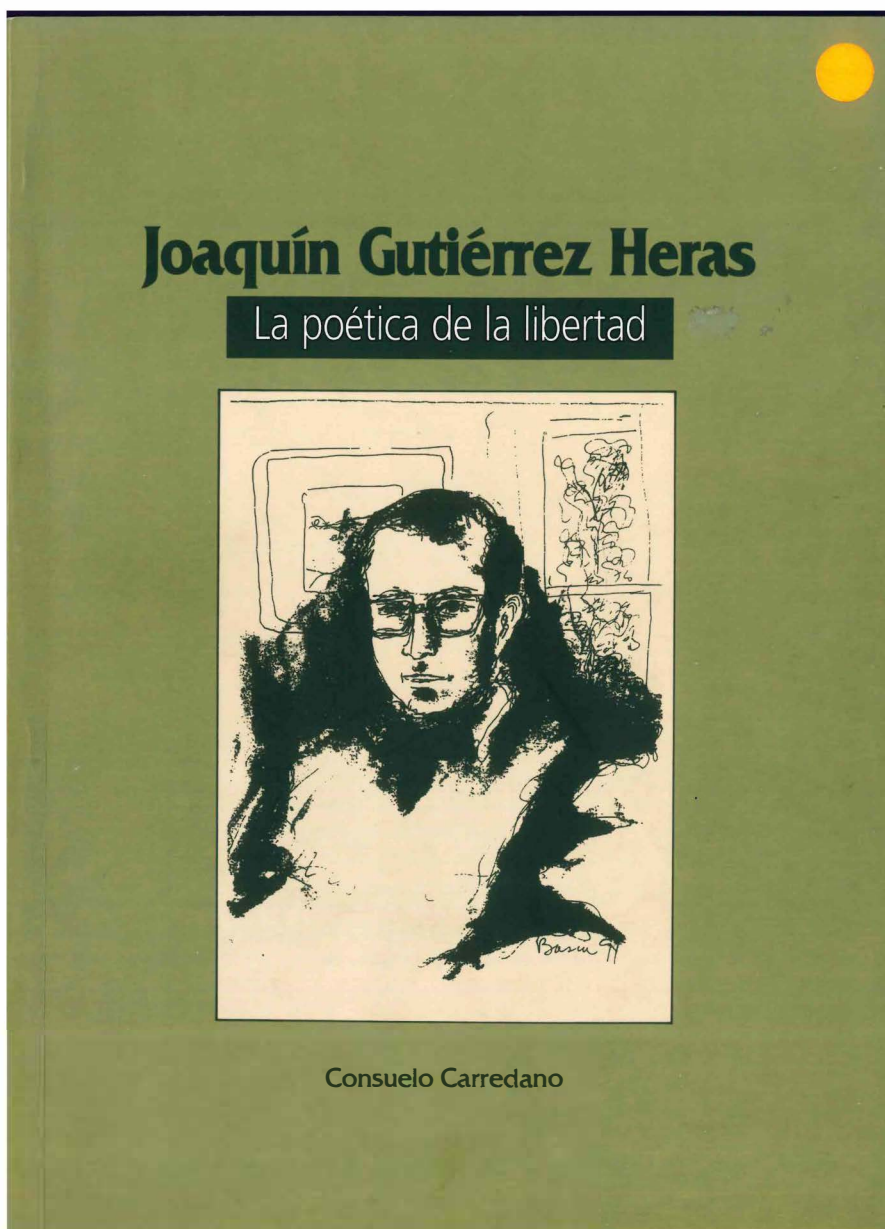




**CULTURA**  **INBAL**  
SECRETARÍA DE CULTURA

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



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

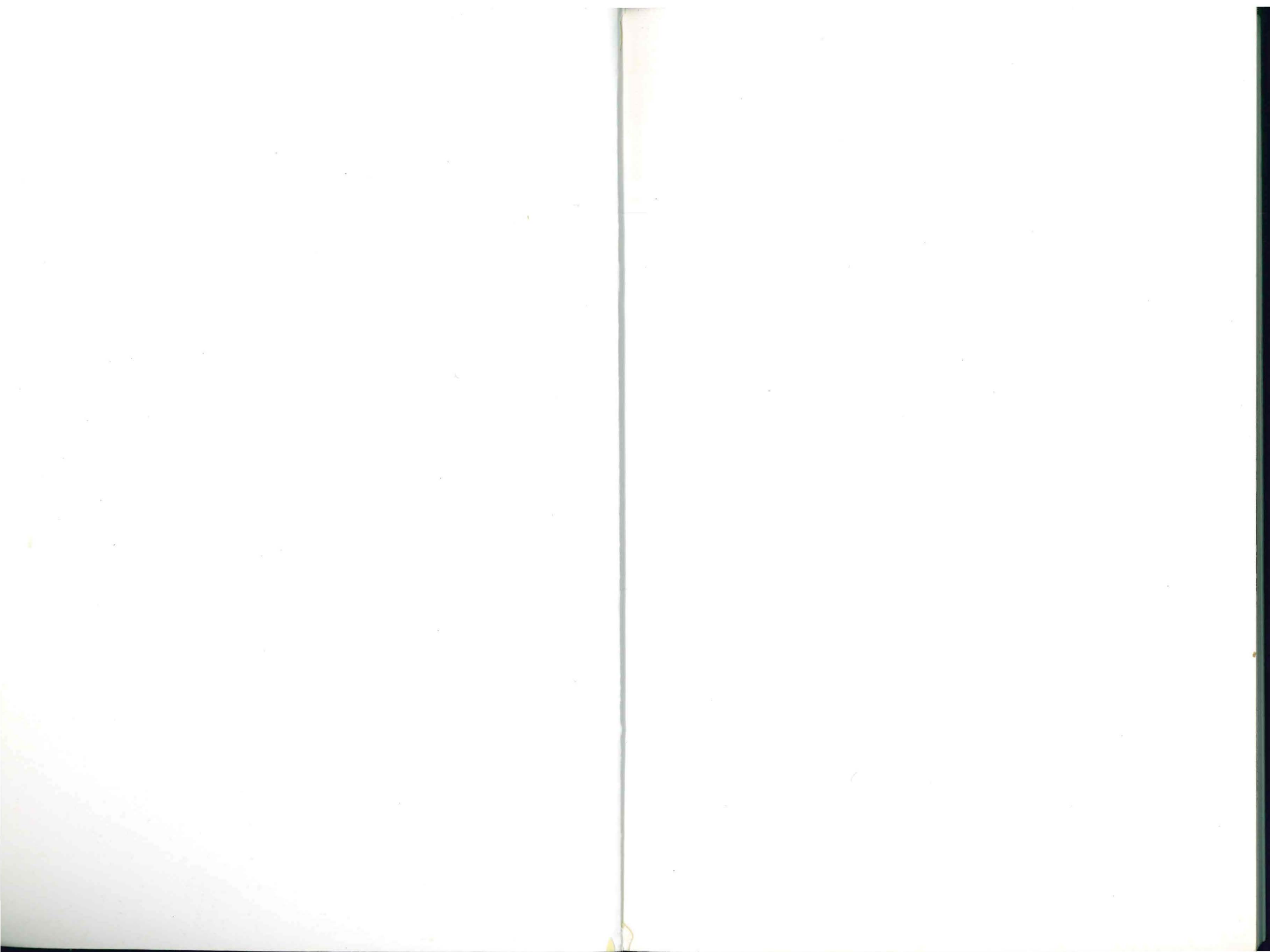
Carredano, Consuelo, *Heras Gutiérrez Joaquín: La poética de la libertad*,  
Conaculta, INBA, CENIDIM, 2000, 208 p.

# Joaquín Gutiérrez Heras

La poética de la libertad



Consuelo Carredano



**Joaquín Gutiérrez Heras**

La poética de la libertad

# Joaquín Gutiérrez Heras

La poética de la libertad

Consuelo Carredano

CENIDIM  
DIFUSION

Instituto Nacional de Bellas Artes  
Centro Nacional de Investigación, Documentación  
e Información Musical Carlos Chávez

Esta investigación fue realizada con el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, en el periodo septiembre de 1996 a agosto de 1997, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Cuidado de la edición: Yael Bitrán

Formación: Elizabeth Corona

Portada: Joaquín Gutiérrez Heras  
Dibujo de Basia Batorska

Primera edición, 2000

© Instituto Nacional de Bellas Artes /  
Centro Nacional de Investigación, Documentación  
e Información Musical Carlos Chávez  
Centro Nacional de las Artes. Torre de Investigación  
Río Churubusco y Calzada de Tlalpan  
04220, México, D.F.

