad de Dresde ocurrió a mediados de febrero de 1945. La ciudad fue arrasada en una sola noche. Los alemanes admitían oficialmente que 330 mil personas habían sido asesinadas, quemadas y destruidas por las bombas. Los habitantes de la ciudad, quien sabe por qué extraña y engañosa ilusión habían vivido con la idea de que Dresde nunca sería tocada, y de ninguna manera estaban preparados para enfrentar la devastación que los tomó por asalto. Fue súbita, total y, sin duda, la más horrible incursión de la guerra. Un día una vibrante ciudad y al otro día, nada, sólo un ardiente caos en el que fantasmas heridos, calcinados y azorados, se agitaban sobre las pilas de cadáveres amontonados que obstruían lo que 24 horas antes había sido la avenida más transitada.

Mi esposo, con febril delirio, a menudo hablaba de una pareja de amantes con los que se tropezó en una gran avenida, un niño y una niña todavía, abrazados, con sus pequeños cuerpos negros calcinados y enormes cabezas —espectral travesti de pasión juvenil—. Esta imagen se ha plasmado fotográficamente en mi memoria transformándose, para mí, en el símbolo de la guerra. Que los arios pudieran agradecer a su Führer y a su partido el hecho de que los mismos árboles de la ciudad fueran reducidos a ardientes escombros, no hacían estos bombardeos menos terribles. Yo no estuve ahí, pero he conocido ese terror tan de cerca y tan a menudo que siento como si hubiera vivido cada minuto de él, incluyendo los 20 aterradores minutos que Gerardo estuvo en la calle sin ninguna protección y las bombas fosforescentes llovían junto a él. También conocí a la espantada jirafa que galopaba huyendo de las llamas del zoológico y a la viejecita con su camisón en llamas, a los grotescos pordioseros borrachos ofreciendo su brandy robado a todo el que pasaba. He vivido la disputa de mi esposo con sus familiares, que querían echarlo de su casa porque se quejaba de que lo hubieran despertado a las ocho de la mañana en su primer día de descanso después de tres días de no dormir, sólo porque su tío le había dado cuerda para cincuenta días a su reloj de cucú, y no pensaba romper cos-



Muench.

Muench, página manuscrita de *Marsias y Apolo*, para flauta y piano, 1946.

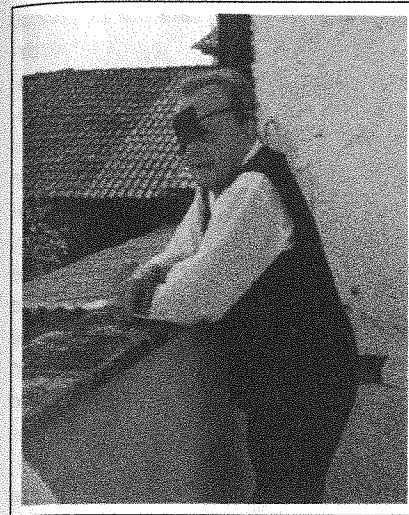
tumbre, sólo porque trescientas treinta mil personas yacieran muertas en las calles.

¡Guerra! ¡Guerra! ¡Guerra! Tenía —citando a mi claridoso padre— el estómago amargamente lleno de la guerra. Mi familia me escribe diciéndome que me quede en Europa —mi querida y devastada Europa—, hasta que la situación en casa mejore, ya que mi madre sólo tiene dos recámaras en su departamento y mi cuñada, gracias a la advertencia de un familiar, se rehusa dar hospedaje a los parientes políticos... Guardo en mi escritorio la carta de un oficial que al regresar de la guerra prefirió volver al frente, en lugar de tener que soportar el resentimiento de aquellos que se quedaron en casa y que se sienten invadidos por los veteranos. Me llegaban esporádicos paquetes de Boston acompañados de cartas ¡llenas de quejas por la inflación y el racionamiento de la carne y la mantequilla! ¿Es que realmente no hay algo que pueda conmover a los miles de prósperos e ingenuos ciudadanos de nuestra grandiosa y libre nación para que sean un poco más conscientes de lo que significa tener hambre y frío y estar enfermo de malnutrición? Hay muchas organizaciones en casa que hacen un magnífico trabajo, pero todavía hay muchísimos individuos que duermen perezosamente en sus casas. Cada vez que llega un paquetito tengo que decidir si lo comparto con mi suegra, para mantenerla viva algunos meses más, y no tener ni siquiera lo suficiente para que Gerardo pudiera seguir trabajando, o no compartirlo y gozar de una probada de lo que es tan esencial para la salud. ¿Por cuánto tiempo más continuaría esta horripilante lucha? Bien, de regreso a Dresde.

Yo estuve en Munich esos tres días y noches, aislada en todos sentidos, sin atreverme a dejar la casa por más de una hora, por si acaso mi marido regresaba, por si acaso no estaba muerto, por si acaso, por si acaso... No sabía nada y los días transcurrían. Y entonces, cuando me preparaba para ir a Dresde, medio loca por la inactividad y la espera, una conocida llegó de la ciudad ardiente con su sirvienta y sus tres niños a los que había rescatado de las flamas. Había escuchado que Gerardo estaba vivo y que se dirigía hacia Munich a pie. Estaba agradecida por la tarea de atender a estos refugiados intoxicados por el humo, congelados y hambrientos en mi estrecho refugio. La noche que llegaron, Munich fue bombardeado de nuevo, y otra semana llena de confusión transcurría cocinando y consolando a los niños, tratando de obtener más carbón del carbonero, tratando de vivir los seis en tres pequeñas habitaciones, hasta que un joven aviador apareció en mi puerta para decirme que Gerardo se encontraba enfermo de difteria en Bad Weisse, a treinta millas de Munich. Lo encontré ardiendo en fiebre, escondido en el ático de la casa de la anteriormente mencionada Frauleins Suse, que fue requisada por el partido para hacerla un refugio de mujeres embarazadas. Una Fraulein Suse asustada, insegura del destino que le esperaba, si es que las expectantes mujeres descubrirían que una enfermedad infecciosa se había colado por debajo de la puerta, me rogó que lo sacaré de

ahí cuanto antes. Apenas podía reconocer al delgadísimo esqueleto de ojos enrojecidos que me recibía con las siguientes palabras: "No pude encontrar a mi mamá." Una vez más agradecí a los dioses la necesidad de una acción inmediata la cual me impidiera revelar mi propia reacción emocional. Rose, la muchacha bávara que servía en esa casa, fue mi mayor consuelo ya que me aseguró que a Gerardo se le había dado un antitóxico y que había cuidado de él lo mejor que pudo hasta mi llegada. Nadie más se había atrevido a entrar al cuarto, y el hecho de que Fraulein Suse no lo hubiera dejado morir en la calle, más tarde lo relataba como si hubiera sido la más grande prueba de humanidad que la hija de un oficial pensionado pudiera ofrecer a su Dios. Su actitud de rescatadora resultaba, para su virtud germana, sólo la cosa más natural que hacer por un semejante, y por alguien que era también un respetado y conocido artista.

El terror de Gerardo hacia todas las ciudades después de sus experiencias en Dresde, los telegramas que me mandó y que nunca llegaron, Munich, humeando todavía a causa de un bombardeo aéreo, que tuvo que atravesar para huir como si fuera una cacería, y la creciente enfermedad de su cuerpo, todo esto se combinó para crear la fuerza que lo condujo hacia el pequeño pueblo de la montaña, donde se desplomó y finalmente lo encontré. Un doctor de Luftwaffe, quien lo había atendido de los nervios en Bruselas estaba adscrito en Bad Wiesse. Diagnosticó inmediatamente la enfermedad, le inyectó suero y me mandó llamar. Hice que trasladaran a Gerardo la siguiente mañana a un hospital al otro lado del lago, a un cuarto inundado de musgo, la única posibilidad para una cuarentena dentro del atestado edificio, en el que las enfermeras no estaban capacitadas, había sólo dos doctores y las medicinas muy escasas. Ganándome la simpatía de la jefa de enfermeras me las arreglé para estar con él todo el tiempo, aun en contra de las órdenes del médico. Pienso que hoy no estaría vivo si no lo hubiera hecho ya que su alma estaba más infectada que su enfermo cuerpo, y necesitaba constantemente apoyo espiritual. Cada vez que iba a Munich había una recaída, y los bombarderos volando sobre el *Tegersee* hacia la ciudad traían consigo ataques de fiebre. Era una lucha contra la muerte y las adversidades estaban en mi contra. No había suficiente suero a la mano para ponerme inyecciones preventivas. Las epidemias de fiebre escarlatina, difteria y tifoidea irrumpían iracundas en el distrito. Cada día más y más pacientes llegaban a los resguardos. Todos estábamos amontonados en el suelo, confiándonos a la suerte para no reinfectarnos el uno al otro. No me permitía pensar lo que pasaría si yo también me enfermara. Simplemente esto no podía suceder. Pero un día me desperté con dolor de garganta y una alergia en todo el cuerpo. La cara y el cuello saturados. Caminé todo el día y toda la noche a través de las heladas montañas respirando profundamente el viento de las nieves, y al día siguiente tanto la alergia como el dolor de garganta ¡habían desaparecido! Actué instintivamente, sin



Muench, Tacámbaro, 1981.

prioridad sobre la virtud germana como el menor de los males. Es más fácil reconocerlo y como consecuencia, lidiar con él. Nadie estaría mas sorprendida que mi anfitriona de aquellos tristes días, si le hubiera tratado de explicar qué tan atormentada me sentía en su casa debido a su cruel y egoísta falta de tacto, a esa típica incapacidad alemana de ponerse en el lugar de los otros. Me hubiera echado en cara mi ingratitud si me hubiera atrevido a señalarle que su mundo se desmoronaba ante sus propios ojos, y que esto no dependía de los diez gramos de grasa extra de ella y de su sobrealimentado marido. La terca ceguera de esa clase social en particular (su esposo era arquitecto y constructor a gran escala) es difícil de creer en estos días. Obligué a la familia a escuchar las estaciones de radio extranjeras. Era evidente para cualquier testigo que Alemania perdería la guerra. Pero Frau. S. casi me echa de la casa debido a lo que ella llamaba "mi pesimismo subversivo" porque rotundamente contradije su afirmación de que Hitler sabía lo que hacía y que Europa sería inimaginable si Alemania perdía la guerra. Aclaro una vez más, no era nazi en el sentido estricto de la palabra, y su hijo, que estaba en el frente, era violentamente "anti". No podía ni podría enfrentar el hecho de que su seguridad, sus ingresos incrementados por los contratos de la ciudad durante el régimen del Tercer Reich, estaban a punto de desplomarse a sus pies, e históricamente intentaba agarrarse a cualquier detalle en su súbita defensa de Hitler, a quien frecuentemente había condenado cuando parecía estar conquistando el mundo entero. Y ahora estaba perpleja y azorada porque no ser cargada en hombros por las fuerzas de ocupación.

atreverme a consultar al doctor, y aparentemente en mi caso, este fue el tratamiento correcto.

De esta manera pasaban los eternos días de recuperación, y en las noches escalaba la colina para dormir con unos amigos que obviamente no me deseaban como invitada bajo aquellas circunstancias. Pero ya que el mayor del pueblo se rehusó a dejarme dormir en el resguardo bajo ninguna circunstancia, insistí con ellos, sometida a sus mezquinas quejas burguesas, y tragándome el "Tal vez deberías quedarte en tu cuarto esta noche. Tenemos invitados", agradecida de no ser arrojada por la puerta, y aprendiendo a odiar como nunca creí que fuera capaz de odiar. Creo que el vicio germano tiene

La incompetencia en el hospital era inevitablemente condicionada por la guerra, pero fue una verdadera sorpresa que a Gerardo lo dieran de alta sin nunca advertirle de la posibilidad de una parálisis post-diftérica. Regresamos a Bad Weisse amparándonos con el certificado en el cual el doctor prescribía reposo para su recuperación. Entonces empezó mi lucha contra los empleadillos del estado nazi, en contra de la inhumanidad de los encargados de los hoteles y los dueños de las casas de huéspedes. Sabía que el regreso a Munich, que a diario estaba siendo bombardeado, sería la muerte para Gerardo. Pero los caballeros del ayuntamiento eran muy desinteresados. Cada semana el mismo hombre me sometía al grado cero de la aflicción cuando le explicaba mis razones para querer permanecer en el centro de recuperación aunque tuviera un departamento en Munich, y cada vez, después de que había gozado lo suficiente con mi mar de lágrimas, que yo no podía contener a pesar de que era ése el propósito de sus interrogatorios, me concedía otros siete días, ni mas ni menos, prórroga que acompañaba advirtiéndome con las mismas palabras de la semana pasada, que sería la última vez que haría esto por mí y que no lo volviera a molestar. Los hoteleros no eran mejores, informándonos, al darse cuenta que no teníamos nada con qué sobornarlos, que habían ocupado ya los cuartos que nos habían asignado por unos días, casi casi aventándonos a la calle con todo y nuestro equipaje. El trato que recibimos de la gente amable de Bad Wiesse era seguramente la bondad misma comparada a lo que recientemente había leído y oído acerca de la bestialidad en los campos de concentración, pero la semilla de la brutalidad yacía latente en la suprema indiferencia que cada individuo, por separado, sentía por el destino de su vecino y esta encantadora actitud en la vida cotidiana era compartida imparcialmente entre nazis y antinazis, tal vez más acentuada entre los primeros, ya que tenían el poder del mando. En aquel tiempo pensaba que si sobrevivía a la guerra, perseguiría a cada alemán que me hizo la vida miserable, al aumentar el tormento que sufríamos sin la ayuda del destino. Pero de alguna manera, comparado con una nación entera cuyas concepciones fundamentales de vida estaban tan torcidas, toda intención de venganza me abandonó, aunque el deseo de "dejar que se cocinaran en su propia salsa", citando al Sr. Churchill, aún persiste. Hoy platicué con una judía rumana que pasó años en un campo de concentración, y me contó como se mantuvo viva gracias a los pensamientos de venganza hacia sus torturadores. Pero también llegó a la misma conclusión. Ella sólo quiere huir de este país, para no volver a ver a Alemania ni a los alemanes jamás. Las dos exclamamos al mismo tiempo: "¡Se castigarán los unos a los otros!" La incapacidad alemana para aprehender las realidades de la vida queda muy bien ilustrada con el encuentro que tuve con una ex-prisionera de Auschwitz, a quien recientemente le di un aventón en mi coche. Era una dama de edad que había sido golpeada hasta hacerla perder el oído. Me dijo que su buzón estaba lleno de cartas, precisamente de



Juan José Arreola y Gerhart Muench, México, 1975. Foto de Mario Beauregard.

la gente que la había maltratado con tanta crueldad, ¡rogándole que les otorgara un certificado de buena conducta para poder salir de sus actuales cárceles!

Después de habernos mudado tantas veces como para haber conocido casi todas las casas del pueblo, finalmente encontramos una habitación rudimentaria y helada, y la casera, quien se compadeció de nuestro estado de nervios, prometió mantenernos ahí. Unos días después, la parálisis post-diftérica se manifestó en su forma más extrema. Mi esposo no podía pasar bocado, no podía digerir nada, su corazón protestaba en contra del esfuerzo al que se le tenía sometido, su vista se aminoraba día a día, tropezándose y cayendo por las calles, en lugar de guardar cama por el miedo a la posibilidad de que alguna bomba cayera, ya que muchos aviones volaban hacia Rosenheim, Bad Tolz y Munich. Presentíamos que el fin se dibujaba, pero nunca pensamos que tendríamos que vivirlo. Los rumores corrían de boca en boca y uno automáticamente desacreditaba lo que no había visto con sus propios ojos. La tensión era eléctrica. A finales de abril, otra vez tuvimos que salir de Bad Wiesse. A estas alturas mi esposo era incapaz de ponerse de pie. Y yo, agobiada de desespera-

ces cuarenta kilos. Se rehusaron, cada uno pensando con terror en su propia seguridad. Sabía que no podía hacer el trayecto de cinco millas cuesta arriba de la montaña con Gerardo en mis espaldas, y dudaba si él lo soportaría. No me quedó otra cosa que hacer más que cruzar el fuego de artillería para llegar a la casa de nuestra amiga Fraulein Suse, y pedirle su carretilla para transportar carbón. Partí, sin saber si mi esposo estaría vivo cuando yo regresara, ya que su corazón apenas latía y en el momento de cruzar la puerta me pedía en voz muy baja que no me fuera. Sin embargo, no podía quedarse donde estaba. Las granadas explosivas no me dieron tiempo para poder registrar otro ejemplo de bondad teutónica hacia aquellos que la necesitaran. Volé hacia el patio, tomé la carretilla y regresé, al parecer, antes de haber partido. Por alguna extraña razón, las luces verdes destellando a mi izquierda y a mi derecha me embebían con vehemencia eufórica que rayaba en la intoxica-

Handwritten musical score for "Stabat Mater" for children's choir and organ. The score is written on four systems of staves. The first system shows the vocal line with lyrics "C' quam tristi et afflicta su-tili-la se-mestris Ma-ter U." and the organ accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics "que mac-erabat et dule-bat Pi-a Ma-ter dum videbat ni-gem-ti". The third system shows the organ accompaniment with dynamics like "p" and "pp". The fourth system shows the vocal line with dynamics like "d=d".

Muench, página manuscrita de *Stabat Mater* para coro de niños y organo, 1958.

ción. La gente de las casas huía al bosque mientras yo cruzaba la reja, pero se detenían a advertirme que no estaría tan loca como para pretender empujar a mi esposo a través del núcleo del fuego de la calle principal. Pero me hice a la idea de seguir mis propios instintos y no escuchar a nadie más. Eran seis contra una, sin embargo, ver a Gerardo empacado en su carretilla hizo que surgiera en mí un perverso estado de exaltado optimismo, y bromeando y riendo avanzamos. Nos encontramos en el camino con la S.S., asustada, corriendo en sentido opuesto, y también nos burlamos de ellos por su cobardía y su vano intento de impedirnos llegar a nuestro destino. Y riendo como dos lunáticos llegamos a la casa donde se encontraban quince mujeres embarazadas en el sótano, más la encargada y su hijo, y Rose cuya bravura y nobleza nunca olvidaré. Ella, viendo que Gerardo temblaba de frío, lo metió entre las cobijas, dándole calor con su propio cuerpo. De algún lugar consiguió un cigarro para mí. Por la noche, varias veces acompañó a una de las mujeres con dolores de parto hasta que llegara el doctor. Para nosotros "robaba" la comida que da gratis el partido para que no pasáramos hambre. Y así yacíamos como un rebaño, tratando de adivinar a través del bullicio exterior que tan cerca estarían los americanos para la media noche. A las doce en punto un golpe como trueno sacudió nuestras ensoñaciones. Una dama uniformada y sin aliento estaba parada en la penumbra ocasionada por un distante escenario de fuego y nos dio la feliz noticia de que se había planeado un intenso bombardeo aéreo para destruir por completo el valle a menos de que la S.S. se rindiera. Gerardo y yo nos miramos. El estaba temblando por subir las escaleras del sótano. "¡Vete sola!" ordenó, pero ni siquiera me molesté en contestar. Contemplamos una vez más la atropellada evacuación de una casa, en la que cada uno de sus miembros pensaba antes que en nadie históricamente en sí mismo, excepto Rose. Dos de las mujeres fueron atrapadas por dos granadas antes de poder llegar a la primera fila de árboles. Algunas otras resultaron heridas. Rose regresó de la calle para decirme en secreto que el vino estaba escondido debajo del carbón y el espagueti en la despensa. Gerardo y yo teníamos el sótano para nosotros mismos. Estábamos espantados pero calmados. Fraulein Suse, su madre y su hermana ni siquiera buscaron la protección del ático, sino que se quedaron en la sala, lo cual admiré inmensamente, aunque Gerardo dijera que era una valentía de estupidez, ya que una granada de artillería pesada podría barrer la casa entera sin tocar el sótano.