ISBN 970-18-0466-X

Impreso en México

*Printed in Mexico*

## Índice

<b>PRÓLOGO. LA POÉTICA DE LA LIBERTAD</b>	11
<b>TEXTOS SOBRE JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS</b>	25
Dos promesas / José Morales Esteves	27
Joaquín Gutiérrez Heras / Esperanza Pulido	28
El compositor y su obra / Leonora Saavedra	29
A manera de autoexamen o En la casa de los espejos (fragmento) / José Antonio Alcaraz	30
El juego de otoño de Gutiérrez Heras / Eduardo Soto Millán	31
El ángel exterminador / Hugo Hiriart	32
Joaquín Gutiérrez Heras: La búsqueda de lo irremplazable / Luis Jaime Cortez	33
Joaquín Gutiérrez Heras: doctor <i>Honoris causa</i> por la UNAM / Luis Ignacio Helguera	39
El doctor Quinos / Juan Arturo Brennan	42
<b>ENTREVISTAS</b>	45
Joaquín Gutiérrez Heras y Radio Universidad / Margarita García Flores	47
El discreto encanto de la música para cine / Rafael Castanedo	51
Un músico mexicano contemporáneo / Leonora Saavedra	57
Dos estudiantes de cine en charla con Gutiérrez Heras / Alfonso Martínez y Marisa Pecanins	75
Entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras / Roberto García Bonilla	80
La música en el cine / Roberto García Bonilla	93
<b>ESCRITOS DE JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS</b>	97
Menos música por favor	99
No se cansan los jóvenes compositores, y el público...	101
Música en transición	103
De la educación musical	110

La coronación de Poppea: música rediviva	111
Notas al disco <i>Canciones mexicanas</i>	113
Notas al disco <i>Pablo Moncayo: Huapango, Carlos Chávez: corrido El sol, Silvestre Revueltas: Redes</i>	116
En busca del tiempo perdido	118
Cómo hacer perder el tiempo (y el dinero)	120
El "fluido torrente pasional" de Jachaturian y su devoto admirador	122
Semblanza de Eduardo Mata	124
Notas al disco <i>Música para piano de Zubeldía, Moncayo y Velázquez</i>	125
Notas al disco <i>Música para guitarra</i>	127
La música de Silvestre Revueltas para tres películas mexicanas	130
<b>CATÁLOGO DE OBRAS</b>	133
<b>ÍNDICE POR DOTACIÓN</b>	163
<b>ÍNDICE ALFABÉTICO</b>	167
<b>CRONOLOGÍA</b>	171
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	185
<b>ÍNDICE DE INSTITUCIONES Y GRUPOS ARTÍSTICOS</b>	191
<b>ÍNDICE DE PERSONAS</b>	197

## Agradecimientos

A Gloria Carmona debo la idea de componer este libro. Para ella y para Joaquín Gutiérrez Heras vaya mi más profundo agradecimiento. Sirva este trabajo como un tributo para los dos.

Las valiosas sugerencias de Leonora Saavedra, de la propia Gloria Carmona, de Eugenio Delgado y de Lorena Díaz enriquecieron la presentación final de mi trabajo. Para su oportuna conclusión fue decisivo el eficiente apoyo que me brindó Irma M. de Carredano en la captura y el ordenamiento de los materiales.

La presente investigación fue posible gracias al apoyo económico que ofrece el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA; su publicación, al interés de José Antonio Robles Cahero.

El libro está dividido en siete secciones y un prólogo, cuyo título da nombre al volumen. Al confiarme su archivo personal, Joaquín Gutiérrez Heras me facilitó el trabajo de selección de textos, que incluye los escritos del compositor, los artículos sobre él y su música y las entrevistas que ha concedido. Esta selección no pretende ser exhaustiva; se limita a ofrecer al lector una muestra significativa de la trayectoria musical y académica del autor. Los textos aparecen en riguroso orden cronológico.

El catálogo de obras incluye la totalidad de las composiciones musicales de Joaquín Gutiérrez Heras; tanto su música de concierto como las partituras para el cine, el teatro y otros medios. En la elaboración de la cronología he dado preferencia a los aspectos de orden musical y académico, sin excluir algunos asuntos de índole familiar y personal que he juzgado necesarios para el mejor conocimiento de su vida y su obra. He incluido además fragmentos de críticas y opiniones de especialistas que, a mi juicio, contribuyen a iluminar su actividad creadora. Complementa el trabajo una bibliografía selecta.

---

## Prólogo

### La poética de la libertad

Poco antes de terminar la década de los cincuenta, cuando la corriente nacionalista estaba perdiendo la frescura y el vigor que la mantuvo vigente en los años posrevolucionarios, aparecía en la escena musical mexicana un grupo de compositores al que el suplemento cultural del periódico *Novedades* bautizó como Nueva Música de México. En su primera fase estuvo formado por Raúl Cosío, Leonardo Velázquez, Rafael Elizondo, Guillermo Noriega, Rocío Sanz, Jorge González Ávila y Federico Smith. Más tarde se agregaron los nombres de Ramiro Guerra, Roberto Bañuelas, César Tort, Mario Kuri-Aldana, Francisco Savín, Manuel Enríquez y Joaquín Gutiérrez Heras.

En palabras de Juan Vicente Melo, este grupo de compositores “reunidos por instinto de conservación, por amistad más que por afinidades estéticas había comprendido que antes de ‘ponernos al día’ importaba expresarse libremente, decir lo que se tenía que decir, llevar a cabo su personal aventura poética, superar la idea raquítica y provinciana de la falsa vanguardia”.<sup>1</sup> Se trataba de un grupo con tendencias plurales, desigual formación musical y pocas afinidades de orden estético. Quizá el principal factor de coincidencia —además de cierta actitud displicente que cada uno de ellos mostraba hacia la gente que manejaba los destinos de la música en México— sea el hecho de que buena parte de su producción fue escrita para la escena (danza y teatro) y el cine. Elizondo, Cosío, Velázquez y el propio Gutiérrez Heras cuentan en sus respectivos catálogos con abundantes obras dentro de este género.

Recibidos con simpatía y hasta con esperanza —apunta una vez más Melo— pronto supieron “del rechazo de los mayores, temerosos tal vez de la competencia política y musical. No contaron, entonces, con la ayuda de la crítica ni con una tribuna que pudiera expresar sus necesidades”.<sup>2</sup> Uno de los problemas más serios que enfrentaron fue, quizás, la indiferencia cada vez mayor del público ante las obras de estos jóvenes, cuya nacionalidad se ponía en tela de juicio al no responder —las más de las veces— a los modelos nacionalistas. Es claro que ante el *Huapango* de Moncayo, obras como la *Cantata de cámara* (1961) o el

---

<sup>1</sup> Juan Vicente Melo, *Notas sin música*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 321.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 173.

Dúo para flauta en sol y violonchelo (1964) de Gutiérrez Heras parecieran no tener ni padre ni madre mexicanos. También habría que señalar la falta de incentivos por parte del Estado y el desinterés hacia sus proyectos. En este sentido, una de las iniciativas frustradas del grupo fue la de fundar en México un instituto de altos estudios musicales, proyecto que económicamente apoyaba la Fundación Rockefeller y que las autoridades culturales vieron con la mayor indiferencia —por no decir mala voluntad.<sup>3</sup>

No pocos comentaristas señalan, por otro lado, la postura poco combativa de esta joven asociación, que le valió ser considerada como un grupo de débil presencia en la vida musical. Al correr del tiempo, esta actitud pasiva y antibeligerante contribuiría a que se creara alrededor de ellos la leyenda negra de “la generación perdida”, calificativo acuñado por el crítico y traductor Uwe Frisch en su libro *Trayectoria de la música mexicana*.<sup>4</sup> Hoy los libros de historia sólo rescatan unos cuantos nombres, entre ellos el de Joaquín Gutiérrez Heras, quien ha logrado consolidar una obra compacta, depurada, ajena a modas y tendencias en boga, y sin más preocupación que la de ser fiel a sí mismo y a su natural manera de escuchar su música interior. Gutiérrez Heras ha hecho oír su voz, tal y como él mismo acostumbra charlar entre amigos: sin énfasis exagerados y sin retóricas estériles y vacuas.

La casualidad quiso que Joaquín Wenceslao naciera en Tehuacán, Puebla, el 28 de septiembre de 1927, aunque ambos padres, Joaquín Gutiérrez Velázquez —un emigrante español natural de Salas Villazón, provincia de Oviedo, Asturias— y Eugenia Heras, vivían en las cercanías de la ciudad de Oaxaca. Propietario de un próspero ingenio azucarero en Cuicatlán —lugar de nacimiento de Eugenia—, Joaquín Gutiérrez Velázquez muere pocos años después de nacer el niño, al que dejó bajo la tutela de un tío paterno, Juan Gutiérrez, quien convence a Eugenia, su madre, de que le permita encargarse de su educación. Si bien el tío asume los gastos de la pensión alimenticia de su sobrino, jamás llega a convivir con él, y lo deja al cuidado de una familia española de apellido Fernández, con la que más

<sup>3</sup> Este proyecto se hizo realidad poco tiempo después en Argentina, con la fundación del Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires. (Entrevista a Gutiérrez Heras, México D.F., diciembre de 1996).

<sup>4</sup> “Y así, toda una generación en la que militan indudables talentos se ve desgarrada por una desorientación estética fundamental que la hace vacilar entre diversos y hasta opuestos caminos [...] Pocos, muy pocos son los que se salvan merced a la sola fuerza de su talento. Por ello se podría considerar a ésta como ‘la generación perdida’ de la música mexicana”. Uwe Frisch, *Trayectoria de la música mexicana*, México, UNAM, Difusión Cultural, 1970, col. Cuadernos de Música, núm. 5, responsable de la col.: Gloria Carmona, p. 21.

Causa extrañeza, por decir lo menos, el hecho de que a lo largo de este ensayo no aparezca una sola mención a la obra y a la trayectoria de Manuel Enríquez, sin duda uno de los músicos mexicanos más importantes de la segunda mitad de este siglo, y uno de los exponentes del grupo Nueva Música de México a quien definitivamente no se le puede considerar como representante de una “generación perdida”.

tarde se trasladaría a la ciudad de México. Poco después, su nueva familia se ve obligada a regresar a Oaxaca. Juan Gutiérrez decide entonces dejarlo en México y hospedarlo en un hotel del centro de la ciudad, el “Isabel”, ubicado en las calles que llevan el nombre de aquella reina española y cuyo gerente queda a cargo del niño en su nueva situación. Joaquín pasa sus primeros años alejado de cualquier familiar; sólo la abuela paterna le escribe de vez en cuando desde España.

Recuerda el compositor que durante su infancia prácticamente no tuvo contacto alguno con la música. Sólo conserva vagos recuerdos de haber escuchado, cuando contaba siete u ocho años, algunos trozos de *Peer Gynt* de Grieg o la marcha de *Aída* de Verdi, así como fragmentos de lo que después supo eran óperas italianas. No le llamaban la atención las canciones populares que escuchaba en la radio de los años treinta. Sin embargo, el encuentro en 1933 con un matrimonio de judíos alemanes, los May, muy aficionados a cantar y a tocar el piano, despertó su deseo de intentar tocar él mismo algunas piezas. Casualmente, años después habría de escribir para otra pareja, también de músicos aficionados, una de las más hermosas páginas de su catálogo: la *Sonata simple* (1965) para flauta y piano, obra que al lado de sus *Variaciones sobre una canción francesa* (1960) constituye uno de los ejemplos más significativos de la sencillez melódica que caracteriza sus trabajos más tempranos.

Los May viajaban con frecuencia a la ciudad de México por razones de negocios y no tardaron en percatarse de la extraña situación de Joaquín. Gracias a sus gestiones, en 1934 el niño ingresa al Colegio Williams al que asiste por espacio de dos años. Más tarde es inscrito en el colegio alemán Alexander von Humboldt, al que acude todos los días desde el internado del profesor Rudolph Brechtel —próximo al barrio de Mixcoac— en el que vivía entonces. Estos estudios básicos (desde 5º de primaria hasta la preparatoria), con todo lo que implica la rígida formación germana y su puntual disciplina, le dieron, además del dominio del idioma, unas bien formadas estructuras mentales, herramientas que le han sido indispensables para ejercer la reflexión y el análisis. En el Colegio Alemán tuvo además oportunidad de escuchar música “clásica” con mayor frecuencia.

Alrededor de los catorce años, guiado por una especie de curiosidad intelectual a la que en mucho contribuyó —a decir de él— la película *Fantasia* de Walt Disney, se dio a la tarea de indagar cómo se escribía la música. Con la ayuda de algunos libros de texto anotaba melodías sencillas, fragmentos de obras que recordaba y que después él mismo rectificaba en el piano. Más adelante comenzó a rondarle la idea de componer una obra. Compró dos de sus partituras favoritas: la Sexta sinfonía de Beethoven y la Cuarta de Brahms y con ellas inició, ahora sí con mayor rigor, su formación autodidacta.

Cierta inclinación por el dibujo y facilidad para las matemáticas lo llevaron a estudiar la carrera de arquitectura. En 1945 se inscribió a la Academia de San Carlos donde realizó los estudios completos, aunque nunca llegó a titularse ni a ejercer profesionalmente. Compuso su primer trabajo formal, el *Divertimento* para piano y orquesta en tres movimientos (1949), mientras cursaba todavía la carrera

de arquitectura. En su vida de músico esta *opera prima* ha tenido una enorme significación, no sólo por haber resultado premiada en el concurso de composición convocado por Bellas Artes para el centenario de la muerte de Chopin en 1949,<sup>5</sup> sino porque marcó el inicio de su dedicación profesional a la música, y de manera especial a la composición. Un inicio no muy convencional, si tomamos en cuenta que Gutiérrez Heras era entonces un perfecto desconocido, un “aficionado” que en un golpe de suerte compartía con José Pablo Moncayo —quien para entonces gozaba ya de un merecido prestigio— el segundo lugar del certamen.<sup>6</sup>

Su condición de autodidacta le ha provocado siempre lo que él llama una especie de “complejo de inferioridad musical”, que —según dice— se acentúa porque no tiene oído absoluto, ni la técnica suficiente para atreverse a tocar un instrumento en público. No dudamos de la sinceridad de su autocrítica, pero es evidente al escuchar su música o al leer sus textos que no estamos frente a un *amateur*. Gutiérrez Heras es ante todo un compositor de sólido oficio, riguroso en su trabajo, y poseedor de una capacidad de síntesis y una tendencia a la concisión más que admirables. Algunos comentaristas han interpretado erróneamente el hecho de que —como él mismo lo ha señalado en distintas ocasiones— no haya jamás logrado sobrevivir económicamente con su trabajo de músico. Esto lo ha hecho aparecer en ocasiones como una especie de músico de tiempo libre o de fin de semana y, sin embargo, es bien claro que a partir de 1950, año en que se inscribe en el Conservatorio Nacional para “comenzar desde el principio” solfeo, armonía, análisis y el chelo como instrumento, abandona para siempre su condición de aficionado y se dedica de manera profesional a la música en las distintas áreas en que incursiona.

Gutiérrez Heras nos cuenta de su efímera carrera, antes de ingresar al Conservatorio, como timbalista de la Orquesta de la Escuela Nacional de Música,<sup>7</sup> donde adquirió su primera experiencia activa en ese ambiente. Siempre interesado en tocar en conjunto, aún ahora, en plena madurez, ocupa algunas tardes en leer partituras para piano a cuatro manos con su amigo y colega Mario Lavista. Esta afición la inició con Margit Frenk y Antonio Alatorre, quienes son —como se sabe— incansables estudiosos de la lírica y la música del Renacimiento español. Con ellos solía reunirse a cantar, a tocar y a compartir su plena identificación con la música de esa época, cuya influencia en su obra merecería sin duda una meticolosa atención musicológica.

<sup>5</sup> Al año siguiente la estrenó José Pablo Moncayo en un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional, con Salvador Ochoa al piano.

<sup>6</sup> El primer lugar le fue otorgado a Miguel Bernal Jiménez por su obra *Tres cartas de México*. Véase Otto Mayer Serra, “Batuta y apuntador”, *Audiomúsica*, noviembre de 1949.

<sup>7</sup> La orquesta, formada por alumnos y músicos aficionados, era dirigida por Luis G. Saloma y realizaba sus presentaciones en el Anfiteatro Bolívar, aunque a veces Carlos Chávez le prestaba el Teatro de Bellas Artes. Allí hicieron también sus prácticas —entre otros— los directores de orquesta mexicanos Jorge Delezé y Armando Zayas.

Observar su obra y hablar de sus preferencias musicales es una misma cosa. El espíritu de la música renacentista preside sin lugar a dudas sus inclinaciones musicales y estéticas más entrañables. Lo seduce quizás más que la música del Barroco, del Clasicismo o la del siglo xx. Se siente muy alejado de la estética del romanticismo decimonónico e insiste recurrentemente en mostrar su aversión por ella. ¿Será acaso una especie de pudor, una secreta vergüenza? Gutiérrez Heras confiesa haber bautizado al acorde de séptima disminuida (característico de la armonía del siglo xix) como su “diablo en música”, ya que su inconfundible color romántico lo hace muy difícil de ser manejado en la música moderna.

Quando yo era joven, la armonía romántica me parecía muy fea, muy desagradable, no me atraía. Todo lo que era modal, por el contrario, me atrajo desde un principio. Tengo la sensación de que si no hubiese habido música modal, yo la habría inventado; aunque no supiera de qué se trataba, cuando algo me parecía muy atractivo y yo iba a buscar a la partitura para ver qué era, casi siempre resultaba que tenía un color modal.<sup>8</sup>

La polifonía es uno de los elementos de la música que más le atrae. No es extraño entonces que dos de sus músicos favoritos sean precisamente los grandes polifonistas Guillaume Dufay y Josquin des Près. Esta suerte de simpatías musicales no le impiden, por otra parte, disfrutar de un amplísimo repertorio de obras de cualquier periodo de la historia de la música, como es fácil advertir con la lectura de sus notas para la Orquesta Filarmónica de la UNAM.<sup>9</sup> Y es que Gutiérrez Heras es un melómano por excelencia, de esos que ya hoy son *rara avis*, cuyo interés primordial radica en la obra misma. Quizás por eso no es un coleccionista compulsivo de distintas versiones: confiesa tener sólo los discos indispensables, ni uno más. En todo caso, cuando le interesa escuchar una obra de la que no tiene grabación, nunca falta algún amigo que se la preste.

Gutiérrez Heras es de baja estatura, complexión media y mirada tímida. Ágil de mente y de cuerpo, es sin embargo hombre de pocas palabras, como quienes acostumbra decir sólo lo necesario. Sus silencios en la conversación suelen ser tan elocuentes como sus partituras para el cine, llenas también de silencios musicales. Pero sus amigos sabemos que debajo de esa parquedad se ocultan una sensibilidad y una ternura excepcionales que invitan a acercarse. Con asombrosa perfección se hace comprender en alemán, francés e inglés. Como oyente es curioso, asiduo y exigente de la buena calidad y el buen gusto. Es de los que se atreven a opinar aun cuando los demás no compartan sus ideas. Si no lo hace

<sup>8</sup> Entrevista de Leonora Saavedra a Joaquín Gutiérrez Heras, en María de los Ángeles González y Leonora Saavedra. *Música mexicana contemporánea*, México, SEP/80-FCE, 1982, p. 78.

<sup>9</sup> Gutiérrez Heras escribió por espacio de diez años los comentarios para los conciertos de la OFUNAM. Dichos textos han sido recogidos en el volumen *Notas sobre notas*, prólogo y compilación de Consuelo Carredano, México, Conaculta, 1999, 517 pp., Col. Sello Bermejo.

de manera directa, utiliza ese sagaz sentido del humor “ilustrado” que le es tan propio; si bien él mismo considera la impaciencia como su peor defecto, no suele mostrarse descortés y sólo es intolerante ante la mediocridad y la estupidez. Pocos oídos tan atentos como el suyo no sólo para detectar las notas falsas de un concierto —que no le preocupan demasiado cuando la interpretación es buena— sino para desenmascarar la afectación y la falsedad de ciertas obras o la deshonestidad musical de algunos compositores.