Todo el jueves la lucha continuó. Evidentemente la S.S. no tenía ninguna intención de entregar su fútil resistencia. Por la tarde Rose llegó, desde las colinas, con los cigarros que, arriesgando su vida, consiguió para mí, y se fue de nuevo al bosque. Por la noche nuestro único consuelo era el noventa por ciento de la probabilidad de morir instantáneamente debido a una bomba que cayera en la casa, cuya estructura era muy endeble pero muy llamativa. Excavé el carbón, desenterré el vino

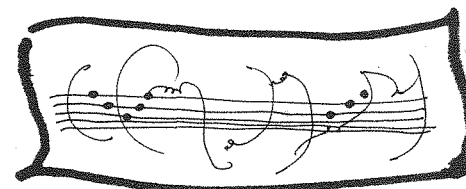
y obligué a Gerardo a que tomara un poco. Parecía, incluso a mí, una original manera de pasar la última noche de mi vida —excavando obstinadamente un cerro de una tonelada de carbón para encontrar una botella de vino—, pero aun en esa situación de aparente fin desarrollé cierta satisfacción de “anotarme una a mi favor” en contra del Partido. Y entonces fumando (yo) y platicando (yo) esperamos por lo que creíamos era seguramente el fin. Gerardo, entre frase y frase, débilmente alcanzaba cierto estado de semi-inconciencia, y yo me acuerdo divagando impersonalmente sobre el extraño ritmo de la vida, añorando las breves huídas que dejamos atrás, para morir ahora, en los últimos momentos de la guerra. Nuestra situación parecía tan irracional, si uno creyera en el Gran Plan, y casi natural si uno no lo hiciera. Era una especulación banal y para nada original, mezclada con la resignada aceptación del ilógico orden de las cosas. No era infeliz sino que sentía tristeza, y Gerardo apenas se percataba de lo que era “nuestro presente”, pero cuando tenía momento de lucidez me regalaba una confiada sonrisa. No he lamentado esas largas horas, ni ninguna de las experiencias que me obligaron a romper la máscara de la superficialidad que la mayoría utiliza para proteger sus ridículos e importantes egos, para dejar al desnudo al verdadero núcleo de la vida.

A las nueve de la mañana siguiente aún estábamos vivos y fatigadamente asombrados de estarlo. El fuego había cesado, pero apenas podía sentir el pulso de Gerardo, así es que decidí arriesgarme y salir de la casa. Tal vez había un doctor en algún lugar del pueblo, al que todavía no se le había ocurrido refugiarse en el bosque. Cruzando la calle principal de una aldea totalmente abandonada me crucé con un pequeño grupo de hombres con bayonetas, pero en mi intento de buscar ayuda médica no les puse atención hasta que llegué al otro lado. Algo me hizo voltear. Vestían uniformes color *kaki* y parecían gigantes sobrealimentados. “Americanos” grité, e ignorando las bayonetas me arrojé a los brazos del primer oficial del ejército americano que vi. “Soy de Boston”, dije con lágrimas en los ojos. “Un plato lleno de guisantes”, respondió dándome palmaditas en la espalda. “Tampoco olvides el bacalao”, agregó otro de ellos. Parecían no estar sorprendidos de que una bostoniana les diera la bienvenida a las nueve de la mañana en un desolado pueblo bávaro. No teníamos tiempo de conversaciones formales. Buscaban a la S.S. que había huído durante la noche. Me desprendí de aquél inolvidable abrazo del primer oficial y regresé para informar, entre el llanto y las lágrimas, que los norteamericanos habían llegado a la aldea. Como Lázaro, Gerardo se levantó de su cama y voló por los tres pisos de las escaleras y con beata sonrisa, se desmayó. Diez minutos después Fraulein Sue llegó a la habitación, la misma que decidimos ocupar ahora que la guerra terminaba, sin preocuparnos mucho de que los inquilinos anteriores hayan sido miembros del partido, para anunciarme con voz agitada, ¡que el panadero iba a abrir otra vez y que más me valía tener mejor genio si es que quería com-

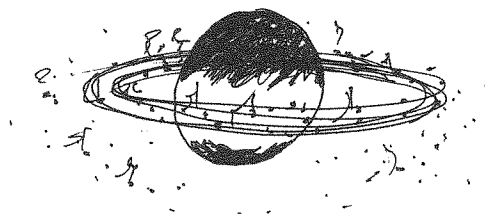
prar pan! ¡Pan! —grité alegremente— “¡A quién diablos le importa el pan! ¡Mujer, estamos vivos y la guerra terminó también para nosotros!” Fraulein Sue, la bondadosa alemana *Hausfrau* que tenía una casa infestada de ganso nazi enlatado y espa-guetti, honestamente no podía entender mi reacción.

Y entonces llegó para ambos aquel extraño, hético y feliz verano de 1945. Fue un periodo de reajuste, de intoxicación, de liberar el terror, de reacciones inusitadas entretejidas en la crónica de una pequeña villa bávara infestada de una mezcla de toda Alemania. Aquellos que habían llegado a este resguardo relativo durante los últimos meses: nazis, antinazis, artesanos, profesores universitarios, actrices de tercera, principiantes estrellas de vaudevil, granjeros bávaros, alemanes heridos, un equipo de doctores de *Luftwaffe* (el pueblo tenía un gran complejo médico que después fue ocupado por unidades médicas norteamericanas) y soldados de combate norteamericanos. Era la miniatura de una caótica población que vivía en un pequeño valle que incluía un lago rodeado de colinas y bosques, y que reflejaba la caótica confusión desperdigada en un gran país de Europa central que sufría profundas heridas que él mismo se infligió, un país todavía no conciente de su propia parálisis, todavía ignorante del gran signo de interrogación que lo cubría, sin ser capaz de preguntarse: ¿Será posible volver a alcanzar un equilibrio económico, sociológico y político algún día...?

En las siguientes páginas de este diario inconcluso, Vera nos relata aquella febril y fugaz alegría por el fin de la guerra; la lenta recuperación de Gerardo, de los pocos amigos que pudo tener siendo una extranjera en Alemania, pero por el otro lado, siendo la mujer de un alemán. De su inquietud, sus sinceros deseos y su imposibilidad de ayudar. En estas últimas páginas, Vera, con su agudeza habitual detecta y explica la confusión e incertidumbre, en todos sentidos, que surgieron en la post-guerra. No sólo de los alemanes, sino también de los aliados, y de sus propios compatriotas. (¿Qué pensarías, querida Vera, si vieras lo que sucede ahora en Alemania?). Gerardo y su esposa salieron de Alemania para Estados Unidos en 1947. En 1952 llegaron a México, vivieron algunos años en Tepoztlán y después, hasta el final, en Tacámbaro, Michoacán. Vera murió en Morelia en 1987; Gerardo la siguió un año después.



EL VIRTUOSISMO Y LA NUEVA COMPLEJIDAD



ENTREVISTA CON MICHAEL FINNISSY

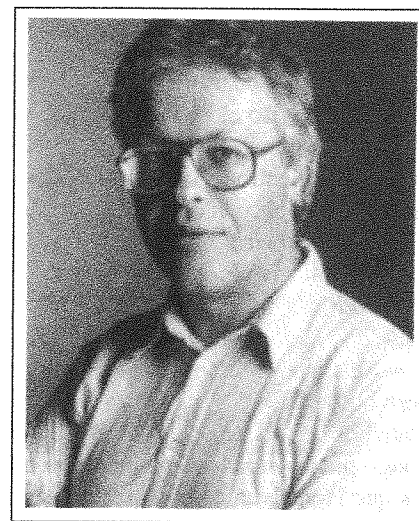
IGNACIO BACA LOVERA Y ROBERTO GARCÍA BONILLA

En medio de la agitación de varios conciertos diarios, conferencias y asambleas, encontramos a Michael Finnissey (1946), pianista, compositor y presidente de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). Dentro de los Días mundiales de la música realizado el último noviembre Finnissey ejecutó más de 30 micropiezas para piano de otros tantos compositores escritas ex profeso para este festival realizado por primera vez en América Latina. Se sabe que el músico inglés no concede entrevistas, pero un día después de su presentación aceptó conversar con nosotros; esta fue una franca conversación donde estableció su posición ante la Nueva Complejidad, corriente composicional a la cual se le incluye como iniciador junto con Brian Ferneyhough (1943); nombre acuñado, hacia mediados de los setenta, por Harry Halbreich. "Entonces nació la leyenda". Finnissey, quien actualmente es investigador de Sussex y en la Royal Academy of Music de Londres, ahondó en el estudio de la música popular al advertir que las recopilaciones sobre esta música han sido incorrectas, con principios del romanticismo alemán. Finnissey acepta que la música contemporánea no ha alcanzado todavía "al gran público"; además considera peligroso "tener que considerar al público". Con todo, asegura que hay que seguir impulsando esta música, "mientras no llegue alguien a decir lo contrario".

—¿Cómo se inició usted en la música y cuándo decidió que sería compositor?

—Empecé a componer a los cuatro años, siempre soñé con ser compositor. Me formé en una familia muy musical. De los cuatro a los dieciocho años fui autodidacta, luego entré en una escuela de música. Cuando llegue ahí, tuve que aprenderlo todo, pero antes de ingresar a la escuela ya tenía mi estética. Yo tenía facilidad

para la pintura; estudié artes gráficas, especialmente la obra de un profesor japonés, Hokusai. Lo que recuerdo de este pintor, son las interrogantes que se hacía sobre el arte —la pintura—. La gente dice, "esto es un caballo", y este pintor pinta la energía del animal, no la apariencia; semeja estar vivo. Sobre esa certeza tuve una enorme libertad para componer. Yo empiezo a escribir música, probablemente, desde un punto empático (yo no soy cerebral). Es muy curioso, si yo decido sobre algo desde el punto de vista emocional, aparecen muchas ideas racionales; ideas matemáticas, sistemas esotéricos, lógicos. Es muy difícil separar éstas desde su inicio hasta su elaboración.



Michael Finnissey.

Para mí la necesidad de escribir música no es más difícil que mi respiración. Entonces, si yo les pregunto a ustedes ¿cómo respiran, qué me pueden contestar? Un ejemplo: al caminar por el Paseo de la Reforma, es impresionante la energía de la gente, y esa experiencia podría describirla con palabras pero yo debo *decirla* con música. Para mí, el oído está conectado al exterior como el ojo del pintor se relaciona con el exterior. Aunque es cierto, a través de la audición no podemos determinar la forma misma del oído.

—¿Qué técnicas de composición conoció primero?

—En mis inicios yo estudié, sobre todo, a la Escuela de Darmstadt (el serialismo), y de alguna manera mi ordenamiento proviene del serialismo, pero los materiales los manejo de una manera muy distinta. No me gusta la vida neurótica del serialismo típico. A Arnold Schoenberg y Webern no los he encontrado muy atractivos. Toda la vida me ha atraído la música "corporal", pero estudié el serialismo por convención para no estar atrasado. A los once años tuve la impresión mas fuerte de mi vida, hasta ese momento, al escuchar la música de Charles Ives.

—¿Desde el principio usted alternó su carrera de compositor con la de pianista?

—Hasta cierto punto, pero no quería tocar profesionalmente. En 1968 terminé mis estudios y nueve años después di mi primer concierto profesional. En ese lapso me desarrollé como compositor.

—La idea de virtuoso se ha transformado al paso del tiempo, y cambia, también, de acuerdo al tipo de música: ¿usted como define a un virtuoso?

—Es alguien capaz de expandir los límites mucho mas lejos que la mayoría; es

alguien que no tiene miedo de lanzarse al vacío ni de subir a las máximas alturas. Claro, el virtuosismo se puede convertir en una forma de circo. Si alguien tiene la capacidad para tocar muy rápido debe tener cuidado de no vulgarizar la música. Se dice que virtuoso es el que toca muy aprisa pero no es cierto, eso no es importante. Es la mente que decide cuanto hacen las manos. Aunque debo decir que yo disfruto la dicotomía entre el virtuosismo superficial y el profundo; entre la apariencia y la realidad. Eso hace la vida interesante...

—... pero el virtuosismo superficial manipula y altera la música.

—Sí, algunas veces puede ser muy vulgar.

—Podría hablar sobre la tendencia composicional llamada “la nueva complejidad” a la cual usted pertenece?

—Sé a qué se refiere y no me molesta hablar de este movimiento, aunque yo espero no pertenecer a ningún movimiento. Mi música es compleja aunque no complicada, y es así porque mi vida es compleja. Pero no significa que cuando compongo pienso en la complejidad; yo trato de hacer música sencilla y son los demás los que la vuelven compleja. Un ejemplo visual de esto sería un paisaje; si ustedes me preguntan que veo ahí yo diré “veo un complejo de muchas texturas de colores diferentes con varios tipos de energía”. Todas estas cosas existen en eso que llamamos paisaje. Y para mí una obra que sólo trata de una cosa no es música realmente. Cuando yo era estudiante la gente decía que Webern era el ideal de compositor, y hablaban de la simplicidad en su música aunque, la verdad, es muy complejo; tal es el caso de Mozart. Y en ese entonces yo era de los pocos que querían tocar a Webern en la universidad.

—¿Como nació “la nueva complejidad”?

—A través de mi trabajo conocí a un músico llamado Brian Ferneyhough, luego trabajé con él, y en 1969 organizamos un concierto con nuestra música en Gaudeamus; entonces eramos unos compositores jóvenes cuya música no se podía tocar en Inglaterra. Así nace la leyenda. Y durante tres años consecutivos nuestra música se tocó en este festival (Gaudeamus) de Holanda. Y entre 1974 y 1975 la obra de Brian Ferneyhough fue descubierta por Harry Halbreich, quien era el director del Festival de Royan (Francia). Ferneyhough le propuso al director nombrar a esta música de alguna manera para “venderla” al festival. Así fue como se nombró música de la “nueva complejidad”.

—Y también existe un movimiento llamado la “nueva simplicidad”...

—... sí el movimiento de la nueva simplicidad. En 1977, en Berlín, se hizo una conferencia; ahí estaban Michael Nyman, Peter Michael Hamel, Joji Yuasa, Wolfgang Rihm...; entonces se discutió lo de la Nueva Complejidad como cuestionamiento académico aunque no era la primera vez que se hacía. Brian Ferneyhough y yo estábamos en contra de eso. A mí no me gustó que mi música fuera denominada de esa manera.

—Se sabe que usted ha compuesto obras partiendo de otros compositores como Gershwin, de cuya música hace una especie de arreglos...

—Gershwin fue de los compositores que le habría gustado a mis padres; para trabajar con él no me interesó saber si es popular o no. Por supuesto que no soy tonto y sé que cuando compongo sobre Gershwin estoy protestando contra la llamada Nueva Complejidad.

—¿Y sus transcripciones sobre música folklórica se explican de la misma manera?

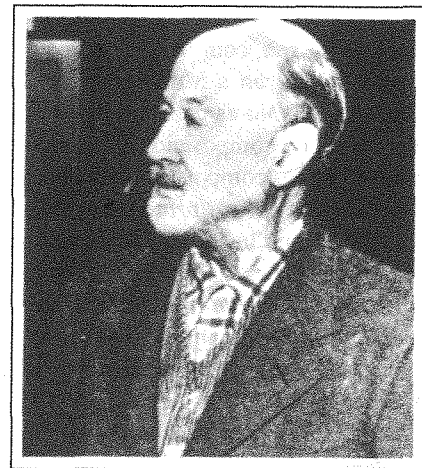
—Eso empezó cuando estaba tratando de descubrir qué significaba ser británico; esta interrogante apareció cuando estuve aislado en Montreal. “Qué es ser británico; qué es ser inglés”, me dije cuando los canadienses se hicieron la misma pregunta. Yo no me había planteado antes qué era ser británico; es una forma de ser y de pensar. Entonces estudié folklor y descubrí que había sido muy mal investigador y que los investigadores que leí habían sido tan fascistas como Hitler.

—¿Podría abundar sobre este aspecto?

—El primer recolector de música en Inglaterra a principios de siglo fue Cecil Sharp y su trabajo lo hacía de acuerdo con principios raciales. Entre otras cosas no le gustaban los ornamentos en la música y los eliminó en sus transcripciones. Debido al auge industrial, este trabajo estaba en decadencia (además sólo el uno por ciento estaba hecho adecuadamente). El único investigador serio fue Percy Grainger; él advirtió que la música folklórica estaba distorsionada y empobrecida. Para empezar, este trabajo de investigación se había hecho con principios del romanticismo alemán, y eso es un gran error. Todo esto a mí me irritó. Tuve que estudiar antropología; supe lo que es el folklor y dondequiera que voy investigo cómo lo hace un antropólogo. Veo cómo funciona y cómo se relaciona la gente; lo que me dice la gente es muy complejo. Viajo mucho y tengo que ver muchos lugares...

—¿Ahora, como compositor y Director de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), no cree que la música actual tiende a una sencillez que puede correr el riesgo de la facilidad?

—Eso es tan general como relativo. Hay una tendencia a ir en contra del serialismo y hay una tendencia a introducir sistemas estrictos. Si observan la historia,



Charles Ives.

verán que siempre hay un péndulo y su movimiento tiene una relajación. Ahora, las técnicas no son, como antes, tan estrictas y severas. Los compositores que yo más respeto sintetizan a Monteverdi, Mozart, Beethoven, Berlioz, y frecuentemente a Charles Ives. No es cuestión de estar en contra de todo; hay que ser flexibles. Yo doy clases de composición y, sí, estoy de acuerdo que los *standars* [los niveles de calidad] de los compositores están bajando. Pero, ¿qué se puede hacer?

—¿Cuáles son sus principios y condiciones como profesor de composición?

—Tiene que haber una disciplina muy rigurosa, pero intento permitirles (a los estudiantes) la posibilidad de acercarse a la verdad sobre lo que son, y eso no es fácil. La mayoría de la gente prefiere esconderse detrás de un sistema. Yo sé lo que cada uno necesita. Discutimos sobre filosofía, política y, sobre todo, de arte. Y si todas estas áreas de conocimiento cumplen un papel en la sociedad, ¿cómo podríamos cuestionar a la sociedad...?

—¿Usted cree que los objetivos general de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC)—“promover y difundir la música contemporánea por todo el mundo acercándola al gran público”— se cumplen? ¿no le parece que en más de un sentido el Festival Días mundiales de la música es de autoconsumo al ser apreciado por músicos y compositores, sobre todo, relacionados con la SIMC...?

—... Obviamente el resultado no me gusta, pero de alguna manera se tiene que empezar. Por supuesto que debemos tratar de encontrar a un público. Pero, mientras hacen estas preguntas, imagínense a ustedes mismos en 1800, entrevistando a Franz Schubert y a Carl Maria Von Weber: les estarían haciendo las mismas preguntas. Este problema siempre ha existido. Por otra parte yo considero peligroso tener que considerar al público, porque ¿quién es el público?, ¿la señora de la mesa de enfrente? Si hay un compositor cuya música se vaya a tocar en el concierto de ahora no le puede decir a esa señora que no venga al concierto... Les contaré un recuerdo: el año pasado, en Varsovia, a la mitad del festival de esa ciudad todos los participantes se fueron a un pequeño pueblo y luego que tocaron, la gente del pueblo siguió a los músicos al festival; así fue llegando más y más gente y el concierto final tuvo que realizarse en una plaza. ¿Qué será de esa gente? Es muy probable que no tengan acceso a discos compactos de música contemporánea y menos a una estación de radio dedicada a esta música... Algo más, ¿cuándo un clarinetista de una orquesta sinfónica [tradicional] podrá decir que la música contemporánea que tocó es buena? Mientras tanto, hay que seguir con la Sociedad Internacional de Música Contemporánea; de cualquier modo hay que seguir... Será importante, mientras no llegue alguien a decir lo contrario...

15 de diciembre de 1993

ALFREDO GARCÍA VALDEZ

INFERNO MOLTO VIVACE

Los muertos aman la música,
su húmedo sueño está lleno de flautas,
cruzan los brazos sobre una partitura,
cada ataúd es un piano.
Con los pies desnudos golpetean la madera
recordando una sarabanda.
Aunque al morir perdieron el idioma
—el de los epitafios y las plegarias—
escuchan al viento y la música intraducibles.
La música es su pan, pues ya no tienen dientes,
su teología natural entre los tubérculos,
sin las crueles mentiras del cielo y el infierno.
El tiempo es nuestro único dios,
y la música es su Biblia fluida.

MARÍA BARANDA

ANTÍFONA DE NUESTRA SEÑORA DEL ABISMO

Y se escuchó su canto cuando la noche apenas comenzaba,
cuando el silbo del árbol y la tierra
giraba por el mundo
fundando el horizonte
el paso de los ríos
las tardes desoladas de los hombres.
Se escuchó cuando la peste
albergaba la sangre de los vivos,
los huesos de la estatua,
el silencio que ciñe al desdichado.
Y yo la oí bajo la piel de la palabra
devorando la sombra, el sueño,
el aliento que consume al mar en su delirio.
Oí su voz como la sangre del Padre
ante el altar del Hijo,
como el sacro fuego
ante los ojos del vencido.
La oí con esa voz iluminada
cantando al hombre que vaticina
la embriaguez del viento,

la lucidez del aire,
el mediodía y su visión de sacrificio.
La oí a la entrada de los Templos
gritando al Oficiante,
al abandono del Profeta,
a los labios secos del Cautivo.
La oí como un estruendo en el sepulcro
clamando a la ruina y al oprobio,
cuando la noche es más oscura
y nos vuelve su primer rostro de fantasma.
La oí sin compasión
arrastrar al tiempo
rondar los años de los desvanecidos
y así tocar la puerta cerrada por la sangre
y encontrarse, como en un antiguo drama,
perdida en el duro silencio de los siglos.