Su educación formal, poco sistemática, incluyó clases con Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Imre Hartman y Luis Herrera de la Fuente, y duró en realidad escasos dos años, ya que en 1952, gracias a una beca obtenida por medio del Instituto Francés de América Latina, tuvo oportunidad de viajar a Europa para continuar sus estudios en el Conservatorio de París. En su estancia de un año sólo llevó cursos de composición con Jean Rivier, y de análisis musical con Olivier Messiaen, y además estudió concienzudamente el contrapunto riguroso del siglo xvi con Georges Dandelot. Él mismo refiere —no sin cierta ironía— que fue poco tiempo, pero el suficiente para tomar conciencia de sus carencias como profesional.

De vuelta a México en 1954 se independiza económicamente de su tío, lo que lo obliga a emplearse —con la recomendación de Antonio Alatorre y Margit Frenk— como corrector en el Fondo de Cultura Económica, un empleo insólito para un músico arquitecto. Ahí lleva a cabo una serie de trabajos, entre ellos varias traducciones del alemán, del inglés y el francés y se involucra en el cuidado de edición de algunos libros como *Música orquestal del siglo xx* de Adolfo Salazar. Sobrevienen entonces los primeros encargos musicales. Jaime García Terrés, a la sazón director de Difusión Cultural de la UNAM, le propone componer la música incidental para dos programas de Poesía en Voz Alta, un experimento teatral encabezado por Octavio Paz y Juan José Arreola, con miras a recobrar el más antiguo espíritu del teatro.<sup>10</sup>

En 1957, por su propia cuenta y provisto de herramientas técnicas más sólidas, viaja nuevamente a París y participa en un seminario de música coral que impartía la indispensable maestra que fue Nadia Boulanger. Para ayudarse con los gastos continúa haciendo trabajos para el FCE y, con el fin de costearse el boleto de regreso a México, realiza la traducción del alemán de la monumental *Historia trágica de la literatura* de Walter Muschg (a él se debe también la traducción del Breviario de Alain Hus: *Los etruscos*). Mientras tanto, en México se formaba el Grupo Nueva Música al que Gutiérrez Heras se adhería en calidad de miembro ausente.

<sup>10</sup> El primer programa, confeccionado por Arreola con textos de Juan del Encina, fue dirigido por Héctor Mendoza. La escenografía y el vestuario correspondieron a Juan Soriano y Héctor Xavier. El segundo programa, preparado por Octavio Paz, incluyó las siguientes obras: *El canario* de George Neveux; *Osvaldo y Zenaida* o *Los apartes* de Jean Tardieu; *La hija de Rapaccini* de Octavio Paz; y *El salón del automóvil* de Eugène Ionesco. Dirigió la escena Héctor Mendoza y la escenografía y el vestuario fueron creaciones de Juan Soriano y Leonora Carrington. La introducción a este programa fue escrita por Carlos Fuentes.

Al cabo de dos años regresa a México y después de una corta estancia, en 1960 es aceptado como alumno por la escuela Juilliard de Nueva York, por lo que la Fundación Rockefeller le concede apoyo económico para trasladarse a Estados Unidos y estudiar con William Bergsma y Vincent Persichetti. Un año después obtiene el diploma de composición. Esa vez su estancia —explica el compositor— resultó más provechosa: a todas luces ahí se trabajaba de una forma más flexible, más acorde a sus propios criterios y sin un bagaje que consideraba como fuera de época. La institución francesa tenía entonces —y quizás ahora— una marcada orientación hacia la música del pasado. Los alumnos de composición —menciona Gutiérrez Heras— cursaban dos años completos de canon y fuga, lo que les permitía elaborar correctamente enormes fugas a cinco voces. Pero el enfrentarse a obras de Stravinski o Bartok les resultaba muy difícil.

Agrega el compositor:

A muchos, su sólida preparación solamente les daba la posibilidad de convertirse en maestros de canon y fuga. En la escuela Juilliard, en cambio, en la clase de “literatura y materiales” (que era clase de análisis) se estudiaban muchos estilos, y los alumnos luego hacían pequeños trabajos para asegurar la comprensión del funcionamiento de cada estilo. Ahí se veía la técnica contrapuntística del siglo xvi como una de tantas técnicas y no se le dedicaba uno o dos años, sino unas cuantas semanas. Yo sospecho que en el Conservatorio de París mantenían este currículum sencillamente porque lo traían, prácticamente, desde el siglo xviii por una especie de tradición. Hay, por otra parte, un problema más grave: muchas asignaturas son abstracciones de estilos que alguna vez fueron vivos y que se han convertido en lucubraciones escolásticas. Así, por ejemplo, no pocas fugas escritas en el Conservatorio de París no le sonarían normal a ninguna época porque son compuestos sumamente artificiales.<sup>11</sup>

A su regreso a México trae consigo la partitura de la escena sinfónica *Los cazadores* (1961). La obra estaba destinada a ser un ballet, un encargo que el coreógrafo Farnesio de Bernal, antiguo compañero suyo en la Escuela de Arquitectura, le había hecho poco antes de salir rumbo a Juilliard. Pero sus estudios en Nueva York retrasaron la composición de la obra y al volver a México se encontró con que De Bernal ya no se dedicaba a la danza sino al cine y al teatro. La obra nunca ha sido presentada como ballet y su estreno en el Teatro de Bellas Artes se llevó a cabo cuatro años después en un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Eduardo Mata.

Con no poca frecuencia se ha insistido en el alejamiento voluntario de cualquier clase de resabio nacionalista en la obra de Gutiérrez Heras. Esto carece de fundamento si recordamos obras como *Los cazadores*, o algunas partituras para

<sup>11</sup> Roberto García Bonilla, “Entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras”, *Pauta*, núm. 32, México, octubre de 1989, p. 52.

el cine como *Campanas rojas* (1981), que proponen una sutil atmósfera musical no exenta de cierto gusto popular, en nada ajena a lo que comúnmente se reconoce como música “mexicana”. No obstante, como tantas veces se ha expresado, su postura ante el nacionalismo ha sido siempre de cuestionamiento. Y sin embargo sus compositores favoritos del siglo xx tienen todos ellos raíces nacionalistas: Bartok, Stravinski, Falla, Revueltas.

En 1961 compone *Cantata de cámara*, obra que le valiera el elogio de la crítica al estrenarse poco después en uno de los inolvidables Conciertos de los Sábados en la Casa del Lago ante un público entusiasta y ávido de escuchar obras nuevas. Como se sabe, la Casa del Lago —dirigida por Juan Vicente Melo—, fue en la década de los sesenta uno de los más activos centros culturales de avanzada en la ciudad y sirvió de tribuna no solamente a la difusión de los repertorios contemporáneos y de las obras experimentales, sino también para dar a conocer los nuevos autores mexicanos de las más variadas tendencias. Para los jóvenes intérpretes la Casa del Lago fue asimismo una importante plataforma de proyección. Huelga decir que durante los pocos años que duró la aventura artística de la Casa del Lago, se dedicaron conciertos a los alumnos del Taller de Composición del Conservatorio (fundado por Carlos Chávez en 1960), a los miembros del Círculo de Compositores Universitarios,<sup>12</sup> y al Grupo Nueva Música, amén de otros compositores sin filiación a grupo alguno. Tanto el propio Gutiérrez Heras —como Eduardo Mata— ofrecen a partir de febrero de 1962, sendos cursos de iniciación a la música en ese lugar.

Con motivo del estreno de la *Cantata de cámara*, Juan Vicente Melo llama la atención sobre el acierto del compositor al elegir los poemas del escritor español Emilio Prados (*Jardín cerrado*), alejándose de autores demasiado recurrentes en las composiciones mexicanas como Federico García Lorca. Así se expresaba Melo en 1962:

La *Cantata de cámara* de Joaquín Gutiérrez Heras es una obra mayor: el logro de una atmósfera musical en estricta correspondencia con la poesía “recortada, constreñida en su esencialidad, recóndita” de Emilio Prados (tal y como la define, y con razón, su más atento crítico: Federico Álvarez). Pero ese logro no se queda ahí sino que llega a la *verdad* misma de la poesía: la palabra se nos revela con un mínimo de elementos, los estrictamente necesarios. Empleada en un hermoso, opaco timbre la voz humana adquiere aquí una dignidad perdida en los fáciles ornamentos de dudoso buen gusto a que son tan afectos nuestros compositores. La voz conduce, encierra, libera el discurso instrumental, siempre elocuente, en todo momento signo de reconocimiento, motivo de misterio (porque el misterio es condición de la música).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Francisco Galnares, Manuel Reyes Meave, Filiberto Ramírez y José Antonio Rosado, entre otros.

<sup>13</sup> Juan Vicente Melo, *op. cit.*, p. 323.

Dos años más tarde, en 1963, siendo director de Radio Universidad el escritor Max Aub, Gutiérrez Heras realiza una serie de 52 programas sobre la historia de la música, y al año siguiente es nombrado jefe de la discoteca, la cual hasta ese momento no contaba siquiera con un catálogo. Su trabajo en este departamento favoreció el adecuado funcionamiento de la radiodifusora, no sólo porque gracias a su meticulosa labor Gutiérrez Heras logró obtener una encuesta precisa sobre los acervos —el ordenamiento en ficheros incluía por un lado géneros musicales y por otro autores— sino porque se pudo planear de un modo regular la programación, por lo menos con un mes de anticipación. Esto permitió que posteriormente se publicara un boletín. Gutiérrez Heras se encargó además de asesorar a los locutores para que pronunciaran correctamente el nombre de las obras y de los autores en las entradas y salidas de los programas. Tiempo después, siendo ya rector el doctor Javier Barros Sierra y jefe de Difusión Cultural el maestro Gastón García Cantú, nuestro autor fue nombrado director de Radio Universidad.

Años más tarde, en 1971, Eduardo Mata, entonces director titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad, le propuso colaborar con él escribiendo las notas para los conciertos. A partir de ese momento, y durante un decenio (con excepción de 1977, año en que fue relevado por el fagotista Carlos Bustillo), se encargó de escribir las notas para los Conciertos Universitarios que se ejecutaban en el Auditorio Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras en Ciudad Universitaria y en el Teatro de Arquitectura, antes de inaugurarse la Sala Nezahualcōyotl, sede actual de la orquesta.

Cuando escribe sobre asuntos musicales, Gutiérrez Heras no pretende lograr la especialización literaria: ni es su campo ni intenta usurparlo. Sus textos simplemente parecen venir de esa suerte de “tierra de todos” que es el lenguaje, y que él maneja con especial corrección y transparencia. Compositor diestro al hablar de la música se vale de las mismas herramientas que emplea para crear sus obras: un profundo conocimiento del oficio y un pleno manejo de la técnica.

Gracias a su vasta cultura artística, puede reflexionar y opinar sobre las más diversas escuelas y propuestas musicales. Es al mismo tiempo un minucioso conocedor de la música antigua y un curioso fiel de la música de su tiempo. Pero como sucede en todo trabajo que se torna un deber ineludible, la calidad de sus notas al programa no es la misma cada semana, de ahí que algunas resulten de menor interés para el lector, pues sólo aportan una información resumida sobre la obra. Otras, sin embargo, logran decir en un par de frases mucho más que algunos artículos de vana erudición musicológica. En su prosa prevalece el punto de vista personal, al grado de que llega incluso a provocar estimulantes polémicas entre los especialistas. No es difícil descubrir sus gustos y sus fobias musicales a partir de la lectura de los textos; pareciera que en ellos Gutiérrez Heras se ocupara más de responderse a sí mismo una serie de interrogantes, y que, al hacerlo, mostrara a sus lectores un ángulo distinto, quizás desconocido, de su propia personalidad.

Al principio de la década de los sesenta incursiona en el campo de la música de cine, y escribe partituras para algunos cortos de los hermanos Barbachano

(*Diez manos sobre el acero, El ron*). Esta actividad conformaría una parte sustancial de su obra de compositor. Debido al éxito de los cortometrajes, Carlos Velo —que por entonces preparaba la filmación de *Pedro Páramo*<sup>14</sup> y los propios hermanos Barbachano le ayudan a entrar a la Sección de Compositores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), algo muy difícil de conseguir en ese tiempo. Entre las primeras partituras para el cine está el cortometraje de Jomí García Ascot sobre la obra de Remedios Varo, una de las que más satisfecho lo han dejado. Durante las décadas de los sesenta y los setenta continúa haciendo música para el cine y de vez en cuando alguna obra de concierto. Imposible completar aquí la lista de las películas y documentales en que ha colaborado: *Las visitaciones del diablo* (Alberto Isaac, 1967), *Pax?* (Wolf Rilla, 1968), *Olimpiada en México* (Alberto Isaac, 1968), *La casta divina* (Julián Pastor, 1976), *El corazón de la noche* (Jaime Humberto Hermosillo, 1983), *Naufragio* (Jaime Humberto Hermosillo, 1977), y por lo menos quince títulos más. Hasta la fecha ha compuesto la música para alrededor de treinta películas de corto y largo metraje. El número de sus partituras para el cine es bastante más elevado que el de su catálogo de obras de concierto. Éste resulta más breve de lo que sus oyentes desearían y de lo que cabría esperar de un compositor de su calidad.

Hay varias razones que explican el hecho de que Gutiérrez Heras haya compuesto más música para el cine que para ningún otro medio. El cine ofrece al compositor la oportunidad de concretar un proyecto musical específico para un fin determinado y de manera inmediata, “lo que te da la sensación de estar funcionando en sociedad”, como dice Gutiérrez Heras; además, el cine —continúa— “permite experimentar con la música, sobre todo si se trata de documentales o de películas de ciencia ficción”,<sup>15</sup> género que, como espectador, incluye entre sus predilectos. Por el contrario, las películas románticas o de gran dramatismo dejan —a su juicio—, poco margen al compositor para innovar. Sería inadecuado —dice— utilizar en una escena de amor una música demasiado avanzada, puesto que le daría sin duda un sentido distinto al que quiso imbuirle el cineasta. Ciertamente el cine ha sido como una especie de laboratorio personal donde se ha permitido jugar con algunas ideas que más tarde ha empleado como material de sus obras de concierto. También le ha sido posible realizar estupendos ejercicios de estilo, ya que ciertas películas exigen una música que ha de remitirnos a determinada época histórica. Por último, y no por ello menos importante, está la razón de los pesos y centavos, la paga segura que difícilmente se obtiene por escribir obras de concierto. Gutiérrez Heras, por otra parte, declara que el cine lo estimula a componer, pues se juzga incapaz de concentrarse en la composición de una obra de manera abstracta; le resulta muy difícil crear algo que nadie espera

<sup>14</sup> Precisamente en 1966 Carlos Velo encarga a Gutiérrez Heras la música para la primera película que se filmó sobre *Pedro Páramo*. Véase catálogo.

<sup>15</sup> Leonora Saavedra, *op. cit.*, p. 58.

y que a fin de cuentas quizás a nadie llegue a interesarle. No se ha hecho aún un estudio consagrado a su música de cine (ni a sus obras de concierto) que sin duda revelaría aspectos fundamentales de su concepción musical. Así resume su postura como compositor de música cinematográfica:

... si la música te va a decir lo mismo que está diciendo la escena, no la pongas; ponla sólo si la música le agrega a la escena algo que ésta no tiene, si le da un sentido que sin ella no tendría, si apoya algo que está dudoso, si crea un ambiente u organiza un poco cierto tiempo filmico que sin la música no estaría organizado.<sup>16</sup>

Es evidente que con su música para el cine Gutiérrez Heras se aleja del lugar común, de las fórmulas y situaciones baratas, y se consolida como una excepción en un medio donde suele prevalecer —en términos generales— un nivel muy bajo. Su excelencia en este campo le ha valido recibir en varias ocasiones el trofeo Ariel: en 1978 por *Naufragio*, en 1979 por *Los indolentes* y en 1983 por *El corazón de la noche*; y la Diosa de Plata en 1976 por *El cumpleaños del perro* y en 1985 por *El corazón de la noche*.

Uno de los primeros críticos en reconocer la importancia de la labor musical de Gutiérrez Heras en la cinematografía fue Juan Vicente Melo, quien escribía en 1961:

Para las orejas filisteas de ciertos intelectuales, resulta poco serio que un crítico musical se ocupe del cine. El cine es una expresión cultural muy ligada a nuestros días y Gutiérrez Heras es de los que piensan en este medio como un campo siempre nuevo para ejercer su actividad, su oficio, su arte. Y es por cierto un campo muy honroso.<sup>17</sup>

Gutiérrez Heras suele reflexionar acerca del papel que tiene o debería tener la música en el cine, tanto en el terreno puramente teórico como en la realidad de la obra. En este sentido su lucidez se hace manifiesta no sólo en sus partituras cinematográficas sino en la perfecta compenetración que logra en cuanto a la interrelación música-imagen.

Como autor de música de concierto es lento para componer. Quizás influya en algo su antigua profesión de arquitecto y mire cada nota como si fuese un ladrillo, y la obra, como un edificio que se construye lentamente, columna a columna y piso a piso. Aun así, su música se desenvuelve con la misma fluidez con la que corre su prosa: ambas seducen sin derroche de argumentos. Lo que en unos llegaría a ser defecto, en él se transforma en virtud. Tal vez a sus oyentes nos gustaría que no se ocupara tanto en perfeccionar, en pulir las obras; en una palabra, que no las sometiera a las constantes revisiones que acostumbra, y que nos ofreciera

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>17</sup> Juan Vicente Melo, *op. cit.*, p. 280.

más a menudo el producto de su fina imaginación. Sin embargo, Luis Ignacio Helguera sale al paso con una reflexión digna de tomarse en cuenta: “la parquedad de un catálogo es algo que más bien se agradece cuando, como con Gutiérrez Heras, se explica por rigor y autocrítica, por depuración artesanal y concisión expresiva”.<sup>18</sup> Aquí debo señalar que, como reconocimiento a la excelencia de su trabajo, en 1995 Gutiérrez Heras fue nombrado Académico de Número de la Academia de Artes de México, un año después la Universidad Nacional Autónoma de México le confirió el doctorado *Honoris causa*, y en octubre de 1997 recibió la medalla Mozart que otorga la Fundación Cultural Domecq y la Embajada de Austria en México.

Su catálogo es breve pero variado, y abarca desde el *lied* y el coro *a cappella* hasta el ballet, pasando por la música de cámara y la sinfónica. Sobre este punto resulta indispensable subrayar que, a partir de la década de los ochenta, su producción se ha incrementado notablemente, lo cual se debe en buena medida al estímulo que ejerció sobre él —así como sobre la mayoría de los compositores mexicanos— la aparición en nuestro país de una brillante generación de intérpretes interesados en la música contemporánea. Por vez primera grupos estables de cámara comenzaron a encargarse de obras y a incluir en su repertorio la música mexicana que se estaba escribiendo en esos momentos. Este hecho y el nivel de excelencia interpretativa con el que abordaban las obras de nueva ejecución —algo pocas veces ofrecido con anterioridad— alentaron a los compositores a escribir obras especialmente para ellos. Se fundan entonces el Grupo Da Capo, formado en su primera época por Marielena Arizpe en la flauta, Leonora Saavedra en el oboe, Álvaro Bitrán en el violonchelo y Lilia Vázquez en el piano; el dúo de guitarras Castañón-Bañuelos, y el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. Así, la producción de música de cámara en México experimenta un auge sin precedentes. Además, y esto es sumamente importante, los grupos antes mencionados fundan, de alguna manera, lo que hoy constituye ya una noble y sólida tradición de intérpretes comprometidos con la música nueva.