*Dios te salve, gloriosa voz de los abismos,
tributo de las vírgenes salvajes,
supuración de la palabra,
prisionera de ti misma
y en ti misma cantada,
sed de la misericordia,
ramera de los cielos,
sierva en la lápida,
errante en la leyenda de la nada.
Dios te salve.*

POSTGREGUERIADA

CARLOS MIRANDA

¡Que la olí por teléfono, lo juro!
Y que al despertar su perfume seguía allí
Busqué desesperado el frasquito que la contuviese
Y sólo encontré su voz en sueños
Me preguntó si estaba en la calle
y sí, estaba pero en mi casa, me habrá entendido
Quise echarle referencias de letrosos
para que dijera que iba a por una aspirina
El mundo le dolía, pero es la hermosa más discreta
Ese olor era de antro de primera vista
bellecín sólo mientras la cobijó una palmera nocturna
Cayeron entonces borrachos de muerte los marineros
Y yo, atado a una roca que hacia ella derivaba
Si se tomó el ácido no la vi, pero salí aliviado yo
Me curó la añosa enratonada (tal la llamó una deliciosa)
Recordé que no conoce el delta original donde nació,
la empalaciada, la tímida, como ella, del migrañoso mundo
Y me puse a hacer cosas que nunca había hecho
¿No fui y le quemé el cabello, temerario mi inconsciente,
en el primer baile, el día de su primer talle,
loco de ansias de ser cautivo de su venganza?

¿Y no hasta me cayeron bien los mariachis y zapatiamos?
Pero era ella, era ella, y callaba
Y es dulce, no mata las colillas, las duerme
Y es así: luna del día, y lo otro, todo el día
Y todavía para acabarla, no ve películas peores
Pero además era poesía porque llamó y sí,
estaba en ese Barrio (previa internumeralia)
No se quemó los labios con sopa alguna
Pero se torció un pie bailando con otro y a quién vio,
Dios, con esos ojos en los que flotaba atrapado el Caribe
Y lo mejor: su perfume es tan sutil,
que me dice, cumbianchera, que no hay nada qué olvidar

DEL FUEGO

MARIANA BERNÁRDEZ

Del follaje de tus ojos
se desprende el eco
que se interna en el abismo

De tu labio, el cielo
y arriba unos párpados
que omnibulados se despojan

La distancia terminará por quebrar
los dedos helados que se entrelazan
para no oscurecer la noche
para no olvidar tu nombre

Dile viento del ulular del silencio
de la pausa de cada aliento
de la mentira decapitada con el grito:
flacidez de la mente que evoca
la ausencia de la música
el contorno de la danza
y del vientre de arena

De la esterilidad de la llama
un sonido negro que acuna
la voz del relámpago

Del humo que rompe
el labio de cielo abajo
el cielo arriba es sólo vacío
y en el vacío la gestación
del fuego:
la tierra gine
ante el puiso de la palabra.

HÉCTOR CARRETO



UN SUEÑO

A Marina y Luis Ignacio Helguera

La Quinta Sinfonía

Dejé caer la nuca sobre la almohada. Primero bocarriba. Después de perfil.

Antes de que mis ojos mudaran de luz, recordé: hoy es 9 de septiembre: ayer fue cumpleaños de L. I.

Al caer la noche, me encontré a L. I. cuando por azar ambos cruzábamos la plaza frente a la iluminada puerta de Bellas Artes.

Protegido con su inseparable gabardina de marfil, mi amigo no disimulaba en ocultar su molestia por mi olvido.

Le comenté que yo venía de una casa de discos y le pedí que escogiera uno.

Ante mi sorpresa, no eligió las piezas de Ravel, ejecutadas por él mismo, ni *La noche transfigurada*, de Schönberg, sino un álbum de Roger Waters, *Radio Kaos*.

—Por fortuna, despertaré antes de escucharlo— respondió con sorna.

—Aquí van a tocar algo de Prokofiev, comentó uno de los ds.

Estoicos, aguantamos el transcurso de la sinfonía de un tal Mozart.

—Después de todo, el viejo no era mal compositor.

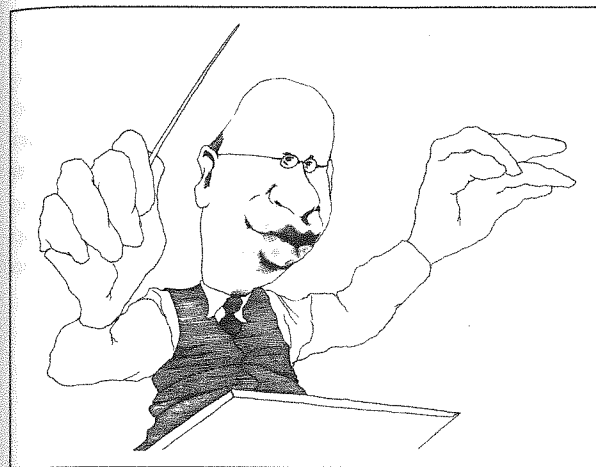
—Es música para entretener a los niños que están en la sala.

El director de orquesta (nunca le descubrimos el rostro) puso en alto la batuta, acto mágico que hizo desaparecer la tos del auditorio.

Los virtuosos sirvieron el platillo fuerte: la *Quinta Sinfonía* de Prokofiev.

Yo quería escucharla dentro de un sueño.

Tocaba una orquesta de percusiones. Los instrumentos eran cuádras, campanitas de mesa, cuchillos de varios filos, dos pianos de juguete, copas de cristal, baila-



Sergei Prokofiev, caricatura de William D. Bramhall, jr.

rinas de cuerda, tres máquinas de escribir mecánicas y un cañón de La Ciudadela, además de utensilios poco aptos para una orquesta.

Con las palmas de I. y las mías bastó para que los músicos volvieran a interpretar íntegra la obra. Después, un guía nos condujo, con una luz en la mano, al vestíbulo donde ofrecían un *cocktail*.

I. y yo estábamos un poco nerviosos; la cena se enfriaba en la mesa de cada quien, se hacía tarde incluso para el sueño. Decidimos tomar tan sólo una copa. I. siguió velozmente la bandeja de los whiskies. Manos que fueron mías se aferraron a un vodka. Un amigo, a quien hasta la fecha no conozco, nos presentó a la viuda de Prokofiev.

—Qué bueno que vinieron —nos agradeció—. A Sergei le va a dar mucho gusto. Ante la presencia de tan insólita señora, no tuvimos el valor de esfumarnos.

—Tómense otra, por Sergei.

Después del quinto trago (o undécimo) I. y yo empezamos a vociferar contra medio mundo: lo convencional de los programas de mano, lo inmoral de Wagner, la megalomanía de Stravinski.

La señora Prokofiev, levantando su ruso blanco, clamaba, encendiendo aún más la mirada:

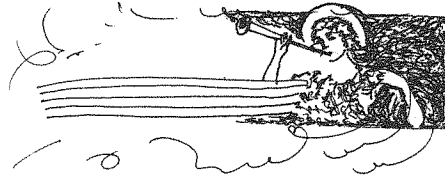
—Sergei estaría orgulloso de ustedes, muchachos.

Cuando salimos del Palacio había dejado de nevar. Sin caernos, atravesamos por una alameda de cristalería. El fuego que llevábamos dentro nos aislaba del frío. Mientras goteaban vasos y botellas rotas de lo alto de las ramas, y las saetas del viento nos zumbaban muy de cerca, evocamos *La batalla de los hielos* y discutimos sobre los peligros de la ciudad a estas horas.

Todo fosforescía. Nos deslumbraba la luz que parpadeaba dentro de los ángeles y de los santos que se nos aparecían, mientras dentro de nuestras bóvedas resonaban aún los acordes de la *Quinta Sinfonía*, las palabras en ruso de una viuda y las inminentes invocaciones altisonantes que nos esperaban en casa.

UN CAMALEÓN LLAMADO TIEMPO MUSICAL

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL TIEMPO Y EL TIEMPO MUSICAL



THOMAS REINER

Traducción de Juan Arturo Brennan

En Australia existe una forma de arte popular llamada "timing". Se le encuentra en todo, desde las carreras de caballos hasta los incendios forestales.

Chris Mann

En *La montaña mágica*, Thomas Mann inquiriere sobre la posibilidad de narrar el tiempo y da un ejemplo musical como parte de su respuesta:

¿Puede uno decir, o sea, narrar, el tiempo, el tiempo mismo, como tal, por sí mismo? Un cuento en el que se leyera: "El tiempo pasaba, fluía, corría..."; nadie en su sano juicio podría considerar esto como una narración. Sería como sostener una sola nota o un solo acorde durante una hora, y llamarlo música.

Un solo acorde es sostenido durante aproximadamente 70 minutos en *Stimmung*, obra escrita por Karlheinz Stockhausen en 1968. El título tiene varios significados y puede ser traducido como afinación, entonación, atmósfera o humor. Los vocalistas en esta composición cantan los armónicos segundo, tercero, cuarto, quinto, séptimo y noveno de la nota fundamental si bemol. Debido a su armonía estática, *Stimmung* tiene un carácter meditativo que se asocia con mayor facilidad a la cultura oriental que a la tradición musical occidental de la música de metas claras y desarrollo definido. Esto no es sorprendente, considerando que la música y los escritos de Stockhausen reflejan de muchas maneras el clima cultural e intelectual de los años sesenta. Ciertamente, Stockhausen no estaba solo en su interés por las filosofías y religiones orientales.

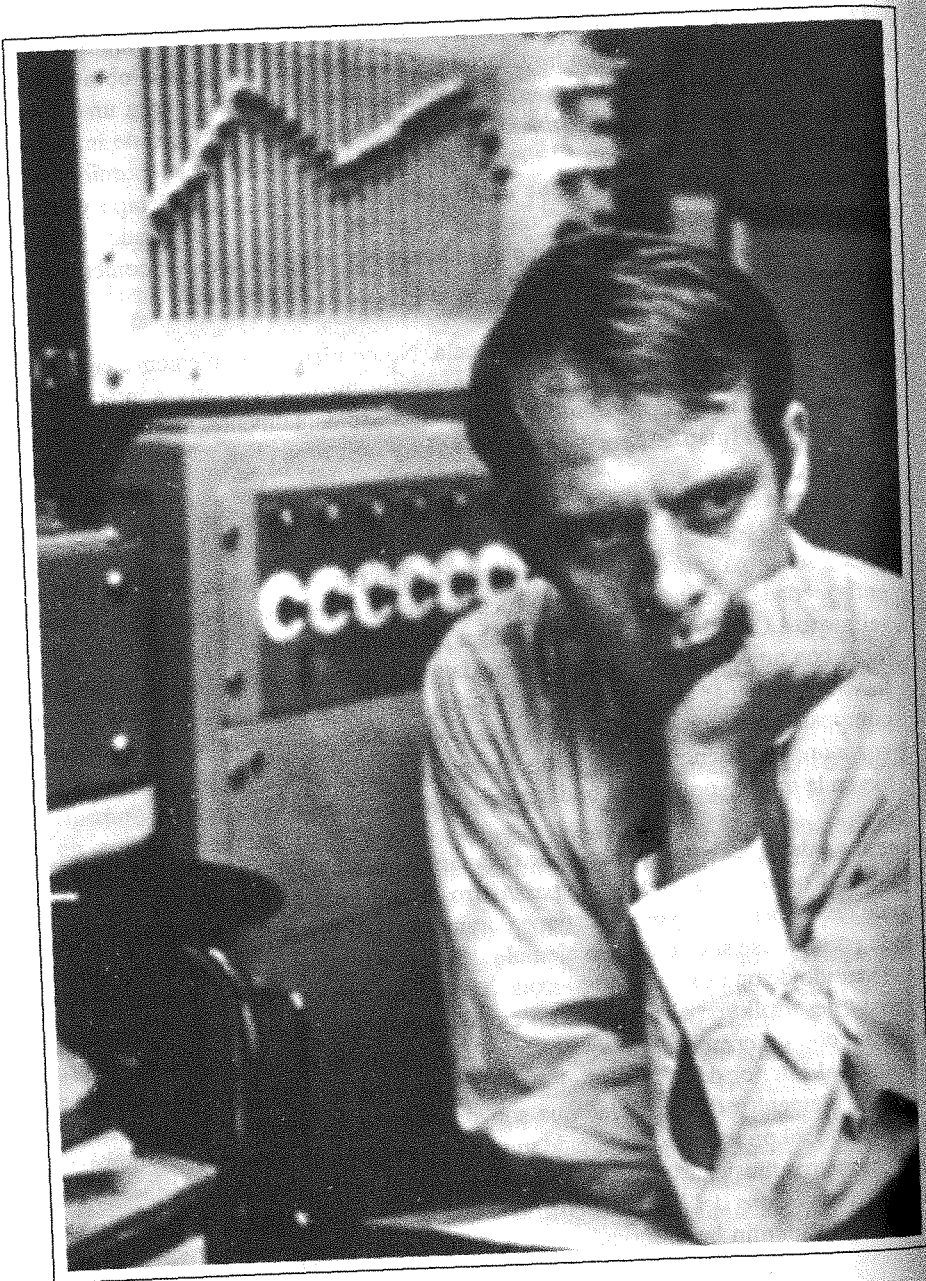
Thomas Mann, en su tiempo, quizá hubiera asignado *Stimmung* a alguien que hubiera perdido el juicio. Aún hoy, la falta de cambio armónico de la obra podría provocar 70 minutos de aburrimiento aparentemente interminable para un oyente no comprometido; para otros, *Stimmung* puede evocar un sentimiento de intemporalidad. Jonathan Kramer, en *El tiempo de la música*, relaciona el sentimiento de intemporalidad con lo que él llama tiempo vertical. Explica que el tiempo vertical es un "continuo temporal de lo inmutable y que no hay eventos separados y en el que todo parece formar parte de un presente eterno." Además, Kramer comenta que una composición que es concebida verticalmente

no exhibe una conclusión en gran escala. No comienza, simplemente empieza. No conduce a un clímax, no plantea propositivamente expectativas internas, no busca cumplir expectativas que puedan surgir accidentalmente, no crea ni libera tensión, y no finaliza; simplemente cesa.

Al ahondar en el sentimiento de intemporalidad, Kramer afirma que

puede ser provocado no sólo por la música sino por otras formas de arte, ciertas enfermedades mentales, sueños, procesos mentales inconscientes, drogas y ritos religiosos. La música vertical no crea su propia temporalidad sino que hace contacto con un sentido del tiempo profundamente humano que suele ser negado en la vida cotidiana, al menos en las culturas occidentales. La significación de las composiciones verticales, y de muchas obras de arte modernistas, es que dan voz a una experiencia humana fundamental que es fundamentalmente inalcanzable en la música occidental tradicional.

Stimmung de Stockhausen puede ser comparada al prelude a *El oro del Rin* de Wagner. Como en *Stimmung*, el parámetro de armonía permanece fijo: un solo acorde de mi bemol mayor se sostiene durante los 136 compases del prelude. Uno puede preguntarse si esto es otro ejemplo de música vertical. El prelude es vertical en el sentido de que carece de desarrollo armónico, pero en término de ritmo y timbre, hay desarrollo en el prelude: un aumento continuo de la actividad rítmica se combina con un *crescendo* tímbrico (la adición continua de nuevos colores instrumentales al interior de la textura global). En otras palabras, el prelude de Wagner contiene elementos de linealidad que son simultáneos a elementos no-lineales. En este sentido, el prelude no difiere de muchas otras obras musicales en las que ciertos parámetros musicales están activos mientras que otros permanecen fijos. Claro, el prelude a *El oro del Rin* no constituye una obra musical completa. El compositor Peter Tahourdin ha observado que su armonía estética prepara al público para



Karlheinz Stockhausen.

una larga velada musical. Así, el preludio prepara una referencia temporal para la ópera completa.

Otro ejemplo más reciente de este proceso puede encontrarse en *La máscara de Orfeo*, ópera de Harrison Birtwistle, en la que la sección inicial se caracteriza por un desarrollo sumamente lento de materiales temáticos, mientras Apolo preside sobre el nacimiento de Orfeo, otorgándole los dones del habla, la poesía y la música. La acción escénica de esta introducción es prácticamente nula: lo único que se ve es una especie de trampa que se abre lentamente. De hecho, la velocidad de apertura es tan lenta que uno no percibe movimiento alguno; sólo al cabo de cierta duración, quizá un minuto o dos, uno se da cuenta de que la trampa debe haberse movido porque está más abierta que un minuto antes. Esta es una instancia interesante de la percepción del tiempo; uno puede decir que el tiempo puede ser percibido a través del movimiento en el espacio, pero ¿qué ocurre en el caso de esta trampa, que se mueve tan lentamente que uno no puede observar un movimiento continuo? En tal situación, es la memoria la que nos informa del cambio, mientras que el movimiento mismo permanece oculto a nuestras facultades de percepción. Para cuando Orfeo ha ascendido por la trampa hasta el escenario, los miembros más lúcidos del público quizá hayan cancelado cualquier perspectiva de cambio brusco. Probablemente, experimentarán el más mínimo aumento en la tasa del cambio musical y dramático con más intensidad que en ausencia de esa introducción casi estática. En el siguiente párrafo, Birtwistle habla sobre su interés en los aspectos circulares de la música:

En esencia, me importa la repetición, con el abordar una y otra vez el mismo evento desde ángulos distintos de modo que se crea un objeto musical multidimensional que contiene ciertas contradicciones, así como determinadas perspectivas. Yo no creo música lineal, me muevo en círculo; más precisamente, me muevo en círculos concéntricos. Los eventos que creo se mueven como se mueven los planetas en el sistema solar. Rotan a velocidades distintas. Algunos se mueven en órbitas mayores que otros y tardan más tiempo en volver.

Birtwistle es sólo uno de varios compositores contemporáneos que ha verbalizado sus ideas sobre el tiempo musical. Otros son Milton Babbitt, Pierre Boulez, John Cage, Elliott Carter, Brian Ferneyhough, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen y Iannis Xenakis, por mencionar sólo a algunos. El deseo de entender las premisas del tiempo musical se refleja también en cientos de artículos y, más recientemente, en dos voluminosos libros sobre este tema: *Tiempo musical: el sentido del orden*, de Barbara Barry, y el ya mencionado *El tiempo de la música* de Jonathan Kramer. Se puede decir que durante la segunda mitad de este siglo, la investigación sobre la

naturaleza del tiempo musical se ha convertido en uno de los puntos focales del pensamiento composicional y musicológico.

El estudio del tiempo musical engendra naturalmente preguntas sobre el tiempo mismo, y quienquiera que haya contemplado el tiempo con seriedad se habrá enfrentado con su elusividad. Como tema, el tiempo es formidablemente grande, y de ninguna manera ha sido agotado. El restringir nuestro enfoque al tiempo musical no nos da licencia para excluir de nuestro campo de visión todos los otros tipos y dimensiones del tiempo. La investigación del tiempo musical podrá evadir temporalmente, pero finalmente tendrá que enfrentar, la gran pregunta: ¿qué es el tiempo?

Mucha gente estará de acuerdo en que el continuo fluir del tiempo es un simple hecho de la vida, una realidad que no necesita ser cuestionada. También estarán de acuerdo en que este paso continuo del tiempo se puede medir objetivamente; los relojes promueven una concepción positivista del tiempo. El apriorismo de un flujo de tiempo continuo y objetivamente mensurable se refleja en el a veces irreflexivo uso de términos como *tiempo absoluto* y *tiempo objetivo*. Sin embargo, la aparentemente indisputable realidad implicada por estos términos presenta poco más que una de muchas diferentes y en ocasiones contradictorias conceptualizaciones del tiempo. No hay un solo entendimiento generalizado sobre la naturaleza del tiempo, así como no hay evidencia definitiva para el concepto común de que el tiempo pasa, siempre e inevitablemente, a una tasa constante.

En *Breve historia del tiempo*, Stephen W. Hawking explica cómo el concepto del tiempo es diferente en la física newtoniana y en la teoría de la relatividad de Einstein:

En la teoría de Newton, si un pulso de luz es enviado de un sitio a otro, observadores distintos estarán de acuerdo en el tiempo del traslado (puesto que el tiempo es absoluto), pero no siempre estarán de acuerdo sobre la distancia cubierta por la luz (porque el espacio no es absoluto). Puesto que la velocidad de la luz es simplemente la distancia recorrida dividida entre el tiempo que ha tomado, observadores distintos tendrán medidas distintas de la velocidad de la luz. Por otra parte, en la teoría de la relatividad, todos los observadores deben estar de acuerdo en la velocidad de la luz. Aún así, no están de acuerdo en la distancia que la luz ha viajado, de manera que también deben estar en desacuerdo sobre el tiempo que ha tomado. (El tiempo estimado es la distancia que la luz ha viajado, en la que los observadores no están de acuerdo, dividida entre la velocidad de la luz, en la que sí están de acuerdo.) En otras palabras, la teoría de la relatividad puso fin a la idea de un tiempo absoluto. Parecería que cada observador tiene su propia medida del tiempo, registrado por un reloj que lleva consigo, y que otros

relojes idénticos en manos de distintos observadores no necesariamente darían la misma medida.