Gutiérrez Heras acepta gustoso la herencia de la tradición, por eso su obra manifiesta el peso de las influencias, sólo que en su caso han sido asimiladas e incorporadas a su obra como expresión propia. Jamás le han quitado el sueño conceptos como nacionalismo o vanguardia. Siempre ha rehusado traicionarse a sí mismo en favor del mito de la contemporaneidad, o a adoptar otra voz —Juan Vicente Melo diría un disfraz— para estar “al día”. Nunca ha pretendido dejar atónito al mundo, ni escandalizar a nadie con sus audacias musicales. Está convencido que la teoría en muchos casos es sólo una especie de terreno neutro que puede desembocar por la puerta falsa, sobre todo cuando se utiliza a manera de escudo para no asumir las propias convicciones. Desconfía de quienes se la pasan creando teorías para argumentar y convencer, o de los compositores cuyas obras se pueden “contar”: “un músico que es importante por los artículos que escribe y no por la música que hace

<sup>18</sup> Luis Ignacio Helguera, “Joaquín Gutiérrez Heras, doctor *Honoris causa* por la UNAM”, *Vuelta*, año xx, núm. 237, agosto de 1996, pp. 57-58.

es sospechoso”.<sup>19</sup> Para este autor la fuerza de la música —y en eso radica su universalidad— no depende del rigor teórico de los argumentos, sino de la honestidad de los mismos. Como artista, se ha regido por un solo principio, por una sola norma: la fidelidad a sí mismo, y aunque descrea de la originalidad *per se*, pertenece a esa estirpe de artistas a quienes les parece inútil poner sus pies en las huellas de otros.

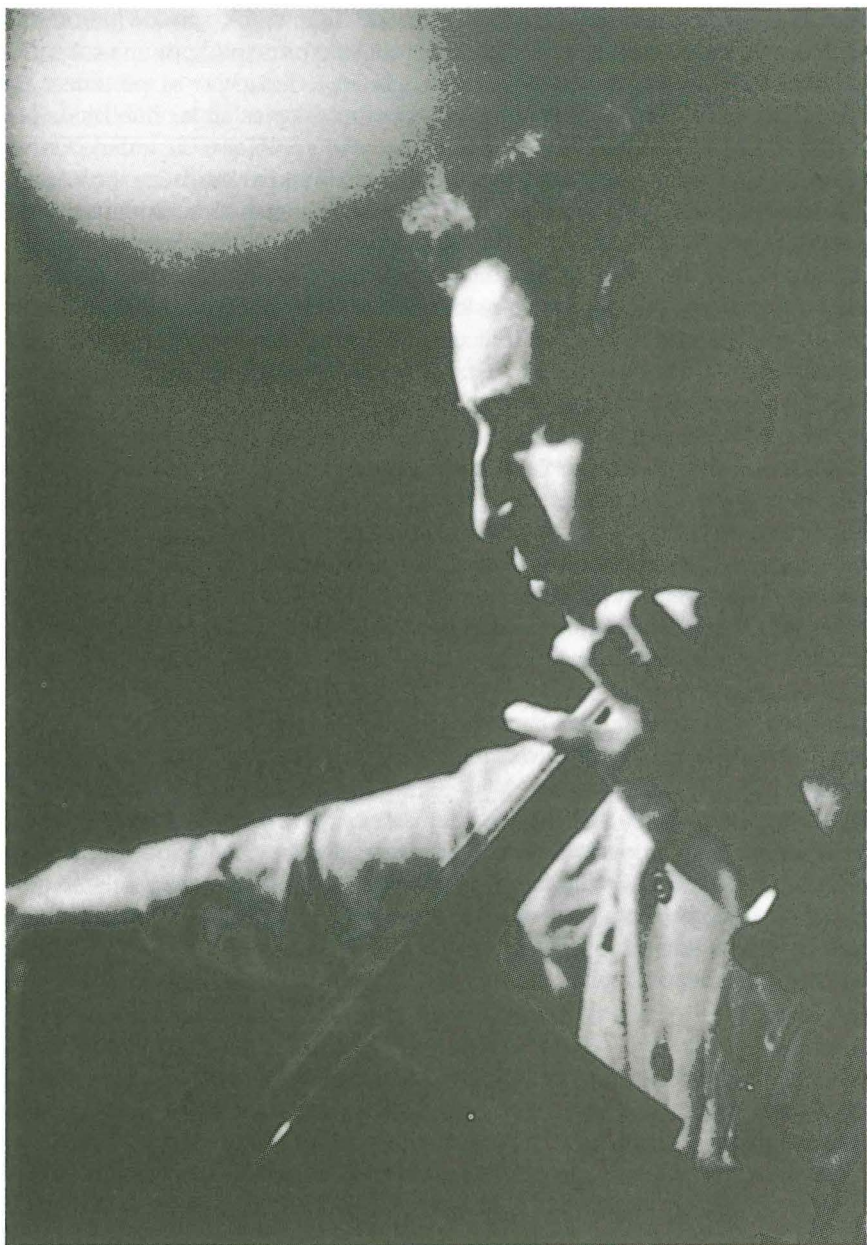
Si quisiéramos encontrar una característica que englobase su trabajo de composición, sería sin duda alguna la pluralidad, la diversidad estilística. En efecto, es posible descubrir en sus obras pasajes con reminiscencias claramente impresionistas, como en el *Divertimento* para piano y orquesta (1949), por ejemplo, y en otros, como *Ludus Autumnni* (1991), en donde las estructuras rítmicas y métricas nos instalan en ambientes de corte stravinskiano o bartokiano. En obras como la *Sonata simple* (1965) algunos enlaces armónicos se antojan ecos de la época renacentista. No obstante, todas ellas parecieran estar reunidas por puentes invisibles a los que una secreta y recóndita unidad les confiriese el sentido de pertenencia e identidad.

Sus obras se cuentan hoy entre las más refinadas y mejor escritas en México en los últimos tiempos. Desde sus primeros trabajos como el *Divertimento* o la *Sonata simple*, hasta los más recientes: el Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas (1989), *Postludio* (1986) o la *Sinfonía breve* (1992), es posible advertir algunos rasgos técnicos y expresivos comunes a toda su producción: el manejo sutil de nuevos colores instrumentales, la presencia de texturas polifónicas logradas por medio de un esmerado y cuidadoso trabajo de orden interválico, la depuración siempre creciente del desarrollo motivico, y un acertado equilibrio entre la forma y el contenido, esto es, entre *qué* decir y *cómo* decirlo. Gutiérrez Heras sabe que en última instancia todo lenguaje inventa más o menos lo que comunica, sólo que la música lo inventa totalmente, puesto que en el lenguaje musical *lo dicho* está engendrado por *el decir*.<sup>20</sup>

Pero más allá de este tipo de consideraciones, la música de Joaquín Gutiérrez Heras se hermana a la poesía para compartir con ella sus propios misterios, aquello indecible —que jamás es sinónimo de impreciso—, sino que indica solamente que lo que estos sonidos o estas palabras expresan no puede decirse de manera distinta a como lo hacen. Será por eso que en cada obra, en cada sonido, prevalece, en toda su pureza y significación, una poética de la libertad.

<sup>19</sup> Leonora Saavedra, *op. cit.*, p. 66.

<sup>20</sup> Véase Boris de Schloezer y Marina Scriabine, *Problemas de la música moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1973, p. 41.



Tocando el violonchelo alrededor de 1951. Foto: Walter Reuter.

## **Textos sobre Joaquín Gutiérrez Heras**



Eugenia Heras González, madre del compositor.

## Dos promesas\*

José Morales Esteves

En nuestra nota del pasado domingo hicimos un breve resumen de la temporada apenas concluida de la Sinfónica Nacional. La limitación de espacio nos impidió decir de manera más extensa lo que pensamos de cuantos tomaron parte, tocando apenas los tópicos sobresalientes en materia de repertorio, intérpretes y directores. No queremos, sin embargo, dejar de insistir en las cualidades que puedan hacer, andando el tiempo, de Herrera de la Fuente, ahora en formación, un auténtico director de orquesta. Algo tan importante como esto, merece también nuestra atención, y es el nacimiento a la vida musical de nuestra metrópoli, de un posible nuevo valor. Nuestros lectores, como nosotros mismos, habrían ya olvidado el famoso concurso del Año Chopin, si al concurrir al último concierto de esta temporada, las notas al programa no nos hubieran recordado que Joaquín Gutiérrez Heras, autor del *Divertimento* en do, que figuraba como primer número de la noche, era justamente uno de los tres premiados, a quienes según la resolución final del jurado, se adjudicaron los tres galardones en metálico. Los otros dos fueron Miguel Bernal Jiménez y José Pablo Moncayo, ambos sobradamente conocidos de nuestro público y cuyo nombre, como compositores, tiene ya firme arraigo en el juicio de quienes vienen desde hace años siguiendo la evolución de nuestra música sinfónica.

A Joaquín Gutiérrez Heras no lo conocía nadie. Nos referimos, claro está, al gran público. Su posición hasta el momento de ejecutarse su *Divertimento* para piano y orquesta, había sido, a pesar del premio Chopin, la de un discreto estudiante de arquitectura que cursa el quinto año de esa carrera y que al mismo tiempo se dedica al estudio de la música. El novel compositor se había acercado a esta otra fase de sus actividades por un costado en el que ordinariamente no reparan los auditorios —timbalero—; pero no satisfecho con ese solo aspecto, también en el Conservatorio Nacional, como alumno del maestro Imre Hartman, se iniciaba en el violonchelo. Aquí cabe recordar que un músico francés tan serio como Jean Morel, a quien hemos visto en México dirigir excelentemente varias óperas, empezó su carrera como ejecutante de timbal.