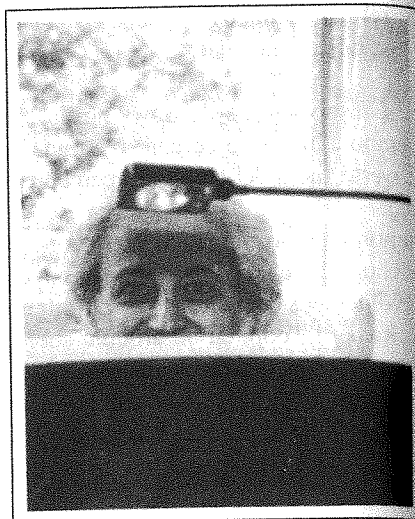
Las observaciones de Hawking ilustran que pueden existir conceptos distintos del tiempo aún dentro de una sola rama de la ciencia. Mientras que la velocidad de la luz está fuera del horizonte perceptivo del hombre, la existencia de distintos conceptos del tiempo hace que sea apropiado cuestionar las nociones (y de modo más importante) las implicaciones erróneas del tiempo absoluto y el tiempo objetivo. El hecho de que existan diferentes conceptos del tiempo apunta hacia los problemas involucrados en el intento de definir el término *tiempo*.

Richard Toop, en un artículo sobre la llamada nueva complejidad en la música contemporánea, describe la observación de Nietzsche sobre el hecho de que definir algo constituye el inicio de mentir sobre algo. Sea que uno concuerde con la apreciación de Nietzsche sobre el acto de definir o que uno esté de acuerdo con la afirmación de Susanne Langer en el sentido de que la labor de la filosofía es proporcionar



Richard Wagner, caricatura de William D. Bramhall, jr.

significados definidos a los términos que usamos, la naturaleza elusiva del tiempo impide las definiciones simples. Por una parte, el tiempo no está hecho de materia. Por ello, el término *tiempo* no significa un objeto físico. En vez de ello tiene el potencial de referirse a una gama de conceptos diferentes. El concepto particular del tiempo al que nos referimos, en determinado momento, depende del contexto en el que se utiliza el término. En filología, un término así se define como polisémico, en cuanto que sus significados múltiples evaden una sola definición. Así que en vez de añadir otra definición del tiempo a las ya existentes, la cuestión sobre lo que el tiempo es puede ser abordada de mejor manera presentando un marco de referencia amplio en que puedan ser localizados distintos aspectos, conceptos y propiedades del tiempo. Tal marco de referencia se presenta en la segunda parte de este círculo. Se titula *El campo del tiempo*, y las diferentes áreas de este campo son exploradas brevemente con respecto a su relevancia musical. Es necesario enfatizar que si ese campo proporciona un modo de observar el tiempo en una forma estructurada y totalizadora, su función presente es dar una idea de las distintas direcciones desde las que se puede abordar el tiempo musical.



Giorgy Ligeti. Foto de Peter Andersen.

El campo del tiempo y su relevancia musical

1. El tiempo desde una perspectiva lingüística.

La mencionada naturaleza polisémica del término *tiempo* da como resultado una "apertura" que naturalmente afecta el término compuesto *tiempo musical*. Así, distintas concepciones del tiempo dan lugar a distintas concepciones del tiempo musical. El número posible de concepciones del tiempo musical es aumentado aún más por el igualmente "abierto" término *música*. La tendencia reciente a utilizar el término *música* en su forma plural indica una toma de conciencia sobre de la compleja red de sus significados. La estructura y características de un lenguaje (y los términos específicos de ese lenguaje) actúan como una especie de filtro a través del cual percibimos el mundo. Es por ello que el estudio del tiempo musical debería in-

cluir el examen de las propiedades lingüísticas de términos relacionados con la música y de términos relacionados con el tiempo.

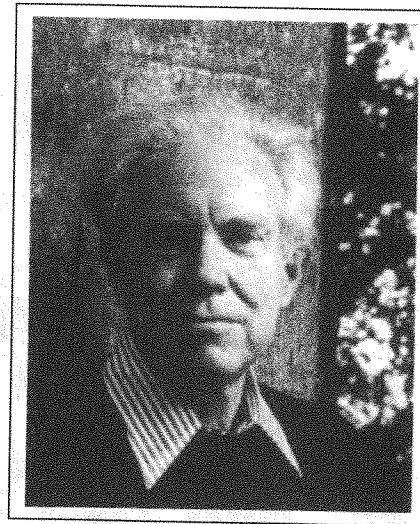
2. El tiempo desde una perspectiva semiológica.

Cualquier lenguaje puede ser considerado como un sistema de signos. Aproximarse al tiempo a través del lenguaje implica el uso de términos, frases y expresiones relativas al tiempo, todas las cuales pueden ser consideradas como signos, y estos signos pueden ser examinados con base en varios modelos semióticos. En el caso del tiempo musical, es posible utilizar, por ejemplo, la semiología musical de Jean-Jacques Nattiez como una base teórica. Nattiez considera a la música como un fenómeno simbólico que consta de tres dimensiones: la primera incluye todo lo que constituye y está asociado al acto de crear música (composición, producción sonora, interpretación, etc.); la segunda es la música en su aspecto físico y material (partituras, grabaciones, la realidad física del sonido); y la tercera abarca el proceso de audición y la amplia gama de otras respuestas a la música. Esta visión tripartita puede ser adaptada al tiempo musical en el sentido de que el tiempo musical se entiende como (1) algo que viene a existir debido a un proceso creativo, (2) algo que tiene una realidad física, y (3) algo a lo que se puede responder.

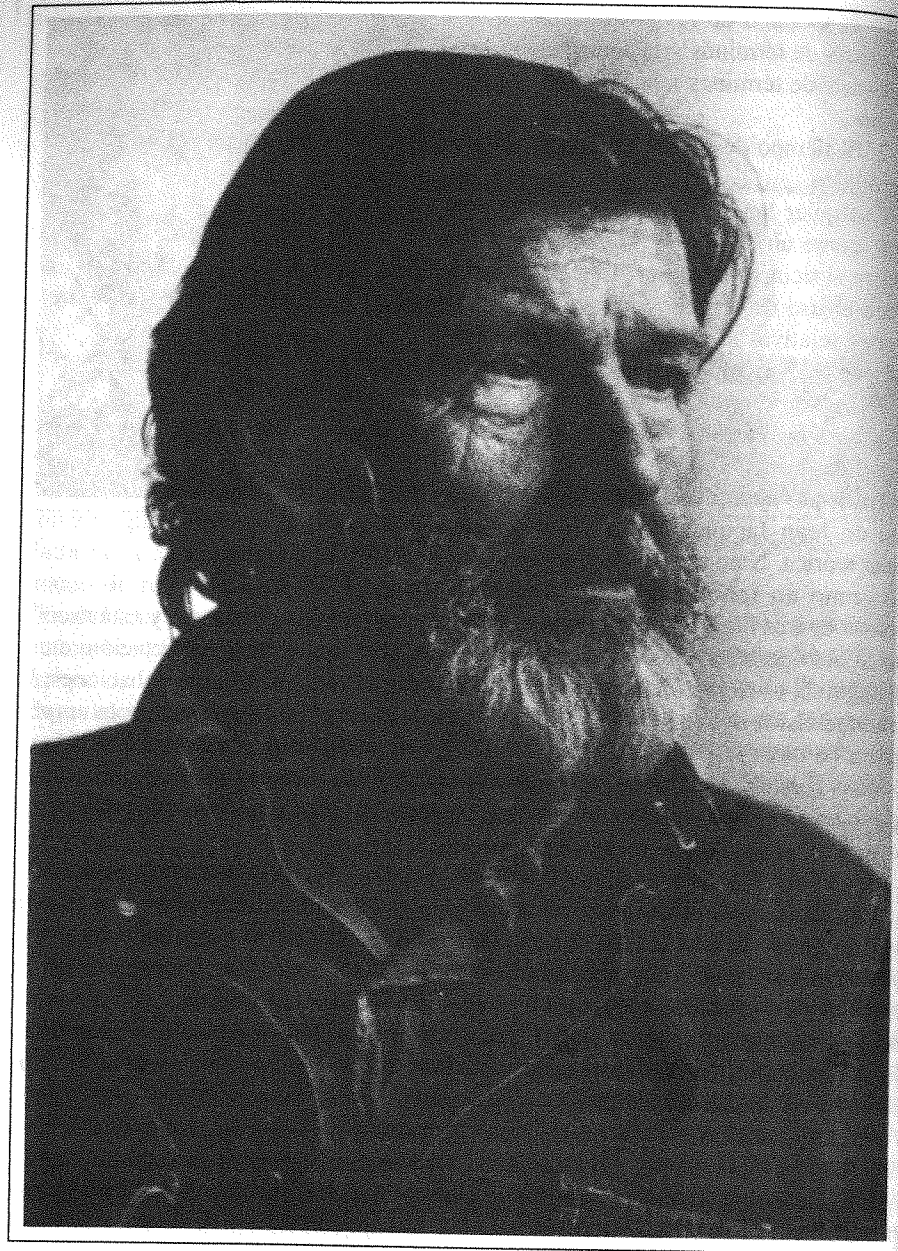
3. El tiempo determinado por la cultura.

Las ideas sobre el tiempo y las actitudes a su respecto difieren entre una cultura y otra; dentro de una cultura determinada no son estables, sino que cambian a través de la historia. El conocimiento del concepto del tiempo que tiene una cultura en particular puede proporcionar pistas importantes sobre la forma en que los miembros de esa cultura viven la experiencia de la música. Y viceversa, la música como forma de expresión de una cultura particular refleja ciertos aspectos de la concepción del tiempo en esa cultura.

En *La forma del tiempo en la música africana* Ruth Stone sugiere que la música africana "se mueve conceptualmente en un volumen tridimensional de momentos que se expanden, en contraste con las nociones occidentales decimonónicas de una progresión lineal, plana." Refiriéndose a su trabajo con los *kpelle* de Liberia, en el



Elliott Carter.



John Cage.

Africa Occidental, Stone muestra que tal concepción no-lineal del tiempo puede ser encontrada también en la estructura narrativa de una épica de los kpelle. Los episodios en esta épica se desarrollan hacia lo que Stone llama *momentos expandibles*, "momentos que envuelven a la acción con una propensidad variable a expandirse hacia afuera pero no linealmente."

4. El estudio del tiempo.

La labor interdisciplinaria de los estudios del tiempo juega un papel vital en la exploración del tiempo musical. Un ejemplo notable es la discusión y adaptación de la teoría jerárquica del tiempo de J.T. Fraser por Jonathan Kramer en *El tiempo de la música*. Fraser, fundador de la Sociedad Internacional para el estudio del Tiempo, explica que diferentes ámbitos (mundos de especie específica) tienen diferentes temporalidades y que estos ámbitos, junto con sus temporalidades, han evolucionado a lo largo de la historia del universo. Así, hay una temporalidad específica para partículas que viajan a la velocidad de la luz, otra para partículas no-relativistas, otra para el mundo de la mecánica newtoniana, otra para el mundo de la materia viviente (biotemporalidad), otra que está ligada a los seres humanos como individuos conscientes de sí mismos, y otra relacionada con los seres humanos como seres sociales (sociotemporalidad). Kramer muestra cómo distintos tipos de música pueden ser interpretados como expresiones de las temporalidades de Fraser. Aquí el punto importante es no tanto que existen metáforas musicales para los niveles temporales de Fraser, sino que un tipo particular de música, o una sola obra musical, puede generar su propio tipo de tiempo musical.

5. El tiempo en la ciencia natural.

Los conceptos científicos del tiempo pueden ser aplicados al estudio de ciertas propiedades del tiempo musical. Jeff Pressing, en *Relaciones entre las propiedades musicales y científicas del tiempo*, utiliza el término *tiempo científico* para designar aquellas propiedades del tiempo que pueden ser generalizadas y sistematizadas por medio de métodos e instrumentos científicos. El texto clásico que relaciona las propiedades físicas del sonido con los aspectos temporales de la música es el artículo "Cómo pasa el tiempo" de Karlheinz Stockhausen.

6. El tiempo en la filosofía.

En filosofía, los problemas de la conceptualización del tiempo son enfatizados más explícitamente que en otras disciplinas (con excepción, claro, del estudio del tiempo). Fue a través del discurso filosófico que se demostró lo erróneo de muchos supuestos respecto al tiempo y, en el mismo proceso, se han añadido numerosos conceptos sobre el tiempo a la larga lista de ellos. Si bien la filosofía no puede afirmar que ha resuelto el acertijo del tiempo, los filósofos han desarrollado numerosos modelos viables del tiempo, muchos de los cuales pueden ser aplicados al tiempo musical. Como en el estudio del tiempo, las discusiones filosóficas sobre el tiempo

incluyen con frecuencia referencias explícitas a la música.

Uno de los muchos compositores cuyo trabajo está imbuido por pensamientos filosóficos sobre el tiempo es Elliott Carter. En *La música y la pantalla del tiempo*, Carter desarrolla sus ideas sobre el tiempo musical con referencia a la *durée réelle* de Henri Bergson (un tipo de duración pura que Bergson cree fundamental en la conciencia humana). Carter discute también el concepto de *tiempo virtual* propuesto por Susanne Langer.

Según Langer, toda la música crea un tiempo virtual, una semblanza del tiempo que es vivido y experimentado por los seres humanos.

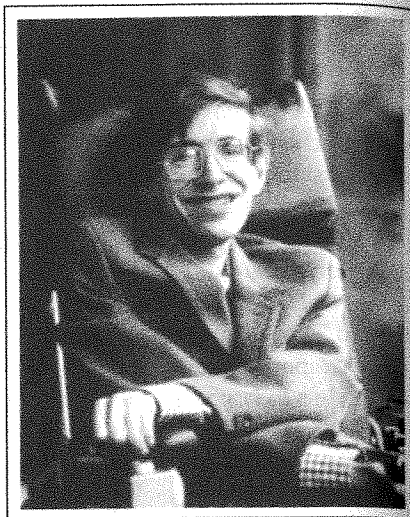
7. El tiempo en la psicología.

Hay un vasto número de estudios relativos a la experiencia y la percepción del tiempo. Los hallazgos en esta área son obviamente relevantes en el examen de los efectos de las cualidades temporales de la música en el oyente. Pero hay muchos otros aspectos del tiempo musical que pueden ser explorados desde una perspectiva psicológica. Por ejemplo, el *timing* de un músico durante la ejecución. *La música como medida del tiempo* de Manfred Clyne y Janice Walker es un extenso estudio de la ultra-estabilidad del músico en el largo plazo y de la existencia implícita de relojes psicobiológicos. Los dos autores sugieren que en algunos casos la duración total de una obra musical existe subconscientemente en la mente de los intérpretes como una entidad estable. Esto quiere decir que distintas interpretaciones de la misma obra pueden tener una notable estabilidad en términos de su duración total, sin que el intérprete se dé cuenta de ello.

8. El tiempo y la historia.

El conocimiento que los compositores tengan de la historia de la música puede tener influencia sobre su proceso creativo. Los compositores que interpretan la historia de la música como una especie de progresión lineal pueden elegir componer música que surge de lo que ellos consideran los últimos adelantos en esa progresión. Es importante en este sentido el debate postmodernista que con frecuencia alude a lo que pudiera llamarse la fricción dialéctica entre los elementos progresivos de la estética modernista (del pasado reciente) y las características regresivas de la estética postmodernista (del presente).

Otro tópico relacionado con la historia es mencionado por Nina Gerasimova



Stephen Hawking.

cuando sugiere que hay una relación entre los cambios en el concepto del tiempo a través de la historia, por un lado, y los cambios en la organización temporal de la música de una época histórica a la siguiente, por otro lado. Es claro que la historia misma está basada en una concepción específica del tiempo: la del tiempo lineal, el continuum de pasado, presente, futuro. Al interior de este paradigma del tiempo histórico lineal es posible concebir una historia de conceptos del tiempo, y aún una historia de actitudes hacia, e ideas sobre el tiempo musical.

9. El tiempo en las artes.

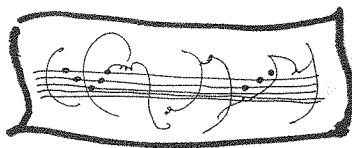
La música no es el único arte temporal. Todas las artes representativas pueden medirse en tiempo de reloj y dependen en distintos grados de un *timing* preciso. Al comparar el cine y la música, James Monaco apunta que "la naturaleza mecánica del medio filmico permite un estricto control de la línea del tiempo; las 'melodías' narrativas pueden ser controladas con precisión. En el encuadre, los eventos y las imágenes pueden ser contrapuestos armónicamente." La riqueza de términos relativos al tiempo utilizados en el cine, tales como *flashback*, sonido asincrónico y cámara rápida nos dan una indicación de las complejas relaciones temporales asociadas con el cine. Con frecuencia se hace una comparación entre la música y la escultura; la música se entiende como el arte temporal *per se*, y la escultura como un arte espacial. Si bien es cierto que la mayoría de las esculturas, a diferencia de las obras musicales, se ofrecen globalmente a nuestras facultades perceptivas, cada proceso de percepción toma tiempo, es decir, lo que se ofrece globalmente no puede ser percibido instantáneamente.

Las áreas principales del estudio del tiempo presentadas en este artículo pueden ser analizadas por sí mismas, pero no son mutuamente excluyentes. Por ejemplo, las propiedades lingüísticas del término *tiempo* afectan a cualquier concepto del tiempo verbalmente expresado, y el estudio del tiempo, siendo un estudio interdisciplinario, se refiere a varias de las áreas propuestas. Además, el campo del tiempo no está limitado a las áreas mencionadas; hay otras que podrían ser incluidas. Las observaciones anteriores, sin embargo, deben ser suficientes para dar una idea del amplio alcance de este campo de estudio y sus muchas aplicaciones al tiempo musical.

El estudio del tiempo musical ya ha demostrado su enorme potencial para contribuir a una amplia gama de actividades relacionadas con la música. Ya se trate de ejecución, pensamiento composicional, teoría musical, análisis musical, etnomusicología, filosofía de la música o percepción de la música, hay que tomar en cuenta el tiempo musical. Su función es una combinación de muchas funciones diferentes. Al igual que el tiempo mismo, el tiempo musical cambia de color dondequiera que va.

Melbourne, agosto 1992/abril 1993. Publicado originalmente en la revista musical *Context*, Australia, 1993, y traducido y publicado aquí con la autorización del autor.

ENTRE AMNESIA Y MEMORIA



ALESSANDRO MELCHIORRE

Traducción de Juan Arturo Brennan

La reflexión sobre el tiempo musical es sumamente importante, tanto desde el punto de vista de la percepción como desde el de la composición. Sólo así es posible empezar a identificar las razones de la dificultad de la ejecución y la audición y, como resultado, de la comprensión, apreciación y difusión de la música contemporánea. Tal reflexión intenta antes que nada responder, o al menos comenzar a responder, la pregunta: “¿Por qué es tan difícil de entender la música contemporánea?” La temporalidad, la suma de los mundos temporales que crea la música contemporánea, constituye una serie de problemas formales y expresivos relativos tanto a la percepción como a la inteligibilidad. La función que el tiempo tiene en la música es ambigua y paradójica: la música está basada en el tiempo, pero con el solo propósito de suprimirlo e inmovilizarlo.

Es mi creencia que, por extraño que parezca, el problema del tiempo es un problema que suele evitarse en la música contemporánea. En otras palabras, es como si la música hubiera abandonado un sentido de dirección, toda tendencia y sentido del tiempo musical. Es como si la música estuviera huyendo del tiempo, como si el tiempo le fuera ajeno; como si hipostatizándolo en las obras pudiera exorcizar su flujo.

Sin embargo, es precisamente a través de la interacción entre el tiempo cronológico y el tiempo psicológico (el tiempo dentro del que la música ocurre) que tiene su origen el tiempo musical (el tiempo que la música desdobra), gracias al cual la música —y es la única de las artes que lo hace— nos permite alcanzar “una especie de inmortalidad” (Levi-Strauss).

Este rechazo del tiempo, que aspira desde un punto de vista ideológico a un presente eterno sin pasado ni futuro, puede ser definido técnicamente como una ten-

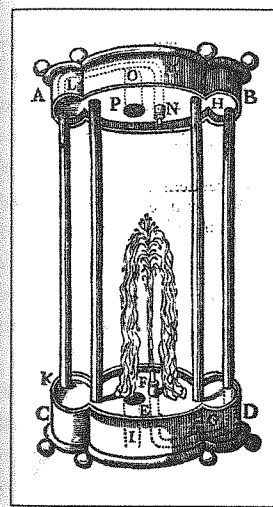
dencia prevaleciente hacia la abstracción, ya sea del sonido mismo, del material (desmaterialización) y abstracción del proceso sonoro de la forma (deformación). En una vasta proporción de la música contemporánea, la obra se convierte en un campo temporal no-direccional; así, el tiempo parece ser abstracto, vacío y estático; el tiempo viene antes de la música, que le es ajena, que es independiente de él y de los objetos musicales en un sentido concreto. Es un tiempo que es “siempre nuevo de nuevo” (Eimert).

Es el tiempo de la amnesia.

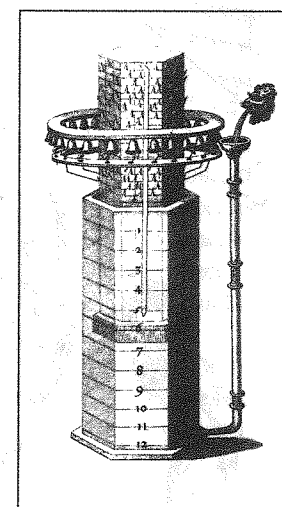
Es un proceso de abstracción del sonido mismo y del proceso sonoro que ignora no solamente la diferencia cualitativa entre los distintos campos de aplicación, sino también las diferencias cuantitativas que se crean entre escalas diferentes en el mismo campo; en la creencia de que el objeto es un proceso contraído y el proceso un objeto expandido, la dialéctica entre ellos queda cancelada.

Es necesario redefinir las tensiones relativas tanto a la forma como al material. Las consideraciones relativas a lo armónico y lo inarmónico son, en mi opinión, particularmente fructíferas; son capaces de definir un concepto de “consonancia y disonancia” congruente con el tiempo y obviamente no limitado sólo a la altura y el timbre, sino extensivo a todos los elementos de la composición. Este par dialéctico me parece capaz de controlar las otras polaridades que son particularmente interesantes, tales como, por ejemplo, continuo y discontinuo, local y global, lineal y no-lineal, periódico y aperiódico, ordenado y caótico. Por ejemplo: ¿cuándo hay armo-

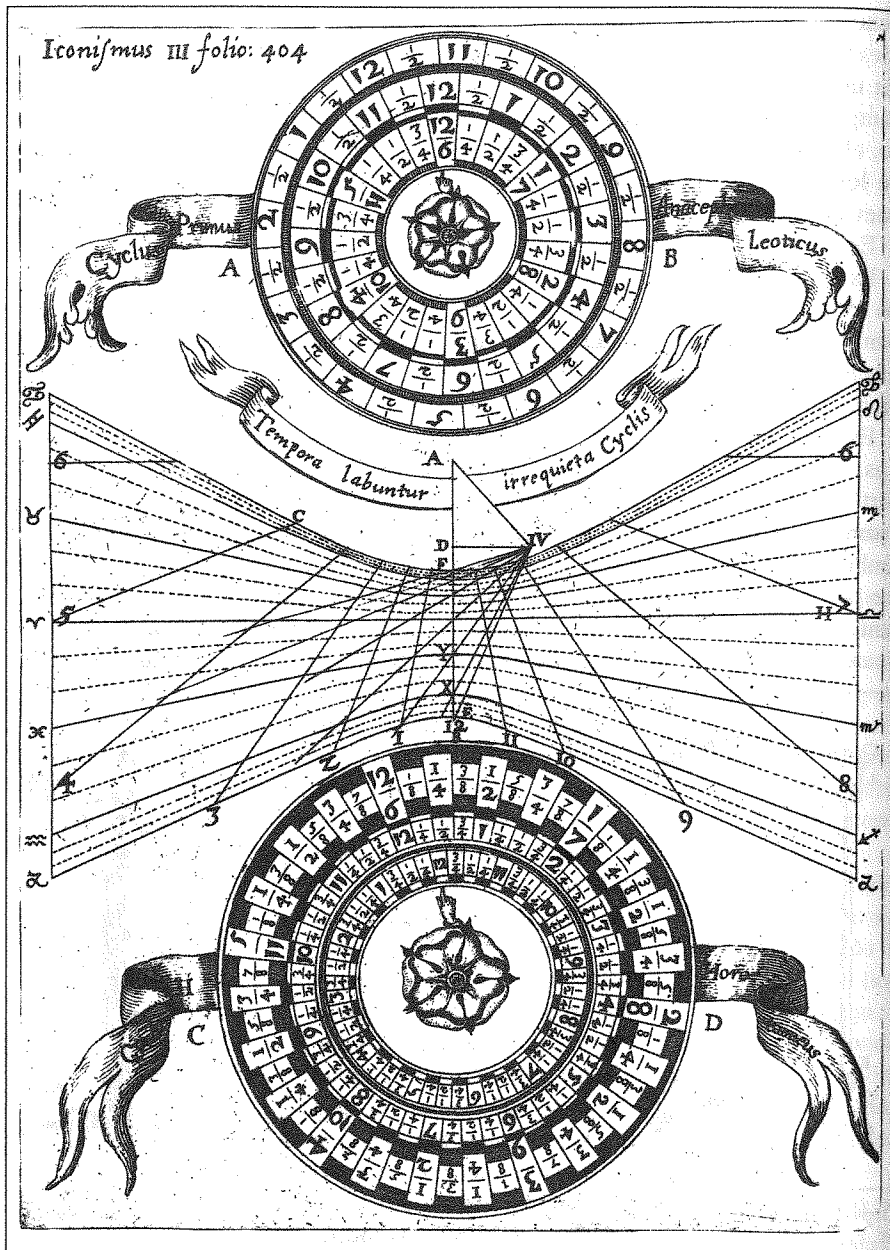
nía o inarmonía en el tiempo o la forma? Cuando todas las variables (relativas a materiales o procesos) están en fase, es decir, que están en una relación armónica entre ellas, el estado potencial se convierte en un estado de factibilidad: el tiempo armónico es entonces el tiempo que hace posible los objetos con una forma bien definida que muestra y al mismo tiempo crea objetos musicales en los que la relación entre los diversos elementos forma-



Clepsidra de Athanasius Kircher.



Clepsidra musical de Robert Fludd



Reloj astronómico de Athanasius Kircher.

les es definida o puede ser reducida al concepto de número y proporción. Por el contrario, cuando no todas las variables están en fase y el tiempo no es capaz o no tiene el poder (nos referimos al poder formativo) de crear objetos, que consecuentemente son apenas atisbados, como de reojo, entonces estamos tratando con el tiempo inarmónico.

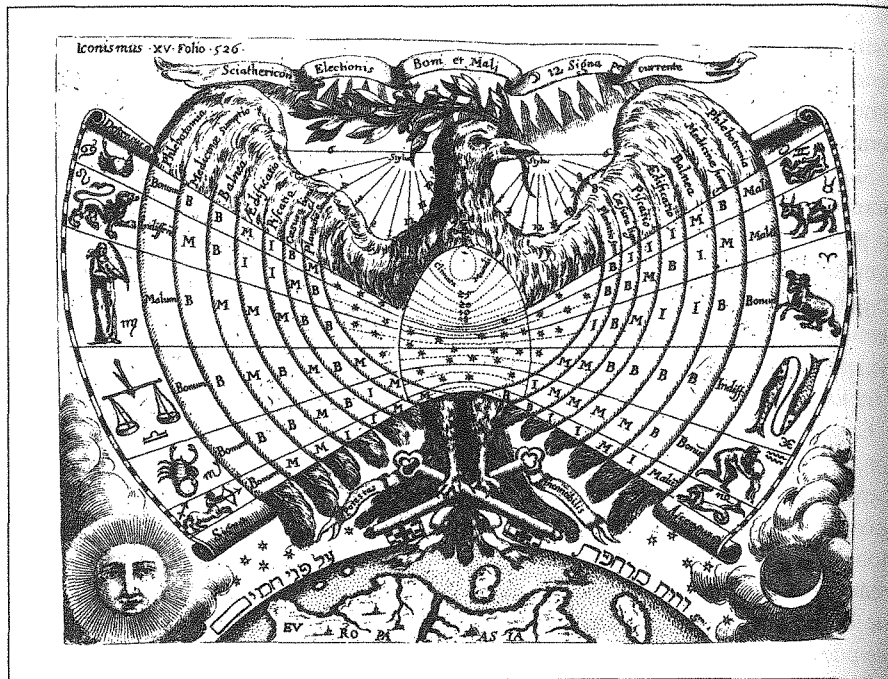
Sin embargo, en ambos casos el tiempo sólo existe si hay una correlación doble: entre el corto y el largo plazo, y entre el material y la forma. El tiempo es concreto, no puede existir sin eventos o sin objetos musicales. De hecho, por medio del ritmo la música permite que el tiempo sea percibido: "el tiempo sólo existe debido a aquello que lo llena" (A. Moles) en virtud de la resistencia que encuentra aquello que llamamos flujo. Hay un cierto número de tendencias en la composición que han comenzado a proponer la reintroducción del tiempo en la música. Por simplicidad, quisiera limitarme a la figura (objeto musical) y a la *Harmonie-Timbre* (*Gross-form*).

El primero de estos conceptos no define a la forma en un sentido general, sino por adiciones continuas; es una forma laberíntica en la que los objetos están yuxtapuestos. En ella, el gesto expresivo es el factor que unifica; el tiempo existe, pero principalmente dentro de la figura, de modo que es más un fenómeno local que uno global. El segundo concepto, el concepto unificador, es la *Harmonie-Timbre*, y controla tanto la micro- como la macro-forma. Es una forma microscópica en la que la temporalidad a gran escala se despliega y se orienta. Así, es un fenómeno que puede describirse como global y no como local.

Sin embargo, a diferencia de la música de los cincuenta, que con frecuencia estuvo caracterizada por una correlación entre material y proceso, la música de hoy define y transforma objetos musicales concretos en los que la correlación entre lo global y lo local es débil, pero no está ausente.

Mi meta es inventar una dialéctica de continuidad que permita un intercambio continuo entre la micro- y la macro-forma; desarrollar una fuerte correlación entre nuevos materiales y nuevas formas refleja la complejidad de la música contemporánea. Así, puede considerarse simultáneamente su dificultad y su riqueza una posible solución al callejón sin salida de los manieristas modernos, que son capaces de crear y yuxtaponer fragmentos de extraordinaria belleza pero que, desafortunadamente, son incapaces de componerlos.

Estas actitudes diferentes hacia el objeto musical pueden compararse con lo que esboza Prigogine respecto al copo de nieve: "Hoy, el estudio de cristal ideal es sustituido por el estudio de los cristales reales, cada uno de los cuales, debido a su estructura única con sus defectos y dislocaciones, constituye una bitácora de su desarrollo desde su formación. Así, nuevas propiedades eléctricas, magnéticas, mecánicas y ópticas pueden ser creadas no en relación con la definición general del material, sino con su pasado."



Reloj y calendario medicinal de Athanasius Kircher.

Los objetos ya no son abstractos e ideales, inferidos de la interacción de categorías generales, sino que ya contienen una dimensión temporal, una memoria, un pasado y un tiempo interno. Sólo a través de la referencia a objetos musicales concretos es posible restablecer una dialéctica entre la micro- y la macro-forma, un concepto global de la forma capaz de insertar nuevos materiales (en el tiempo y fuera de él) y objetos musicales (con su tiempo local) en una forma definida por un tiempo nuevo y único. Este concepto debe incluir una teoría de la memoria que sea adecuada para enfrentarse a la complejidad de la situación actual. Sin la memoria, la forma no existe y no hay inteligibilidad. En la música, no existe la forma sin la memoria, sin el tiempo (el tiempo de escribir y de percibir). La música es la memoria de una forma.

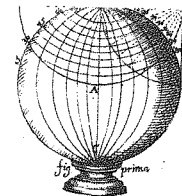
¿Cómo percibimos, recordamos y entendemos una pieza musical? Al escuchar, analizamos los eventos sonoros, a partir de lo cual definimos algunos puntos de referencia relativos a las características notables que se repiten o se refieren a sí mismas más tarde, cualquiera que sea el grado de distorsión involucrado. Después, relacionamos de modo continuo a todos estos puntos de referencia entre sí, estable-

ciendo de ese modo tiempos de correlación entre ellos. Así, llevamos a cabo una apreciación de las relaciones (cualidad, cantidad, duración) y hacemos pausas, como diría Bachelard, en los "nudos" del tejido del tiempo. Solo así, durante y después de esta serie de operaciones, podemos construir una especie de tiempo vertical en el que, por medio de nuestra memoria, hemos establecido relaciones, proporciones, etcétera. En otras palabras, esto involucra eso que tradicionalmente llamamos "forma" y que, aunque es particularmente evidente al final de la pieza (el punto en el que nuestros poderes de percepción no tienen más alternativa que realizar operaciones de síntesis y reformulación), no concluye con la doble barra.

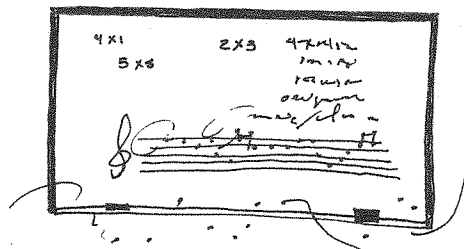
De este modo se establece un concepto de memoria que es dialéctico, dinámico y creativo; esto "depende del contexto y de la historia, y no de funciones localizadas o recuerdos fijos" (Rosenfield).

Como Bartlett escribió proféticamente en 1932: "La memoria no es la reactivación de innumerables trazas que son fragmentarias, congeladas y sin vida. Es una reconstrucción imaginativa, o una construcción basada en la relación de nuestra actitud hacia toda una masa activa de reacciones o experiencias pasadas organizadas, y hacia algún pequeño detalle que por lo general se nos aparece en la forma de imágenes o lenguaje. Por ello es improbable que la memoria sea exacta, aún en los casos más elementales de aprendizaje por memorización, y poco importa que así sea." (*Recordando*)

En mi música, deseo definir un complejo dialéctico de continuidad que no sólo es relativo a los objetos musicales sino también a su aparición y desaparición, con el aura que los precede y la resonancia que los recuerda. Estoy tratando de definir con precisión el concepto de un tiempo musical complejo que sea capaz de justificar el movimiento y la inmovilidad, la continuidad y la discontinuidad, la duración y el instante, esa diaria desviación del tiempo del reloj que consiste en la aceleración y la desaceleración, el comenzar y el detenerse, sueños y pesadillas, melancolía y entusiasmo (este concepto, que refleja la vida misma, es movimiento que emana una esencia que la música, cuando es música verdadera, es capaz de expresar mejor que nada), la desviación inherente a la vida misma. La música, cuando es música verdadera, captura en su mejor expresión la esencia de este "movimiento", de este "paso del tiempo", haciéndonos conscientes de él.



EL CONCEPTO DEL TIEMPO EN LA MÚSICA DE LA INDIA



HILDA PAREDES

La música se confronta con demasiada frecuencia con la cuestión de la 'comprensión' y la necesidad del 'entendimiento', particularmente cuando se trata de una forma de expresión diferente de aquella a la cual han sido acostumbrados nuestros oídos. Esta necesidad de comprender la música parece ser un problema particular del escucha occidental, que antepone algún tipo de explicación racional a cualquier otra forma de percepción.

La música oriental puede parecer extraña al oído del músico en Occidente, que al escuchar busca ciertos puntos de referencia a los que se ha habituado dentro de su ámbito cultural, y al no encontrar estos puntos de referencia que le interesan se desilusiona. Pero si nos despojamos de preconceitos y abrimos nuestros oídos, podremos escuchar en la música de otras culturas una manera diferente de entender la vida y de concebir el mundo. El poder de la música es tal.

Esta mañana quisiera invitarlos a compartir mi entusiasmo por la música de una cultura que me ha revelado un universo inagotable de inspiración y que ha embrujado a muchos otros compositores en Occidente, como podemos leer en las palabras de Stockhausen refiriéndose a su propia experiencia con la música de la India:

Lo que es más decisivo es que los poderes creativos en cada cultura deben crecer fuera de las restricciones limitantes de sus propias tradiciones y desarrollar en sí mismas todos aquellos aspectos que reviven dentro de sí cuando se miran en el espejo de otras culturas.¹

¹ Stockhausen, *In Calcutta*, Seagull Books, 1984.

Y, para usar las palabras del propio Stockhausen, antepongo ahora el 'espejo' de la música de la India, con la intención de revelarles algunos de los aspectos más generales que hacen de esta música un universo tan único y distinguido.

La música hindú nos sumerge en un mundo de percepciones y actitudes muy particulares: el hindú no busca un entendimiento absoluto del mundo, sino que concibe la realidad en su diversidad y multiplicidad, de allí su afición a enlistar y catalogar todas las variantes de una misma cosa, como pueden recordar aquellos que han tenido la curiosidad de hojear el *Kama Sutra*, por ejemplo. Sin embargo, los músicos, los bailarines, poetas y artistas plásticos, así como cualquier individuo cuya actividad tenga un carácter shamanístico, buscan aprehender una "realidad definitiva", es esta su meta más alta en la vida. El artista hindú no parte de un deseo de querer expresar su propia individualidad. "En contraste con Occidente, la experiencia cultural del yo en la India —no está limitada a una única y restringida individualidad"². La expresión artística del hindú está en relación a otros individuos, a la naturaleza y al cosmos y más que una necesidad expresiva individual, es una búsqueda por reflejar una emoción impersonal que es innata a una realidad humana más universal.

Kapila Vatsyayan, en su libro *Danza clásica hindú en la literatura y las artes*, hace mención de los principios estéticos comunes a todo el arte hindú que me gustaría leerles a continuación:

Para el artista tradicional hindú, no importa el área en la que trabaje, la creación artística es el medio supremo a través del cual se expresa el Ser Universal. El arte es una disciplina (*sadhana*), un yoga y un sacrificio (*yajña*).

Cualquier forma de *Sadhana*, es el medio a través del cual se adquiere un estado de completa armonía (*samavasya*) y así, de total desprendimiento (*svatantrya*) del caos de la vida, y nos lleva al reconocimiento de uno mismo.

La disciplina espiritual, mental y física requerida en la búsqueda por alcanzar una completa armonía, es el yoga. Yoga es el poder para retirar la energía mental de toda actividad que no esté dirigida a un solo fin en particular y también es la perspicacia que nos permite percibir la unidad subyacente en todo. Toda actividad, en la medida en que es una actividad dedicada, es una ofrenda en sacrificio; *yajña* es la ofrenda de lo mejor que uno tiene a lo mejor que uno aspira.

Proseguiré a describir algunos de los aspectos distintivos de la música. El concepto del tiempo dentro de la música hindú se desenvuelve a partir de la invención melódica y rítmica. La música hindú no describe un estado a través de un viaje armónico que parte de un punto y nos lleva a otro, y vuelve finalmente al punto de

² Sudhir Kakar, *El concepto de persona en la India*.

partida, como en la música occidental. La música hindú crea un estado de ánimo, explorando siempre el mismo lugar, nunca se mueve hacia otra área armónica, profundiza en todas las posibilidades expresivas de una misma área armónica de la cual nunca se aleja. El movimiento se logra a través de los componentes rítmicos y melódicos. Las siete notas de la escala, SA, RE, GA, MA, DHA, NI, corresponden a una parte del cuerpo y a un color, aunque también existen otras asociaciones. SA, corresponde al alma y al color negro; RE, a la cabeza y al color pardo; GA, a los brazos y al dorado; MA, al pecho y al blanco; PA, a la garganta y al amarillo; DHA, a la cadera y al morado y NI, a los pies y al verde.

Algunas de estas notas pueden ser alteradas medio tono ascendentemente y otras descendentemente. SA y PA están en paz y no son alteradas. De la organización de las notas y la combinación de las alteraciones resultan 10 escalas básicas de las cuales se derivan los RAGAS. El raga tienen una personalidad melódica expresiva, la palabra proviene del sanskrito y quiere decir 'teñir la mente de color'. Cada Raga contiene una nota que es acentuada constantemente y hacia la cual se dirige



Ejecutante de tabla.

siempre la línea melódica. Las notas del Raga siempre se tocan en sucesión, nunca simultáneamente. La melodía es apoyada por un bordón en la nota principal (vadi) y su quinta (samvadi) y el movimiento es creado por la melodía que aparece constantemente ornamentada, en ocasiones por 'strutis' (ornamentos microtonales). Es realmente importante la manera en como se relacionan las notas del Raga entre sí, ya que esto define el carácter del Raga que invoca la atmósfera apropiada para una cierta ocasión, como nos describe bien el célebre tablista Nikhil Jyoti Ghosh:

Así como cuando el sol se alza y la luz emerge de la oscuridad, y nos provoca un efecto distinto de cuando el sol se pone y la oscuridad sigue a la luz; así RE komal (D b) cuando emerge de SA (C), tiene también un efecto diferente cuando RE komal vuelve a SA. Al alba hay una gradual difusión de luz que emerge de la oscuridad y de manera semejante en el ocaso donde la oscuridad proviene de la luz. Es a estas horas cuando las komal swaras (notas bemoles) son apropiadas.