### Un compositor que promete

En el último programa de la serie que acaba de ofrecer la Sinfónica Nacional, además del *Divertimento* en do, de Gutiérrez Heras, estaban incluidas nada menos que la Cuarta Sinfonía de Brahms y el estreno de la Sexta de Prokofiev, sin duda el primer músico ruso de la época actual. Una a una, o las dos, por la madurez y pujanza de sus autores, pudieron muy bien concentrar la preferencia y entusiasmo del auditorio.

\*Artículo publicado originalmente en *Excélsior*, *Diorama de la Cultura*, octubre de 1950.

Posición desventajosa, por lo tanto, para la presentación de un compositor novel; aún más, de un joven músico de veintitrés años, sin otra experiencia ni dirección firme que el dictado de su propia inspiración. Bastaron, empero, los primeros compases de ese delicioso *Divertimento*, como lo titula su autor, para interesar vivamente la atención de una audiencia, que en su mayoría ignoraba antecedentes, posición y hasta nombre del músico que estaba escuchando.

Momentos después, Gutiérrez Heras tenía a su favor la opinión y la simpatía de toda la sala, que al finalizar la obra, en la que figuró como solista Salvador Ochoa, con su siempre magnífico sentido del ritmo, hacía prorrumper en una cerrada y unánime ovación —la más cálida y sincera de la noche— a todo el público que así festejaba la aparición de un nuevo valor en el campo sinfónico del país.

Gutiérrez Heras acaba de obtener el primer triunfo de su carrera con los más simples procedimientos. Espontaneidad y frescura en sus temas, que según él mismo, básicamente es uno sólo con ligeras variantes. Sencillez y claridad en su escritura. Lenguaje sin complicaciones ni deseo de originalidad absurda, que sin la debida experiencia sólo conducen al rebuscamiento y a la copia de conocidos moldes. En los tres breves movimientos el compositor se expresa con la lógica influencia del tiempo en que vive. En sus páginas flotan una gracia y alegría naturales que no son frecuentemente comunes al espíritu triste de nuestra raza.

En resumen, una muy grata sorpresa para quienes se interesan vivamente en el progreso de nuestra música y de nuestros músicos —sin distinción de grupos y camarillas—, y una promesa que puede tornarse en esplendorosa realidad con los años y el estudio concienzudo y profundo.

## Joaquín Gutiérrez Heras\*

Esperanza Pulido

El *Divertimento* para piano y orquesta de Joaquín Gutiérrez Heras fue uno de los causantes de aquella controversia ocurrida cuando lo de los Compositores del Año de Chopin. Y ahora se comprenden mejor las cosas, ya que se trata de una composición llena de frescura y sabor, sabor de jazz y ambiente de escritura francesa, si se quiere, pero todo ello llevado con un talento verdadero y una espontaneidad sabrosa. Trátase de un joven de 22 años, autodidacta, estudiante de arquitectura, pero con tantas disposiciones para la composición, que es imposible pensar que no vaya a dedicarse algún día por completo a la música. Nótase en este *Divertimento* bastante unidad. Sus tres movimientos están ligados por elementos comunes, como el tema principal del Allegro, que se escucha varias veces en el transcurso de la obra, sincopado y decidido, y el múltiple dibujo en semicorcheas del mismo primer movimiento, usado con diversas vestiduras. En el andante tiene el

\* Texto reproducido en *Heterofonía*, núm. 62 (número especial), año xi, núm. 5, septiembre-octubre de 1978, p. 22. Apareció originalmente en *Novedades* en 1951.

piano una pequeña cadencia, con un *ostinato* resuelto en un acorde de muy feliz hallazgo, para ligarse con el Allegro Marciale final. Es una obrita que no contiene ni un solo pasaje gris y que se escucha con creciente interés. Moncayo y la orquesta acompañaron decididamente bien al solista, que en esa ocasión fue Salvador Ochoa, un pianista de quien siempre se puede uno fiar para obtener excelentes ejecuciones de lo que se le confía.

## El compositor y su obra\*

Leonora Saavedra

La música de Joaquín Gutiérrez Heras (1927) se encuentra entre las obras más creativas, más personales y más cuidadosamente escritas de la creación musical mexicana del siglo xx. Su producción se sitúa en dos vertientes principales: música para cine y música de concierto, y en ambas parece haber tanto un autocuestionamiento de las funciones estéticas y sociales de esta música como un estricto apego a una expresión personal auténtica.

Compositor de gran cultura, Gutiérrez Heras conoce a fondo grandes áreas de la historia de la música así como las principales técnicas de composición del siglo xx. Es a partir de este conocimiento, pero sobre todo de un reconocimiento de las propias inclinaciones y necesidades expresivas, que se perfila el estilo particular de este compositor.

En su música para cine, verdadero taller de composición según sus propias palabras, Gutiérrez Heras aborda diferentes técnicas y estilos en función de las necesidades de la película. Su música de concierto, en la que encontramos música sinfónica, para piano y orquesta, de cámara y coral, se mueve dentro de un estilo libremente atonal en el que es posible encontrar centros tonales pero, sobre todo, la utilización de escalas y encadenamientos de acordes de color modal. El uso característico que Gutiérrez Heras hace de la modalidad, por inclinación personal, se inscribe dentro de las posibilidades que ofrece el segundo modo de Olivier Messiaen. Por inclinación personal también, pero al mismo tiempo por un conocimiento de los maestros del Renacimiento, la música de Gutiérrez Heras es básicamente polifónica, de texturas claras. Podemos encontrar en ella una polirritmia con continuos cambios de compás —a veces ocultos, a veces no— que tiene como propósito principal el apoyar el movimiento independiente de las voces.

Con una influencia perfectamente asimilada de Stravinski, Bartok y los compositores franceses, coexisten en la música de concierto de Gutiérrez Heras varios estilos simultáneos en el tiempo, entre los que se encuentra el nacionalismo.

\* Este artículo de Leonora Saavedra acompañó el programa de mano del concierto dedicado a Gutiérrez Heras dentro del ciclo "El compositor y su obra", ofrecido por el Grupo Da Capo el 5 de diciembre de 1985 en la Galería Metropolitana; fue reproducido en *Pauta*, núm. 17, v, enero de 1986, pp. 21-22, y revisado por su autora para su publicación en la presente edición.

Podemos observar esta simultaneidad de estilos en las obras presentadas en este concierto,<sup>1</sup> que fueron compuestas, a excepción de la obra escrita para Da Capo, en la década de los sesenta. En efecto, a pesar de que tres de estas obras son casi contemporáneas unas de otras, hay una enorme diferencia estilística entre, por ejemplo, el Dúo para flauta en sol y violonchelo o Trío para alientos (obras revisadas o reinstrumentadas en los años ochenta), en las que la atonalidad, la polirritmia y la armonía modal-disonante están presentes con gran fuerza, y las *Variaciones sobre un tema del siglo xv* o la *Sonata simple*, obras escritas con un intérprete en mente y de factura más sencilla y tradicional.

## A manera de autoexamen o En la casa de los espejos\*

José Antonio Alcaraz

[...] Movido por una convicción palpable y fino sentido expresivo, dosificando conductas sonoras con mano maestra, Mata hizo renacer la imagen de sus mejores días al dirigir por primera vez *De profundis* (1981-1982), de Joaquín Gutiérrez Heras (1927).

Tal partitura, a diferencia de las escritas hoy en México —en una u otra corriente— se distingue por la amplitud de su línea sostenida con gran habilidad aun cuando esté integrada por fragmentos diversos. Cada uno de estos páneles responde en forma variada, contrastante, al impulso de base, lo que proporciona simultáneamente cohesión y variedad.

Mediante un hábil planteamiento de los núcleos motivicos, así como un uso muy atinado del conjunto coral, Gutiérrez Heras realiza su mejor trabajo creativo hasta la fecha en terrenos de música de concierto. (Otras vertientes principales en su producción han sido el cine y la danza).

*De profundis*: obra de una discreción programática extrema, tan congruente como concisa e impecable. Lo mismo en sus pasajes homófonos que otros cercanos a la polifonía, sostenidos por una armonía muy coherente, manejada en forma sugestiva.

Vale la pena insistir: en esta obra, cuya fuerza es su desnudez, destaca la compacta homogeneidad en el dibujo de contornos vocales: su trazo por lo general ascético, no excluye algún muy bien ideado detalle espectacular.

Digno de elogio es también el uso de la dinámica, en un juego de densidades cuyo ámbito voluntariamente parco crea un contexto dramático fluido, mediante

<sup>1</sup> Se ejecutaron las siguientes obras: *Variaciones sobre una canción francesa*, Dúo para flauta en sol y violonchelo, Trío para oboe, clarinete y violonchelo, *Sonata simple* y el estreno mundial del primer movimiento de *Trópicos*.

\* Fragmento del artículo publicado originalmente en *Proceso*, núm. 532, 12 de enero de 1987, pp. 58.

un tino reiterado para impulsar el total por medio de ciertos giros sorprendidos, realizados, sin embargo, con pulida discreción, en forma muy contenida, lo que les vuelve más efectivos aún. [...]

## El juego de otoño de Gutiérrez Heras\*

Eduardo Soto Millán

A diferencia de otras orquestas, recientemente se ha hecho notoria la programación de la Orquesta Filarmónica de la UNAM (que dirige el maestro Jesús Medina) por la inclusión de obras de autores mexicanos. Así, en su temporada 1991-1992, que va de septiembre pasado al próximo mes de junio, aparecen compositores como Héctor Quintanar, Federico Ibarra, Silvestre Revueltas y José Pablo Moncayo, entre otros; sin embargo, de todas, las más importantes son las de Joaquín Gutiérrez Heras, Daniel Catán y Eduardo Angulo, por su calidad de estrenos absolutos; y precisamente *Ludus Autumni*, de Gutiérrez Heras, acaba de ser interpretada por primera vez hace apenas unos cuantos días.