A través de los componentes de la música hindú, nos adentramos un poco en esa búsqueda por integrar su expresión a la Naturaleza y al Cosmos. El concepto de *Tala* en la música y en la danza se refiere al ritmo, a la forma de medir el tiempo.

La percusión y la danza hindú pueden ser transmitidas de manera oral, atribuyendo una sílaba a cada golpe y a cada paso. A estas sílabas se les llama *Bols*, del verbo Urdu, Bolna (hablar).

El principio esencial en la organización del ritmo, es la agrupación de *Bols*, dentro de un tiempo (matra) y la separación entre un grupo y otro. Los diferentes grupos son distribuidos dentro de un ciclo métrico llamado *Tal*, sobre la cual está diseñada la pieza. Cada *Tal* está subdividido en secciones más pequeñas (vibhags) que pueden contener o no, igual número de matras. Por ejemplo, el ciclo de 16 tiempos, Tintal, tiene cuatro vibhags de 4 matras cada uno:

X	2	0	3
dha dhin dhin dha	dha dhin dhin dha	dha tin tin ta	ta dhin dhin dha
↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓

En la notación es una convención marcar el primer tiempo del ciclo con una X, para enfatizar la importancia del primer matra del ciclo (Sam). Por lo general el primer matra de cada vibhag es 'Tali', esto es, acentuado por una palmada y cuando no es acentuado es 'Khali', que quiere decir 'vacío' y se indica con un 0.

Para finalizar me gustaría enseñarles una pequeña composición o 'Pukra', dentro de un ciclo de 16 tiempos (Tintal):

X	2	0	3
tat tat tig dha tat	tig dha dig dig thei	tat tat tig dha tat	tig dha dig dig thei

Como dijimos al principio, la tensión y la resolución no se logran, en la música hindú, por una progresión armónica, sino a través de los componentes rítmicos. Entonces, para finalizar esta pequeña composición, vamos a añadirle una frase cadencial que recibe el nombre de tihai. Esta fórmula cadencial se repite tres veces, diseñada de manera que la última sílaba de la tercera repetición de la frase, coincida siempre con (Sam) el primer tiempo del ciclo:

0 	3 	
X 	2 	
0 	3 	X

Quisiera cerrar esta ponencia con una cita, nuevamente, de Stockhausen:

Para aquéllos que están interesados, no nada más en la cultura de la estrecha región en que viven y se mueven, pero que ve en sí mismo al habitante de la tierra, cuya cultura, es la cultura de todo el mundo, y para quien el sentido de la responsabilidad está despierto y se siente corresponsable por el futuro de la humanidad, para él entonces y a partir de este momento, involucrarse con la música de otras culturas ya no es un pasatiempo, sino una condición necesaria para ser capaz de entender a otras personas mejor y a través de ello despertar a la humanidad entera.

स रे (रि) ग म प ध नि
Sa Re (Ri) Ga Ma Pa Dha Ni

Las notas de la escala en sánscrito.

NOTAS SIN MÚSICA



LIBROS

LOS DICCIONARIOS Y LA ÓPERA

Eduardo Lizalde

Aficionado como soy a toda clase de diccionarios y enciclopedias, me encuentro sobre todo en materia de música y de ópera, siempre atrasado, porque los clásicos compendios y las series enciclopédicas se cierran, como las pirámides, en el momento en que concluye su construcción, pero la música prosigue su camino y fuera de la pirámide se quedan los nuevos compositores, los nuevos ejecutantes, los nuevos esenógrafos, los nuevos intérpretes y las grabaciones de la última hora.

A esa desgracia del tiempo cruel hay que agregar, naturalmente, la cuota de injusticia, nacionalismo, europeísmo, comercialismo, arrogancia, flagrantia e ignorancia de los editores, que suelen hacerse la vida fácil desentendiéndose de todo lo que ocurre fuera de su país o su continente, y que no se toman el trabajo de lanzar el anzuelo a otras aguas para ver qué peces respetables flotan en ellas.

Por eso, grave, cara y difícil tarea, practicaremos la consulta de las publicaciones periódicas extranjeras, en la medida de lo posible, tanto como la navegación de los catálogos discográficos accesibles.

Pero el asunto viene a cuento porque acabo de adquirir la *second edition* de *The concise dictionary of Opera* (Oxford), cuyas desmanteladas ediciones de los años 70 y 80 ya poseía yo en inglés y en italiano. Descubro con tristeza que se trata simplemente de una reimpresión hecha "with corrections" (muy pocas), en 1985, que es textualmente la misma de 1987, 1989, 1990 y 1992, a lo mejor ni siquiera revisada por sus redactores originales: Harold Rosenthal, escritor y curador de los archivos del Covent Garden, y John Warrack, crítico veterano, que figura entre los editores principales de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Tal como se presenta ahora (reimpreso con correcciones para su edición de 1985), el diccionario es, y era ya hace nueve años, un vejestorio, y un refrito mal cocinado de sus predecesores.

Si ya había notorias omisiones de importancia, errores y anacronismos en el Oxford de 1980, que era idéntico al de los 70, estos se crudescen, repiten y confirman en la nueva, por-

que si en la anterior no aparecían los nombres de José Carreras, Tatiana Troyanos (ya desaparecida), Te Kanawa y otros de ya internacional trayectoria en esos años, en la presente continúan ausentes otras muchas fundamentales figuras, que ya tienen tras ellas imponente discografía y varias presentaciones celebradas en todos los teatros de Europa y de América. Ciertos ejemplos lamentables: no se encuentran en la edición de 1982 los nombres de Samuel Ramey, Eva Marton, Kathleen Battle, Jessye Norman, Neil Shicoff, Kurt Möll, Hildegard Beherens, Edita Gruberova, Leona Mitchell, Pata Burchuladze, entre otros. Pero no sólo han sido suprimidos los nombres de los extranjeros, sino de las mismas luminarias inglesas: tampoco está en el tomo la ficha del gran bajo Robert Lloyd, ni la de Gwynne Howell, que han grabado y cantado infinidad de veces (y desde hace más de 20 años) en el escenario del Covent Garden. ¿Para qué sirve un diccionario de la ópera 15 años más atrasado que los pobres mortales que lo consultan?

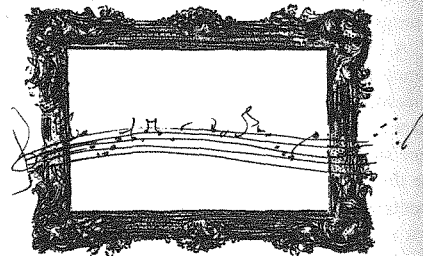
Hay otros irritantes errores, arbitrariedades y descuidos y tonterías: Plácido Domingo (y este es sólo otro ejemplo), aparecía en la versión italiana de Oxford, 1974, como "tenore messicano d'origine spagnola (sic)... nato a Madrid nel 1941". En la actual edición londinense, Domingo aparece como "spanish tenor", nacido en Madrid en 1934 (ésta es la edad de Pavarotti, y no la de Domingo, que según creo tampoco es la anotada anteriormente). Al final de esa ficha se dice, además, que Plácido es el principal tenor lírico dramático, ¡después de la muerte de Bjoerling! Así están las atrocidades de los señores editores de este nuevo Oxford, que como se ve, en nada se interesan sino en los negocios y nada entienden.

Por añadidura, en la anterior edición, y tras el nombre de Domingo, figuraba alfabéticamente bien situada una ficha de nuestra ilustre mezzosoprano Oralia Domínguez, que en la edición de 1992 ha sido simplemente suprimida. Y por supuesto, tampoco aparece ni por asomo en su letra el nombre de Francisco Araiza, aunque haya llovido más de 15 años desde su debut es-

telar en Europa y en América, y aunque se encuentre a sus espaldas la cauda de grabaciones y videos en estudio y en vivo que conocemos. En cambio (y eso está muy bien, aunque nadie lo escuche ni lo conozca hoy día), se inscribe la ficha de su casi homónimo Francesco Araia (Nápoles, 1709-Bologna, 1770), un compositor de óperas hoy inéditas.

Con México, el ensañamiento en materia de supresiones ha sido mayúsculo, pues también se han suprimido las menciones de otras cantantes mexicanas como Irma González y Ernestina Garfías, que cuando menos figuraban dentro de la pobre nota incluida sobre la ópera mexicana. En la nota de la edición 1992, aparte de suprimir esos nombres, la crónica se detiene en el año 53 y, desde luego, no se hace más mención histórica de compositores mexicanos de música vocal u óperas que no sean los maestros Melesio Morales y C. Paniagua. No se ha suprimido aún la breve ficha de Fanny Anitúa, ni se ha mencionado nunca en ediciones pasadas a José Mojica. Pocas grandes estrellas internacionales que tenemos, y se ocupan de echarlas fuera los elegantes editores ingleses.

Sencillemente, hay que concluir que no es posible depender para las constancias históricas de los europeos o los estadounidenses. Hay que hacer, como lo hicieron aplicadamente nuestros cronistas del XIX y lo han hecho algunos del XX, nuestras memorias y nuestros diccionarios (aparte de nuestra ópera, que es cosa más cuesta arriba).



REQUIEM POR ZAPPA

Falleció a los 52 años de edad el cantante, guitarrista y compositor griego-americano Frank Zappa. Creador del grupo "The mothers of invention", inventor del *sonic mutilation*, cocelebro feliz de rock, jazz y música clásica, incisivo e inteligente crítico del *establishment* gringo, admirador de Nancarrow, este vanguardista de nariz prominente y bigote espeso deja un ejemplo de humor y beligerancia crítica, de creatividad y amplitud de oído. Seguiremos disfrutando sus grabaciones.

BRINDIS POR MARÍA TERESA

Sus sesenta años como espléndida pianista, sin duda una de las mayores que ha dado México, los celebra María Teresa Rodríguez de la mejor manera posible: en el piano. De septiembre a diciembre de 1993 ofreció un ciclo de recitales en la Sala Ponce de Bellas Artes (integrado por siete programas: barroco, clásico, romántico, impresionista francés, español, mexicano y a dos pianos, con su hijo Tonatiuh de la Sierra) y

en próximas fechas se trasladará a Chicago para recibir un homenaje y ofrecer un concierto. Felicitaciones a la gran artista, consentida de Alexander Borovsky y Carlos Chávez.

FRANCO DONADOR DE ENSEÑANZAS

Auspiciado por el CONACULTA, el INBA, la Embajada de Italia en México, la Sociedad Mexicana de Música Nueva y *Pauta*, se llevó a cabo en diciembre pasado, en el Conservatorio Nacional de Música, un curso magistral de composición contemporánea impartido por el compositor y excelente pedagogo musical italiano Franco Donatoni, franco donador de enseñanzas.

VICTORIA DE VÍCTOR

Y por cierto, nos ha dado mucho gusto la noticia de que la obra *Revontulet* del compositor mexicano Víctor Rasgado, discípulo de Donatoni y asistente suyo en el curso que antes notificábamos, ganó en Siena el primer lugar del Premio Internacional Alfredo Casella 1993 de obras para conjunto instrumental, el concurso de composición más importante de Italia. La obra de Rasgado, que fue seleccionada por el jurado entre 116 partituras llegadas de todo el mundo, será publicado por Ricordi y estrenada por la Academia Chigiana durante su temporada de verano. Felicitamos a nuestro compositor y colaborador, y recomendamos al lector la entrevista de Rasgado a Donatoni publicada en *Pauta* 46.



Falaz y fácil Amila,
do resido la miré;
sola, dócil a mi lado
mi sol ha sido: la adoré.

(Compuesto "hacia los años de 1885" por don Manuel Arévalo, *apud* Rubén M. Campos, *El folklor literario de México*, 1929, p. 538).

INVENCIONES A LA LUZ

Durante noviembre y diciembre pasados en el Centro Cultural San Angel se llevó a cabo, auspiciado por el INBA y el CONACULTA, el ciclo "Invenciones a la luz", integrado por música mexicana contemporánea. A lo largo de cuatro programas pudimos escuchar obras y propuestas sonoras cuyos rasgos comunes más distintivos son acaso la diversidad —de estilos, tendencias, medios sonoros, lenguajes— y la búsqueda incesante. Los veinte compositores de los que se ejecutaron obras —de estreno, nacional o mundial, en su mayoría— fueron: Ramón Montes de Oca, Antonio Navarro, Eduardo Soto Millán, Hilario Sánchez del Carpio, Samuel Zyman, Eugenio Toussaint, Manuel Enríquez, Juan Fernando Durán, Federico Ibarra, Carlos Vidaurre, Armando López Valdivia, Francisco Núñez, Ricardo Zohn, Roberto Morales, Rosa Guraieb, Ana Lara, Luis Jaime Cortez, Ricardo Risco, Martha García Renart y Graciela Agudelo. Hay que celebrar oportunidades como ésta, hasta ahora lamentablemente infrecuentes, de que nuestros compositores puedan dar a conocer su música y nosotros podamos conocerla.

ERRATA CIBERNÉTICA

Alguna computadora tuvo a bien arrebatar el micrófono a Stravinsky cuando en *Pauta* 47-48 emitía las últimas frases de su testimonio sobre Rachmaninov. La emisión fue omisión. Así pues, las últimas líneas de la p. 132 debieron ser (que no se nos vaya a atravesar otra computadoraquitamicrófonos): "Y fue el único pianista que yo haya conocido que no gesticulaba. Eso es mucho".

LA HISTORIA DEL SOLDADO EN MÉXICO

Para conmemorar los 75 años de esa austera y prodigiosa síntesis de narración, teatro, danza y música que es *La historia del soldado* (1918) de Stravinsky, sobre la adaptación que hizo Ramuz de cuentos rusos, nuestro amigo Alejandro

Aura, apoyado por sus colaboradores y por la UNAM, realizó un espléndido montaje de la obra en diferentes escenarios de la ciudad de México, correspondiendo fielmente hasta en eso al carácter de teatrito ambulante del proyecto original de Stravinsky y Ramuz.

El cuidado de todos los detalles, la armonía de los diferentes aspectos y planos de la obra y la originalidad de la dirección escénica fueron manifiestos en esta producción dirigida por Aura con la asistencia de María Eugenia Islas. La traducción del texto fue de José Antonio Alcaraz; la escenografía, de Juan Manuel Rosa; la coreografía, de Cristina Gallegos; Salvador Sánchez fue el narrador; Arturo Beristáin, el soldado —suplido en las últimas funciones nada menos que por la niña María Aura Bouillosa—; Cecilia Músquiz, la novia del soldado. El conjunto instrumental sonó muy bien y estuvo dirigido por Eduardo Sánchez Zuber, suplido en las últimas funciones por Enrique Barrios. Ah, y el envidiable diablo ya se imaginarán quién fue, sí, el propio Aura, quien esperamos no se ofenda si le decimos que el papel le queda sensacional.

L.I.H.



DISCOS

Juan Arturo Brennan

Apenas con unas semanas de diferencia, Raúl Herrera y Gustavo Rivero han dado a conocer sendas segundas partes de sus respectivos proyectos discográficos de música mexicana para piano. Ambos discos son prueba de que, en este

caso, segundas partes sí pueden ser buenas. Como en el caso del primer disco de cada uno de ellos, el repertorio gira alrededor de la producción pianística mexicana de las últimas décadas del siglo xx.

Más música mexicana del salón explora un repertorio en el que se intenta hallar un balance entre las obras influidas por la música europea de concierto, y aquellas cuya raíz está en lo popular mexicano. En la búsqueda de este equilibrio se refleja la búsqueda de una identidad propia en los compositores aquí incluidos. En este segundo disco de su serie, Raúl Herrera incluye algunos grandes éxitos de esa región del repertorio, como el *Vals capricho* de Castro, el *Vals poético* de Villanueva y la *Gavota* de Ponce, que contrastan con la presencia de obras menos conocidas de Elorduy, Carrasco y Lerdo de Tejada. Entre las obras de esta grabación destaca, por su poder expresivo y fuerza dramática, una *Polonesa* de Ricardo Castro, realmente sorprendente por su profundidad. Buenas versiones, en las que predomina el toque ligero y la transparencia, de estas obras pianísticas mexicanas a cargo de Raúl Herrera, en un disco bien presentado.

Por su parte, Gustavo Rivero Weber ofrece en el segundo volumen de *Música mexicana para piano* una selección un poco más aventurera y, por ello, más completa. Igual que Raúl Herrera, Rivero aborda la música de Ponce y Carrasco, y la complementa con obras de Serratos y Alfonso de Elías, para dedicar los últimos siete cortes de su disco a otras tantas piezas de Mario Ruiz Armengol, que resultan sin duda lo más atractivo del disco. Rivero se aproxima con intuición y certeza a los variados contornos de la sabrosa música de Ruiz Armengol, habitada igualmente por los tintes afrocubanos y por las dinámicas sonoras del *music-hall*. Gracias a Rivero Weber, se está conociendo la música de este compositor al que, aparentemente, los habitantes de las torres de marfil de nuestro medio musical han dejado a un lado, quizá por esa vertiente popular que nutre de modo tan especial su obra. Las interpretaciones de Gustavo Rivero Weber de las obras presentadas en su disco, en especial las de Ruiz Armengol, son lúcidas y

bien delineadas, y vienen envueltas en una muy especial calidez que sin duda favorece a la música elegida. En suma, dos buenas segundas partes, muy recomendables por su repertorio y por las interpretaciones.

MÁS MUSICA MEXICANA DE SALÓN
Obras de Carrasco, Ponce, Castro, Lerdo de Tejada, Villanueva, Elorduy.
Raúl Herrera, piano
LUZAM SERIE 2000-001 CD

MUSICA MEXICANA PARA PIANO, Vol. 2
Obras de Carrasco, Serratos, Ponce, De Elías, Ruiz Armengol
Gustavo Rivero Weber, piano
RADUGA NTM-002

La etiqueta New Albion, que se ha caracterizado desde su fundación por grabar repertorios poco convencionales en interpretaciones de alta calidad, lanzó recientemente un CD con los cuatro cuartetos de cuerda de Silvestre Revueltas, ejecutados por el Cuarteto Latinoamericano. Además de la importancia intrínseca que supone la existencia de estas obras en formato de disco compacto, esta grabación es doblemente interesante porque permite a los memoriosos comparar estas versiones con las que el propio CL grabó hace ya muchos años para un LP de la serie *Voz Viva* de la UNAM. Estas nuevas versiones tienen un brío renovado, evidentes avances en la comprensión profunda de los cuartetos de Revueltas y la huella inconfundible de un trabajo continuo y serio sobre estas partituras. Hay, además, nuevos apuntes interpretativos del Cuarteto Latinoamericano, que con el paso del tiempo ha sabido resolver acertadamente algunos de los laberintos y acertijos que contienen las partituras originales de los cuartetos. Tanto en interpretaciones como en producción y en sonido, estas versiones del CL de los cuartetos de Silvestre Revueltas (probablemente las versiones definitivas) superan con claridad a las anteriores, grabadas para el ya mencionado LP de

Voz Viva y para una producción de la etiqueta ELAN. Este no sólo es un estupendo disco, sino que, para sorpresa y beneplácito de los involucrados y los interesados, se está vendiendo bien. Enhorabuena.

SILVESTRE REVUELTAS: Cuatro cuartetos
Cuarteto Latinoamericano
NEW ALBION NA062CD

Otro disco del CL de reciente aparición es el que agrupa obras de cinco compositores mexicanos, abarcando un amplio ámbito sonoro del siglo XX. Las *Tres miniaturas* de Campa forman un tríptico ligero y delicioso, en el que se deslizan sabiamente algunos toques de dramatismo. De Ponce, el disco contiene un fascinante trío para violín, viola y cello, en el que es posible destacar algunos giros armónicos y melódicos casi eslavos, cosa muy sorprendente dada la tendencia general de la expresión sonora de Ponce. Además, este Trío es una obra menos dulce, un poco más astringente que la mayoría de sus piezas de cámara. El Cuarteto de arcos (1921) de Carlos Chávez se presenta como una obra de transición en su desarrollo compositivo y, a decir verdad, no es una de sus creaciones más sólidas. Precisamente por estar inserta en un periodo de cambio, la obra es menos áspera y enérgica que muchas de sus partituras posteriores. En esta versión del Cuarteto Latinoamericano de la pieza de Chávez destaca en especial el *Sostenuto* final, interpretado con una sobria profundidad. Después, los estupendos *Ocho tientos* de Rodolfo Halffter, extrovertidos, angulares, nerviosos, con toda la lucidez y claridad típicas de la producción halffteriana, en versiones de gran energía y limpieza. Para finalizar este buen disco de música mexicana, el Cuarteto (1967) de Manuel de Elías, breve, compacto, de variada búsqueda estilística, y con más de una reminiscencia de Shostakovich. No está de más repetir que, como es usual, las interpretaciones del CL son de primera y, en este caso, el nivel técnico de la grabación es también muy sólido.

GUSTAVO E. CAMPA: Trois miniatures
MANUEL M. PONCE: Trío
CARLOS CHAVEZ: Cuarteto de arcos
RODOLFO HALFFTER: Ocho tientos
MANUEL DE ELIAS: Cuarteto de cuerdas
Cuarteto Latinoamericano
SERIE SIGLO XX, VOL. IX
CNCA/UNAM/INBA/CENIDIM
SIN MARCA/SIN NUMERO DE SERIE

Muy bienvenida es la aparición del disco compacto recientemente grabado por la Capilla Virreinal de la Nueva España, con el título de *300 Años de Música Colonial Mexicana*. El primer acierto de este disco es que en él se hallan representados los más importantes músicos mexicanos de la colonia: Franco, Salazar, Sumaya, Lienas, Jerusalén, López y Capillas, Fernández, así como otro cuya presencia no es tan común en grabaciones y recitales de música colonial: Durón, Mathias, Valdivieso, Martínez de la Costa. Además, la selección de obras es también muy interesante por cuanto se basa en la amplitud y en el contraste de estilos y modos de expresión. Desde el punto de vista interpretativo, es evidente que la Capilla Virreinal de la Nueva España es un grupo en constante superación y eso habla bien no sólo de sus integrantes sino también de Aurelio Tello, su fundador y director. También de Aurelio Tello son los textos que acompañan al disco, sólidos, prolijos, muy bien documentados y con numerosas referencias a las fuentes originales de cada obra. A la variedad estilística arriba mencionada, en esta grabación se añade un amplio espectro de formas musicales, que incide favorablemente en la vertiente didáctica del disco. Entre lo más importante que se puede destacar de estos tres siglos de sonido colonial mexicano es la confirmación, gracias a las buenas interpretaciones de la Capilla Virreinal, de que la música mexicana de aquella época no es, como mantienen algunos supuestos comentaristas, mera imitación de lo europeo, sino que ya presenta muy interesantes características propias, realmente autótonas en el sen-

tido más amplio del término. Especialmente atractivas son las obras de Sumaya y Valdivieso por su carácter ya plenamente barroco, con todas las acotaciones estilísticas que ello implica. A este muy sólido y recomendable disco de música colonial mexicana habría que ponerle un solo pero: la ausencia del señalamiento del tiempo de cada corte, elemento que a estas alturas de la historia del CD es indispensable.

300 AÑOS DE MUSICA COLONIAL MEXICANA

Obras de Franco, Lienas, Durón, Fernández, Mathias, Hidalgo, López y Capillas, Salazar, Sumaya, Valdivieso, Jerusalén y Martínez de la Costa
Capilla Virreinal de la Nueva España
Aurelio Tello, director
CNCA/INBA/SACM
SIN MARCA/SIN NUMERO DE SERIE

En una vertiente similar al disco arriba reseñado, transita el compacto producido por el grupo Ars Nova bajo el rubro *Música Virreinal Mexicana*. En esta grabación se maneja un repertorio distinto al del disco de la Capilla Virreinal de la Nueva España, de modo que no hay puntos específicos de comparación en cuanto a las interpretaciones, salvo el de las plegarias en náhuatl de Hernando Franco. Son las del grupo Ars Nova versiones lúdicas y extrovertidas, quizá menos enfocadas a la profundidad musicológica e histórica que a la exploración de las posibilidades sonoras del material que manejan. De ahí que en este disco sea posible encontrar un buen número de piezas seculares. En cuanto al trabajo vocal del grupo Ars Nova, se hace necesario mencionar que, como suele ocurrir también en las presentaciones del ensamble en concierto, la voz de la soprano Lourdes Ambriz ocupa un nivel ciertamente superior al de sus tres colegas, aunque justo es mencionar también que en este sentido, el grupo ha trabajado mucho en la búsqueda de la paridad, el equilibrio y la fusión de las voces. Un detalle interesante de esta graba-

ción es la atractiva elección de los acompañamientos instrumentales, en los cuales es posible hallar momentos muy atractivos. La calidad del sonido es aceptable, quedando quizá la impresión de que la música se escucha demasiado presente; ¿faltó quizá el concepto de la profundidad en las decisiones técnicas respectivas? Otra pregunta: ¿a qué se debe que el autor de las mencionadas plegarias en náhuatl está identificado como Hernando Francisco y no como Hernando Franco? Ahí queda la duda. Por lo demás, es un disco agradable que augura cosas mejores por parte de Ars Nova.

MUSICA VIRREINAL MEXICANA

Obras de Arañés, Fernández, Loaysa, García Céspedes, González, Salazar, Franco.
Grupo Ars Nova
Magda Zalles, directora
SIN MARCA - AND 01

El guitarrista Antonio López, quien formó con Julio César Oliva y Gerardo Tamez el Terceto de Guitarras de la Ciudad de México, grabó recientemente un compacto con cuatro obras mexicanas que, en su conjunto, resulta un disco muy atractivo. De su colega Julio César Oliva, López interpreta la *Sonata transfigurada*, dedicada a Chopin, que es una obra transparente y fluida, de contornos clásicos, en algunos de cuyos movimientos se advierte una dinámica muy similar a la de los estudios guitarrísticos. De Gerardo Tamez, el disco incluye cuatro *Viñetas* en las que está siempre presente el aliento de lo popular, como en tantas otras obras del compositor-guitarrista. En las *Viñetas*, Tamez alterna lo extrovertido y lo contemplativo, y a la usanza de otras piezas suyas, propone un muy interesante empleo de diversos modos heterodoxos de producción sonora. Como es el caso en el resto de su producción, los conceptos de la música popular están muy bien sintetizados con los parámetros de la música de concierto. En la Suite en La, de Ponce, se advierte una interesante visión académica, que alude al espíritu y la

forma de las suites y las partitas de Bach. Los movimientos de la obra están muy bien adaptados por Ponce a partir de las viejas formas estilizadas de danza, y el movimiento de cada una de ellas ha sido muy bien asumido por Antonio López en el aspecto rítmico. La última obra del CD es *Lejanías*, una sonata de Ernesto García de León que da su título al disco. En la obra, la raíz popular está aún más estilizada y decantada que en el caso de la pieza de Tamez y, en el contexto de esta grabación, es la más moderna en cuanto al material, su desarrollo, y los conceptos armónicos. Las interpretaciones de Antonio López son cuidadas y atentas a la variedad estilística, lo que complementa muy bien el hecho de que sea éste un disco de música para guitarra compuesta por cuatro músicos muy cercanos al instrumento. Es también un acierto el buen diseño y la adecuada presentación del disco, elementos en los que todavía tenemos serios problemas.

JULIO CESAR OLIVA: *Sonata transfigurada*

GERARDO TAMEZ: *Viñetas*

MANUEL M. PONCE: Suite en la

ERNESTO GARCIA DE LEON: *Lejanías*

Antonio López, guitarra

SIN MARCA - CDALP 001

La guitarra es también protagonista de una merecida celebración discográfica: se trata de la aparición de un CD que lleva por título *La guitarra en el mundo*, producido para marcar los 21 años del programa radiofónico del mismo título, que en ese tiempo ha estado a cargo de Juan Helguera. Digo que tal celebración es merecida no tanto por la efemérides que marca, sino por el personaje al que alude; en efecto, nadie en México ha hecho tanto por la difusión de la buena música para guitarra como Juan Helguera, y justo es que se le reconozca explícitamente. Este disco, producido por Radio UNAM, contiene una buena selección de música guitarrística de América Latina, interpretada por tres destacados guitarristas mexicanos: Julio César

Oliva, Juan Carlos Laguna y Antonio López.

En esta buena colección guitarrística destacan, por ejemplo, los tres vales del venezolano Antonio Lauro, frescos, deliciosos y de cadencias contagiosas. También destacados son los seis estudios del cubano Leo Brouwer, inconfundiblemente modernos, inconfundiblemente anclados en el concepto clásico del estudio para guitarra. Aparece también esa estupenda obra que es *La catedral*, de Agustín Barrios, llena de los momentos mágicos y evocativos que tan claramente marcan la música de *Mangoré*. Ahí está de igual manera la solidez formal de la Sonata Op. 47 de Ginastera, quien habría de incorporar a otras áreas de su producción al acorde formado por las seis cuerdas de la guitarra pulsadas al aire. No podía faltar la presencia del propio Juan Helguera en su faceta de compositor, a través de sus delicados y evocativos trozos en *Homenaje a Satie*. Completan esta selección sendas piezas de Ponce, Oliva y Gismonti, para conformar un disco realmente sabroso por su repertorio, y más que justificado como recordatorio del admirable trabajo que a lo largo de mucho tiempo ha realizado Juan Helguera en favor de la guitarra y su música.

LA GUITARRA EN EL MUNDO

Obras de Ponce, Oliva, Lauro, Brouwer, Helguera, Gismonti, Barrios y Ginastera
Julio César Oliva, Juan Carlos Laguna, Antonio López, guitarristas

RADIO UNAM

SIN MARCA/SIN NUMERO DE SERIE

Otro disco de música para guitarra, realmente de primera, es el titulado *Wayjel*, en el que el Dúo Castañón-Bañuelos interpreta seis partituras contemporáneas mexicanas, muy distintas en su expresión, estilo y contenido, pero todas muy sólidas en su construcción y acabado. He aquí una lúdica versión de *Percusión*, una de las obras mejores de la producción de Gerardo Tamez y una de las obras clave del moderno repertorio mexicano de guitarra. En la misma

vena de aludir al origen popular está otro gran clásico contemporáneo mexicano: *Preludio y son*, de Ernesto García de León, sabia combinación de forma tradicional con aliento popular. A pesar de su título en náhuatl, *Papalotzin* de Mario Stern no intenta aludir a sonidos arraigados en el folklore, sino describir intuitivamente el soberbio espectáculo de las mariposas monarca, en una obra austera y equilibrada. Igualmente austera y mucho más compleja es la obra *Poemario*, en la que destaca el inteligente manejo que el Dúo Castañón-Bañuelos hace de las propuestas aleatorias de Manuel Enríquez. El disco también contiene el casi-minimalista *Cante* que Mario Lavista compuso en homenaje a Rodolfo Halffter; en esta obra los guitarristas sacan a relucir no sólo un notable manejo del tiempo sino también una gran claridad en sus conceptos de producción sonora sobre el instrumento. Finalmente, *Wayjel*, obra de Federico Álvarez del Toro que da título al disco y que es una llamativa combinación de efectos sonoros poco convencionales con la acción de la cinta magnetofónica pre-grabada, que da como resultado una obra de rara expresividad y ciertamente intensa. Además del evidente nivel de las obras, destacan en este disco otros dos elementos: las interpretaciones de alta calidad de Margarita Castañón y Federico Bañuelos, y el significativo hecho de que todas las obras de esta grabación fueron escritas especialmente para ellos, lo que nos permite recordar el papel fundamental que el Dúo ha tenido en la promoción de la música guitarrística en México.

WAYJEL

Obras de Tamez, Enríquez, García de León, Stern, Lavista y Álvarez del Toro

Dúo Castañón-Bañuelos, guitarras

SERIE SIGLO XX, Vol. 7

CNCA/UNAM/INBA/CENIDIM

SIN MARCA/SIN NUMERO DE SERIE

Apareció hace poco un buen disco protagonizado por la Orquesta Sinfónica Nacional, conduci-

da por su titular, Enrique Diemecke. El CD en cuestión, de buena producción y buena presentación, inicia con una versión (¡otra más!) del *Huapango* de Moncayo que me declaro incompetente para comentar, si no por otra cosa, por saturación huapanguera incurable. Sigue una buena versión de *Tierra de temporal*, sólidamente armada por Diemecke, y con atención a los toques impresionistas de la partitura. Más adelante hallamos, por fin, una grabación en CD de la soberbia Chacona de Buxtehude orquestada por Carlos Chávez. En la interpretación de esta obra se antoja, quizá, que Diemecke aplicó a su lectura algunos de los parámetros románticos que tan bien maneja en regiones del repertorio como Mahler o Bruckner, pero que en este caso requerían algo más de transparencia. Por otro lado, esta Chacona está bien estructurada en el aspecto de su desarrollo formal aplicado a las diversas secciones de la orquesta. Es, sí, una buena versión, pero en lo personal sigo prefiriendo la que grabó Eduardo Mata con la Sinfónica de Londres en un viejo LP que merece, urgentemente, su transferencia al formato compacto. Para finalizar, una enérgica versión de *La noche de los mayas*, bien balanceada entre la extroversión fogosa y la pintura tonal más mesurada, sin llegar al exabrupto escandaloso que agobia a otras versiones. Bien manejados, en especial, los episodios en que las percusiones funcionan como elemento de transición entre las distintas partes de la obra. En suma, un buen disco que casi obliga a la pregunta: ¿acaso la OSN no puede sonar en el escenario de Bellas Artes así como suena en el estudio de grabación?

JOSE PABLO MONCAYO: *Huapango; Tierra de temporal*

CARLOS CHAVEZ: *Chacona*, original de Buxtehude

SILVESTRE REVUELTAS: *La noche de los mayas*

Orquesta Sinfónica Nacional

Enrique Diemecke, director

SONY MASTERWORKS CDDE 470801

A la serie INBA-SACM pertenece un disco con música de Leonardo Velázquez en el que sin

duda lo más atractivo es la suite de su música cinematográfica para *El brazo fuerte*, película dirigida por Giovanni Korporaal en 1959. Desde su aparición en la pantalla, la música de Velázquez se convirtió en uno de los pocos clásicos de la música mexicana de cine, difundida sobre todo a través de Radio UNAM en la grabación realizada por Eduardo Mata, y que es la que se presenta ahora en este CD. Divertida y extrovertida, la música de *El brazo fuerte* es fiel reflejo del humor socarrón que habita la película, y en ella Velázquez supo preservar el sonido de la charanga popular y otras bandas, como vehículo de acotaciones sonoras de clara vertiente satírica.

También son interesantes en este disco las *Desideolíricas* para soprano, mezzosoprano y piano, en las que el compositor logra buenas texturas y ambientes a partir de una proposición sonora que no es muy común: el *lied* a dos voces. El disco también contiene *Abalorios* para cuarteto de cuerdas, obra nerviosa, agitada, de pulsos insistentes y sonoridades austeras. La parte final del disco (que también trae *Micropiezas* y *Tres formas danzables* para piano) está cubierta por las atractivas *Inventiones* para quinteto de alientos, en las que

el aleatorismo controlado propuesto por Velázquez produce momentos sonoros señalados por texturas de indudable valor. La audición del disco permite reafirmar lo dicho al principio: lo mejor de estas grabaciones está en la suite de *El brazo fuerte*, partitura que bien merecería una que otra visita a nuestras salas de concierto.

LEONARDO VELAZQUEZ: Suite de *El brazo fuerte*; *Tres formas danzables*; *Micropiezas*; *Desideolíricas*; *Abstracciones líricas*; *Abalorios*; *Inventiones*.

Adrián Velázquez, piano
Margarita Pruneda, soprano
Encarnación Vázquez, mezzosoprano
Erika Kubacsek, piano
Cuarteto Latinoamericano
Héctor Jaramillo, flauta; Roberto Kolb, oboe;
Marino Calva, clarinete; Gerardo Ledezma,
fagot; Susan Vollmer, corno
Conjunto instrumental
Eduardo Mata, director
SERIE INBA-SACM
SIN MARCA/SIN NUMERO DE SERIE

En su próximo número

pauta
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales:

- Conlon Nancarrow por **Monika Fürst-Heidtmann**, **Carlos Sandoval** y **Ricardo Pohlenz**
- Entrevistas con el **Cuarteto Latinoamericano** y el **Arditti**
 - **Stravinski** y **Rubinstein** en una casa de citas en París
 - **Fernando Álvarez del Castillo**: *El Concert Spirituel*
- **Germán Cáceres**: Música Contemporánea en El Salvador
 - **José Eduardo Martins**: Las muertes del intérprete
 - **Claude Lévi-Strauss**: Mito y música
- **Poemas de Pieyre de Mandiargues** y **Morábito**

LA MUSA INEPTA



Hace algunos meses, La Musa Inepta se tomó una semana sabática en Cancún, y mientras se rascaba la prominente panza sobre la nivea arena, leyó lo siguiente en un pasquín local disfrazado de periódico:

“El canto es el lenguaje del alma. Quizás Adán y Eva antes de pensar en la palabra expresaron su amor por medio del canto, este siempre ha sido desde el origen del mundo el lenguaje del alma. Por medio del canto se llega a expresar lo que las palabras aún con los más hermosos poemas no se pueden comunicar. Un pensamiento del maestro Rogelio López, titulado en la carrera de cantante de ópera, misma que cursó por siete años en el Conservatorio Nacional de Música y que desafortunadamente en nuestro país pasa desapercibida. El maestro López señala: cualquiera que sea la obra que se cante ésta debe estar impregnada de las riquezas del corazón y la mente. Según San Mateo por la abundancia del corazón, habla la boca. Es por eso que se debe poseer un gran fondo de poesía y de ensueño, pero además de espiritualidad ya que un cantante aún teniendo una gran voz de oro y una técnica impecable, si no canta con el alma nunca alcanzará o logrará conmover y provocar el entusiasmo de quien lo escucha. La voz es el más fiel reflejo del alma, esto contribuye a darle personalidad y refleja el sentimiento del artista, es por eso que el cantar es la más libre expresión que se traduce en no escuchar tu voz sino escuchar tu corazón, se debe vivir intensamente para dejar que cante tu alma. Así es como define a un cantante el profesor Rogelio López.”

Emocionada e impregnada hasta las lágrimas con la lectura de este texto, La Musa Inepta procedió a solicitar, a nombre de *Pauta*, sendos estímulos del Sistema Nacional de Creadores para los siguientes involucrados en tan noble empresa didáctica:

1. Adán y Eva
2. El maestro Rogelio López

3. San Mateo

4. El profesor de redacción de Lauro González C., quien firma estas bellísimas y cantables palabras.

Además, con base en estas revelaciones, La Musa Inepta ya propuso al Conservatorio Nacional, *alma mater* del ilustrísimo maestro, que se incluya en la carrera de cantante el estudio de novedosos conceptos como *voce di cuore* y *voce d'anima*, que sin duda ampliarán el horizonte técnico de nuestros mejores cantantes de ópera. (NOTA: Las materias de poesía, ensueño y espiritualidad, por desgracia, no han podido incluirse en el programa de estudios del CNM)

Para no quedarse sin materia de trabajo, La Musa Inepta ha procedido a adquirir (con una parte de su beca del CNCA) una suscripción vitalicia a la revista *Tiempo Libre*, que es, ha sido y será fuente inagotable de joyas músico-literarias. Precisamente en ésta, su revista favorita, la redondeada Musa encontró el siguiente, delicioso párrafo, como *incipit* de un artículo que da noticia de las actividades de la Orquesta Sinfónica Nacional:

“La unión de sustancias primordiales en la imagen sutil, en la materia de resurrección, es labor primordial de alquimistas-músicos-poetas (tres estados del ser que rara vez se presentan totalmente separados). En este campo de comunicación sublime, la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) viene realizando, desde principios de este siglo, una acción creativa que ahora se prepara a reanudar contacto directo con el público apasionado, mediante los Conciertos de Otoño 1993.”

Por desgracia, esta vez La Musa Inepta no podrá premiar tan categórico texto musical, porque no trae firma. Pero, sutil analista de estilos y tendencias, la Inepta de *Pauta* abriga fuertes sospechas sobre la autoría del párrafo en cuestión, llegando incluso a aventurar la hipótesis de que nuestro autor anónimo, ignoto y desconocido, ya ha sido premiado. Usted, paciente lector, ¿se atreve a adivinar? Todo es cosa de contratar a un alquimista que nos revele el secreto y, entre otras cosas, le pregunte a su Piedra Filosofal cómo andan los registros del apasionómetro sinfónico, aparato genial e indispensable.

Y ahora, para todos ustedes, con mucho gusto y esperando que sea de su completo agrado, como ustedes se merecen, La Musa Inepta pega un brinco interna-

cional para asomarse a las páginas de la revista *Fanfare*, en la que se publican muy buenas reseñas de discos (infinitamente mejores que las que aparecen en *Pauta*) y otros materiales. Hurgando con su rechoncha nariz en el número de abril de 1993 de *Fanfare*, la Gordita halló una buena reseña del disco *Memorias Tropicales* del Cuarteto Latinoamericano, firmada por Mike Silverton. De tal reseña, la dama extrajo al azar algunas frases interesantes. Por ejemplo, en referencia a las versiones del CL a las obras del disco:

“While I've nothing to compare, these performances sound ideal-idiomatic and impeccably played.”

Más adelante, esto otro, relativo a *Metro Chabacano*, de Javier Alvarez:

“.....oblique shades of Wagner and musically, of Villa-Lobos at the top of his form. I listen on headphones as I write —this makes about the tenth go-round—and cannot tire of it.”

Pues bien, resulta que unos meses después, la muy vanidosa Musa Inepta estaba leyendo (a escondidas) el número de septiembre de 1993 de la revista *Vogue*, buscando un modelito ligero para las Fiestas Patrias, cuando sus compactos dedos voltearon una página y se encontraron (¡Oh, Magna Sorpresa!) con otra reseña del mismo disco, firmada por Sergio Monsalvo C.

Aquí, la santa señora encontró también algunos conceptos muy pero muy interesantes. Por ejemplo:

“Si bien no tengo con qué compararlas, estas presentaciones suenan ideales, idiomáticas y con una ejecución impecable.”

Y más por ejemplo:

“.....matices oblicuos de Wagner y, musicalmente hablando, de Villa-Lobos en su mejor forma. Lo estoy escuchando con audífonos al escribir —será como la décima vez— y no me cansa.”

Ante estas y otras sorprendentes coincidencias (que por cierto abarcan el artículo entero de Monsalvo), la Musa Inepta aventura las siguientes hipótesis:

1. Silverton y Monsalvo están conectados por una médium o una Tabla Ouija.
2. Comparten unos audífonos mágicos a los que se les pega todo lo que oyen o leen. (¿Los audífonos pueden leer?)
3. Sus computadoras están invadidas por el mismo virus.
4. *Fanfare* fue adquirida en secreto por el Grupo Novedades.
5. Uno de los dos críticos es un traductor bastante mediocre.
6. Alguien metió un gol musical de soberbia manufactura.
7. ESPACIO PARA SER LLENADO POR EL LECTOR SUSPICAZ, PARANOICO Y MALINTENCIONADO.

La Musa Inepta se cree, entre otras cosas, una mujer muy viajada y conocedora del mundo, pero lo cierto es que nada hay más viajado que el aventurero violoncello de Carlos Prieto. En el invierno de 1992, intérprete e instrumento fueron a dar a las tres veces heroica ciudad de Meersburg, y con motivo del recital del violoncellista mexicano, el periódico *Südkurier* del 11 de noviembre de 1992 publicó una reseña (anónima, claro) que contiene algunos datos histórico-musicales fascinantes. Con la impagable ayuda del Dr. Fernando García Torres, nuestra Musa, que no habla muy bien el alemán (ni ningún otro idioma), transcribe aquí al castellano el primer párrafo de la multimencionada reseña, aparecida bajo el categórico título de *Triunfo de un violoncello*. Y dice:

“Un programa que salta de Juan Sebastián Bach al ruso Dmitri Shostakovich y luego a dos compositores mexicanos (Manuel María Ponce 1882-1948; Alberto Ginastera 1916-1983), para finalizar con Tchaikovsky, lo impulsa a uno a preguntarse qué elemento común puede unificar a las obras de tal programa.”

La Inepta ofrece inmediata respuesta: ninguno. Y ofrece, además, las siguientes consideraciones:

1. La Biblioteca Central Estatal de Meersburg carece de un Atlas y de un diccionario musical.
2. Ginastera fue nombrado ciudadano honorario de Hostotipaquillo, Jalisco, en una de sus secretas visitas a México; de ahí la confusión del cronista.
3. ¿Por qué Ginastera en vez de Ginastera? Porque hoy está de moda pronunciar todo a la usanza del incomparable Enrique Bermúdez de la Serna, inventor del tirititito.

J.A.B.

COLABORADORES

- El nombre **Federico Fellini** (Italia, 1920-1993) no sólo remite a uno de los mayores cineastas y creadores del siglo sino a toda una manera de ver y sentir la vida, *la dolce vita*.
- El escritor venezolano **José Balza** (1939) ya había colaborado en *Pauta* 24, 25, 30 y 31.
- Poeta, crítico y traductor de habla inglesa nacido en Berlín, Alemania en 1924, **Michael Hamburger** se trasladó en 1933 a Inglaterra, donde reside desde entonces. Ha traducido a Baudelaire, Hölderlin, Trakl, Celan, Günter Grass y Hugo von Hofmannsthal. Entre sus libros de ensayos están *La verdad de la poesía* (1970), *Hugo von Hofmannsthal* (1973) y *El arte como segunda naturaleza* (1975), y entre sus libros de poesía: *Cacto floreciente* (1950), *Tierra sin dueño* (1973), *Viajando* (1969-75) y *Bienes raíces* (1977). Ha participado en festivales internacionales de poesía en México.
- Sobre **Vera Muench** (1907-1987) puede verse *Pauta* 32.
- El compositor **Ignacio Baca Lobera** (México, 1957) estudió con Julio Estrada, Joji Yuasa y Brian Ferneyhough. Fue becario del FONCA y en 1992 su obra *Tríos (y dobles)* obtuvo el Kranichsteiner Musikpreis en Darmstadt. En su música de cámara y orquestal utiliza técnicas como procedimientos aleatorios, microtonalismo, teoría de redes y métodos de gráfica.
- Sobre el crítico musical **Roberto García Bonilla** (1959) véase *Pauta* 32, 37-40 y 41. Actualmente colabora en el diario *El Nacional*.
- **Alfredo García Valdez** (Cedros, Zacatecas, 1964) ha sido becario del FONCA y del INBA, y colabora en diversas publicaciones literarias. Es autor del libro de poemas *Silva de amor nocturno* (Fondo editorial Tierra Adentro: México, 1992).
- La poeta **María Baranda** (México, 1962) es autora de *Fábula de los perdidos* (Ediciones del Equilibrista: México, 1990). Fue becaria del FONCA y ha publicado poemas en publicaciones literarias diversas.
- **Carlos Miranda** (México, 1962) ha publicado cuentos, ensayos y poemas en *El Semanario Cultural de Novedades* y otras publicaciones. Fue becario del FONCA y es editor de la revista *Tierra Adentro*.
- **Mariana Bernárdez** (México, 1964) es autora de los poemarios *Tiempo detenido*, *Rictus*, *Nostalgia de vuelo* y *Luz derramada*. Actualmente trabaja en el Centro de Literatura del INBA.
- El poeta **Héctor Carreto** (México, 1953) colaboró en *Pauta* 36 y 41. Recientemente apareció su poemario *Habitante de los parques públicos* (Conaculta, Luzazul: México, 1992).
- **Thomas Reiner** (Bad Hamburg, Alemania, 1959) estudió composición con Henze, Humble y otros. Compositor y teórico, impartió teoría musical, análisis y composición en la Monash University de Melbourne. Es autor de las partituras *Dos movimientos para orquesta* (segundo lugar del Concurso Lutoslawski), *Schumanniana* para orquesta, el motete *Words and Construction in Time* para piano y guitarra.
- El compositor **Alessandro Melchiorre** (Imperia, Italia, 1951) estudió arquitectura y música. Ha publicado crítica musical en diversas publicaciones europeas. Recibió en 1986 el Premio Kranichstein en Darmstadt. Es maestro de Historia de la música en el Conservatorio de Milán.
- **Hilda Paredes** (Tehuacán, Puebla, 1957): véase *Pauta* 47-48.
- **Juan Arturo Brennan** ha colaborado en todas las entregas de *Pauta*.
- **Alicia Ceballos**: joven dibujante y pintora mexicana. Fue becaria del FONCA. Reside en Guadalajara.

El sonido de lo propio

JOSÉ ROLÓN (1876-1945)

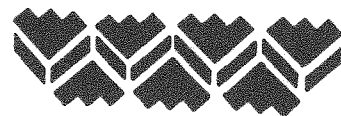
Volumen I



Ricardo Miranda



HACIA UNA NUEVA **M**ÚSICA



Carlos Chávez



El Colegio Nacional

EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.

OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN

MÚSICA INSTRUMENTAL

FLAUTA SOLA

- D No. 59 LARA, Ana
Hacia la noche para flauta sola amplificada
- D No. 55 LAVISTA, Mario
Ofrenda para flauta dulce tenor

FAGOT SOLO

- D No. 62 MONTES DE OCA, Ramón
Laberinto de espejos

GUIARRA

- D No. 54 VÁZQUEZ, Hebert
Elegía

PIANO SOLO

- A No. 35 HALFFTER, Rodolfo
Dos ensayos para piano
- A No. 36 IBARRA, Federico
Sonata II (1982)
- A No. 38 IBARRA, Federico
Sonata III (1988)
Madre Juana
- A No. 39 PAZOS, Carlos
Homofonías y Polifonías
- A No. 37 QUINTANAR, Héctor
Cinco piezas para niños
- A No. 40 CASTRO, Ricardo
Obras escogidas
- A No. 41 VALSES MEXICANOS DEL SIGLO XIX
Volumen I

ÓRGANO

- A No. 42 GALINDO, Blas
Sin título

VIOLÍN Y PLANO

- D No. 60 MONCAYO, José Pablo
Sonata

VIOLA Y PLANO

- D No. 67 MONCAYO, José Pablo
Sonata

VIOLONCHELO SOLO

- D No. 63 RODRÍGUEZ, Marcela
Lumbre

ARPA SOLA

- D No. 69 MUENCH, Gerhart
Speculum Veneris

MÚSICA VOCAL
CANTO Y PLANO

- B No. 25 HERNÁNDEZ MONCADA, Eduardo
Canciones al estilo de mi tierra

CORO A CAPPELLA

- C No. 17 GALINDO, Blas
La Montaña
- C No. 18 GUTIÉRREZ HERAS, Joaquín
De profundis para coro mixto, piano y percusiones

CONJUNTOS
INSTRUMENTALES

- D No. 68 DURÁN, Juan Fernando
El resplandor de lo vacío para flautas sopranino, alto y tenor de pico

- D No. 58 HALFFTER, Rodolfo
Divertimento para nueve instrumentos

- D No. 64 LAVISTA, Mario
Responsorio para fagot y percusiones

- D No. 57 MUENCH, Gerhart
Tessellata tacambarensis No. 6 para violín, pianoforte, 2 maracas y 2 claves

- D No. 56 NÚÑEZ, Francisco
Aspectos sexteto; flauta, clarinete, corno, violín violonchelo y contrabajo

- D No. 61 ORTIZ, Gabriela
Cuarteto No. 1 para instrumentos de arco, partitura

- D No. 61 ORTIZ, Gabriela
Cuarteto No. 1 para instrumentos de arco, partes

- D No. 65 LAVISTA, Mario
Reflejos de la noche para cuarteto de cuerdas, partitura

- D No. 65 LAVISTA, Mario
Reflejos de la noche para cuarteto de cuerdas, partes

- D No. 66 TRIGOS, Juan Carlos
Cuarteto Da-Do para clarinete, saxofón, guitarra y bongós

ORQUESTA DE
CUERDAS

- E No. 33 AREÁN, Juan Carlos
Epicedium in memoriam Augusto Novaro para orquesta de cuerdas y piano

- * GALINDO, Blas
Concertino para violín y orquesta de cuerdas

- E No. 32 JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
Obertura para orquesta de arcos

- E No. 29 MONCAYO, José Pablo
Homenaje a Cervantes para dos oboes y orquesta de cuerdas

ORQUESTA SINFÓNICA

- * GALINDO, Blas
Suite para orquesta de cámara

- * IBARRA, Federico
Imágenes del quinto sol ballet en dos actos, para orquesta (1980)

- * JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
Sinfonía en un movimiento

- E No. 34 JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
Concierto en Do para piano y pequeña orquesta (reducción para dos pianos)

- E No. 31 LAVISTA, Mario
Aura paráfrasis orquestal de la ópera

- E No. 35 LAVISTA, Mario
Clepsidra

- E No. 30 SANDI, Luis
Díptico

ÓPERA

- * JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
La Gülera, en tres actos, partitura de canto y piano

* Obras publicadas en colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México.

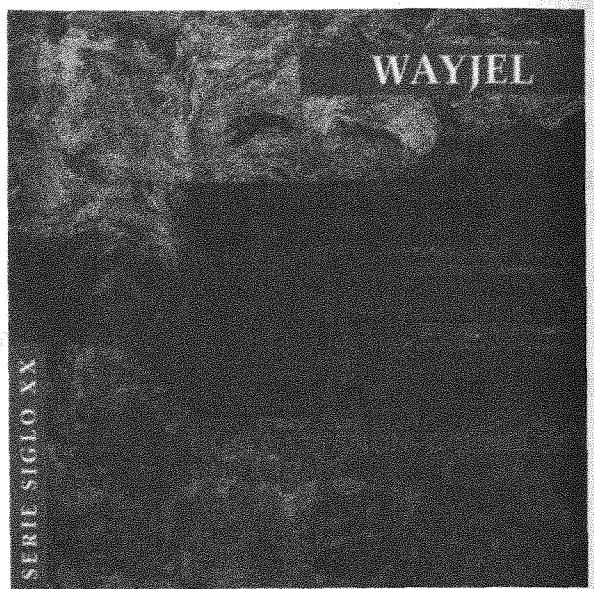
**HORACIO
FRANCO**
Música mexicana
para flauta de pico



De venta en las
principales casas de
música

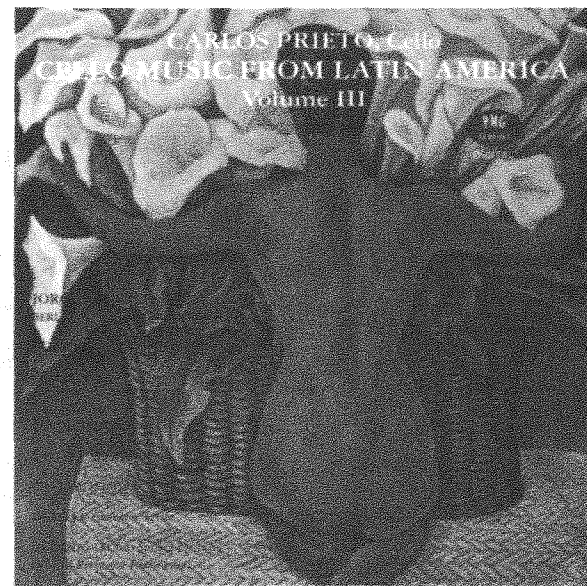
**Duo
Castañón-Bañuelos**

Obras de
compositores
mexicanos



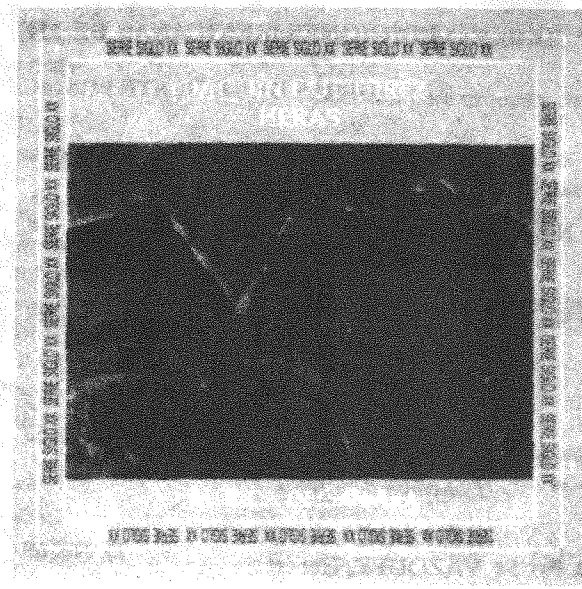
De venta en las
principales casas de
música

CARLOS PRIETO
Cello
Cello music from
Latinoamerica
Obras de Castro,
Ponce, Lavista,
Chávez, De Elías y
Garrido-Lecca



De venta en las
principales casas de
música

**JOAQUÍN
GUTIÉRREZ
HERAS**
Música de cámara



De venta en las
principales casas de
música

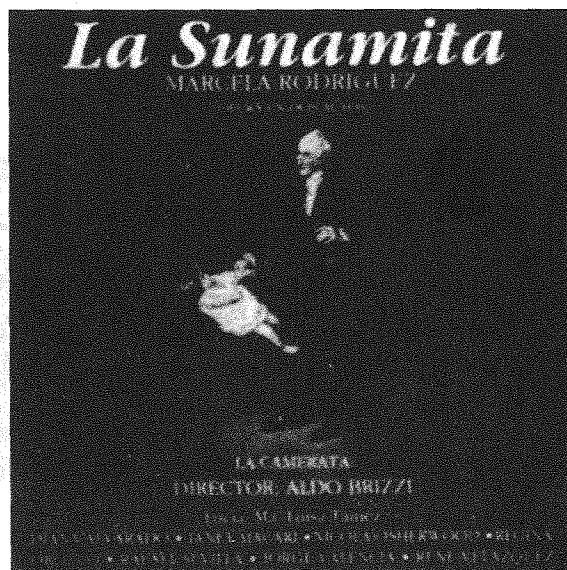
Daniel Catán
Homenaje a Octavio Paz



La hija de Rappaccini ♦ *Mariposa de obsidiana*
Fernando de la Mora ♦ Encarnación Vázquez ♦ Jesús
Suaste Filarmónica de la Ciudad ♦ Eduardo Diazmuñoz

Edición limitada

Pida su CD a los tels. 510 97 00 • 510 97 62 y recíballo en su casa o adquiéralo
en las oficinas de la revista *Vuelta* 554 56 86 • 554 95 62 • 554 88 11



De venta en las
principales casas
de música

Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

EL Alcaraván



Vol. IV, Núm. 15 octubre-noviembre-diciembre de 1993

Número especial

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

ENTREVISTAS A MATA Y BERIO

POEMAS DE PAZ
Y DELTORO

RECORDANDO A CHAIKOVSKI
Y RACHMANINOV

NANCARROW
POR CAGE Y ADOMIAN

KRAMER,
GUBERNIKOFF,

BOULEZ
POR BARRAJET

ROSS, STERN:
EL TIEMPO
EN LA MÚSICA

ENRÍQUEZ, A LÁPIZ

PECASSOU:
EL DISCURSO
DE SATIE

TEXTOS
MUSICALES
DE JUAN
RAMÓN
GÓMEZ
DE LA SERNA
BERGAMIN
Y BUNJEL

AGUDELO
LAS MUJERES
COMPOSITORAS

ZOBL SOBRE
SU MÚSICA

JIMÉNEZ
MABARAK
POR ÉL MISMO

ÁLVAREZ DEL CASTILLO
SOBRE PHILIDOR
Y VIARDOT

DOCUMENTOS
DE TABLADA
Y GENARO
ESTRADA

MÁS POESÍA:
FRAY LUIS DE LEÓN,
MEDINA, PÉREZ TEJADA

NOTAS DE LIZALDE, TELLO, HELGUERA Y BRENNAN



47-48



N.º 30,00

LECCIÓN DE MÚSICA

NINO ROTA

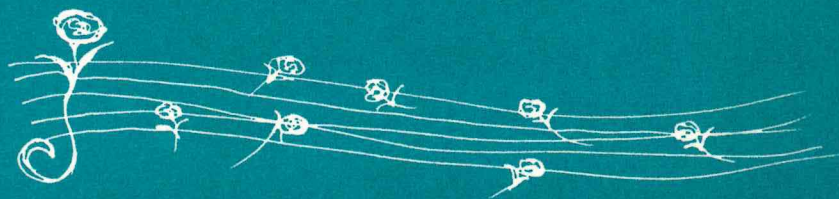
MÚSICA Y RELIGIOSIDAD

En este oratorio (*Mysterium*) intenté reflejar el sentido de religiosidad que se deriva de la inmanencia de la divinidad, de lo divino en el hombre... Por ello, el tema de este oratorio es el sentido totalizador de la religiosidad, de la divinidad y de la humanidad. Esta forma de religiosidad no-litúrgica, no eclesial y, de alguna manera, no-confesional está presente en aquella música —ciertamente de inspiración religiosa— que no ha sido destinada a tocarse durante la liturgia. Pienso en el *Magnificat* de Monteverdi, o bien, en la *Missa Solemnis* de Beethoven, o en la *Missa Catholica* de Bach (la cual, por sus proporciones, no podía ser utilizada durante una representación litúrgica, y fue compuesta por el Bach protestante con el mismo espíritu y sentido religioso con el que componía la música de la liturgia protestante). Después, un poco más tarde, pienso en el *Stabat Mater* de Rossini, que resiente la influencia del *bel canto* y del melodrama; en la *Messa da Requiem* de Verdi, que constituye una de las expresiones más genuinas de religiosidad sin renunciar al lenguaje melodramático. Y lo mismo sucede en las *Messe* de Mozart, en las que el estilo galante llega a tener un significado religioso. Y está también la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinski, una de las más bellas músicas compuestas en este siglo, en la cual este sentido total y universal de un sentimiento que casi levita y que está en el origen de la vida, se expresa de manera extraordinariamente simple e inmediata. Debe añadir que ninguno de los músicos que he nombrado se vio obligado a cambiar su lenguaje para expresar el sentido de su propia religiosidad.

Tomado de: Pier-Marco Da Santi, *Omaggio a Nino Rota*, Città di Pistoia, Italia, 1981.

Traducción de Mario Lavista

Imprenta Madero, S. A. de C. V.



CENIDIM



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

Instituto Nacional de Bellas Artes



INBA