En esta nueva pieza para orquesta, el compositor poblano, nacido en Tehuacán, pone de manifiesto una vez más su preponderante preocupación por la forma así como el libre uso de ciertos “centros tonales” en cuyas líneas melódicas y secuencias armónicas se entretrejen afortunados movimientos contrastantes —continuos— que dan por resultado la edificación de sonoridades tan transparentes a la vez que bien sustentadas por una arquitectura de evidente conocimiento y rigor técnico. Si bien los motivos dispuestos al principio pueden ser no muy atractivos, por otro lado, lo mejor de la obra parece ser el tratamiento que de éstos hace el autor justamente en los aspectos formal —exposición, desarrollo, conclusión— y orquestal; en esto, la eficacia adquiere connotaciones también relevantes.

Otra peculiaridad de *Ludus Autumni* es la importancia que el autor otorga —o reconoce— a cada una de las distintas secciones de la orquesta, de tal manera que los contrastes, en cuanto a la masa orquestal se refiere, están dotados por una inteligente utilización de varias de las posibles combinaciones que este conjunto ofrece, y que pueden ser desde pasajes de secciones solas hasta la totalidad de los instrumentos; en esto, Gutiérrez Heras involucra algunos solos, en este caso, de flautas y de violín, cosa que no siempre se encuentra en las obras sinfónicas mexicanas de hoy.

Por otra parte, la sección de percusiones sí presenta un tratamiento más modesto en cuanto a que su participación tiene mayores tendencias de un orden de apoyo de atmósferas y, en todo caso, más ornamental, que propiamente protagonista. Es necesario decir también que, como siempre, hubiera sido deseable incrementar el número de ensayos para lograr al final la madurez en la ejecución

\* Artículo publicado originalmente en *Unomásuno*, 20 de marzo de 1992.

de la obra de Gutiérrez Heras; no obstante, orquesta y director (maestro Enrique Barrios) estuvieron a la altura, aunque algunas secciones de la OFUNAM siguen sonando mejor que otras (o al revés).

De tal modo, con este *Juego de otoño* (en latín *Ludus Autumni*), el maestro Joaquín Gutiérrez Heras nos ha entregado su más reciente obra, sobria, concisa y sin elementos ajenos a la música que muchas de las veces caen —y recaen— en lo trivial e innecesario.

## El ángel exterminador\*

Hugo Hiriart

Se me ocurre una clasificación estética inofensiva (en otros órdenes puede haber clasificaciones peligrosas): hay artes de insistencia y repetición, y hay artes de paso rápido. Un poema no se lee una vez y a otra cosa; un poema se lee repetidas veces, se cultiva en la memoria, se declama en voz alta. Una sonata se oye muchas veces, se cultiva en la memoria, se silba. Una novela es para pasear en ella, se lee en general una vez, ¿quién se la aprende de memoria? Si la novela es monstruosamente buena, cobra cierta característica musical que nos hace releerla, pero no sucede con frecuencia y, en todo caso, no es la actitud habitual del lector de novelas. El teatro aspira a ser insistente y repetitivo; la obra busca la repetición, como la música versiones diferentes interpretadas por virtuosos diferentes, pero pocas veces alcanza este honor. El cine es como la novela, pero tiene también favoritas que volvemos a ver con gusto. Podemos oír cien veces el *Quinteto* para clarinete de Mozart sin la menor fatiga y no hay quien aguante ver cien veces la misma película.

Digo todo esto porque el martes 16 de este mes mi amigo Joaquín Gutiérrez Heras estrenó, en el Foro de Música Nueva, una sinfonía. Fue para mí un gran acontecimiento: Joaquín es un artista admirable, y muy serio, y es culto, profundo, y la *Sinfonía breve*, que así se llama, es extraña y está llena de inventiva musical. No creo que exista nadie capaz de descifrarla en una sola audición. Es necesario repetir la experiencia, desmontar la obra, cultivarla en la memoria, silbar algún pasaje, saber esperar emocionados una cierta transición o la aparición de alguna melodía.

Pero ¿cuándo vamos a poder oírla otra vez? ¿En tres o cuatro años? Tal vez más tiempo. Tal vez nunca. ¿La van a grabar algún día? Es difícil decirlo. A nadie parece importarle, no digamos mucho, sino nada. Porque ¿cuántos espectadores creen que había en el concierto? ¿Estaba lleno, como corresponde a un estreno de esta importancia? No, para nada: estaba ocupada, si acaso, una quinta parte de la sala. Si yo, que soy totalmente inadecuado, no escribo esta nota, nadie habría escrito una sola palabra sobre la sinfonía.

\* Artículo publicado originalmente en *La Jornada Semanal*, 28 de mayo de 1995.

Podríamos escribir una comedia cuyo planteamiento fuera así: un día cualquiera la gente deja de ir al teatro de arte y a los conciertos de música nueva. En toda la ciudad no se vende un solo boleto para este tipo de espectáculos. Las salas, completamente vacías. Actores, directores, músicos y ejecutantes indagan las causas, pero no se encuentra ninguna explicación global del fenómeno, todo se diluye en pequeñas razones circunstanciales: alguien no fue porque lo mordió un perro rabioso, el otro porque se sentía enfermo o tenía una cena o se descompuso su coche, cosas así. Pasan cuatro o cinco días y todas las salas siguen igualmente vacías. No se vende un solo boleto. Las explicaciones siguen siendo circunstanciales. Pero empezamos a entender que una fuerza sutil e inexplicable está actuando, el ángel exterminador de los escenarios de arte llegó a la ciudad, y la última hora del teatro y de la música ha sonado.

Esta comedia sería casi realista. El proceso dramático se limita a llevar al extremo y precisar la tendencia a la deserción en masa que se observa en el llamado "público culto" del país. El ángel exterminador de la música y el teatro está en México y no sabemos por qué llegó ni cómo actúa, pero aquí está.

Y lo peor de todo es que ya nos estamos acostumbrando y damos por hecho que, bueno, ni modo, así tiene que ser.

## Joaquín Gutiérrez Heras: La búsqueda de lo irremplazable\*

Luis Jaime Cortez

Para mí la composición es una especie de lujo personal, porque usted no tiene la impresión de que alguien necesite lo que está haciendo. Nadie espera lo que usted escribe.

Joaquín Gutiérrez Heras

Entre burlas veras, como diría don Alfonso Reyes, he preguntado a muchos compositores cómo definirían su propia música, o dicho de otra forma, cómo describirían el lenguaje con el que la han creado. El desconcierto ha sido el marco de todas las respuestas, como si la pregunta estuviera fuera de lugar, como si se tratase de algo obvio que en una segunda mirada se revela como arduo y complejo. Confieso que yo mismo he sido víctima de esa pregunta y que en el primer momento no he sabido muy bien qué contestar. Uno se encuentra ante dos posibilidades:

\* Artículo publicado originalmente en *Pauta*, núms. 55-56, año xv, julio-diciembre de 1995, pp. 54-60.

o la pregunta es muy inocente, y entonces no hay manera de que podamos explicarnos, o la pregunta es muy intencionada y precisa, y entonces tampoco hay manera de que podamos explicarnos. Quiero decir: lo hacemos, pero con la sensación íntima de que nos faltó decir algo fundamental.

He hecho el experimento de la pregunta con diversos tipos de autor: el extrovertido, el tímido, el seguro de sí mismo pero reservado, el inseguro de sí mismo pero elocuente, el profesional más allá de las preguntas, el inspirado, el mordaz, el didáctico, el filosófico, etc. Es evidente que el desconcierto de que hablé antes no se manifiesta siempre de manera directa: se esconde a veces en la seguridad de un actor que ha aprendido muy bien su papel.

Pero creo que en todas las respuestas, no importa su tono, se registra un hecho fundamental: la música contemporánea, entendida ésta como la escrita en la última década del milenio, carece de una dirección única, carece de un punto común de referencia, carece del "no hay más ruta que la nuestra" con que se han sucedido muchos de los más importantes movimientos musicales de nuestro siglo.

Es ésta, a mi juicio, una novedad, una manera de ser nueva de la música actual. No ocurría lo mismo en la época del serialismo integral, por ejemplo, allá por los años cincuenta, cuando cualquier compositor no adherido a los principios de la técnica serial y de la estética a que dio lugar era tenido por anacrónico y reaccionario. En ese momento la pregunta sobre la definición del lenguaje con que trabajaba un compositor era una redundancia. Y lo mismo ocurría con la plena irrupción de la vanguardia, a partir de los sesenta. La escritura aleatoria, los *happenings*, la electroacústica, la experimentación a toda costa, estaban regulados, paradójicamente, por principios inviolables, quizá no escritos pero siempre cumplidos al pie de la letra. Algunos de ellos: el compositor no debe ser expresivo, la música es sólo música, y cualquier desliz lírico sólo es comprensible como un comentario irónico y fugaz. El azar debe ser consustancial a la música: esto fue llevado a tal extremo que desapareció el concepto mismo de obra, en el sentido de objeto terminado, y en cada ejecución la obra era distinta: cada ejecución era una recomposición en la que había al menos tres elementos: el compositor, el intérprete, y el azar; hubo muchos libros que reflexionaron sobre este fenómeno (recuerdo uno célebre: *Obra abierta*, de Umberto Eco). Cada obra debía romper con todo lo anterior, de tal forma que ese desenvolvimiento, por llamarlo así, que puede percibirse en los compositores del pasado, en cuya obra hay un hilo conductor que lleva de la primera composición a la última en un proceso orgánico, era impensable: la noción de ruptura era una clave estratégica.

Los compositores actuales somos los herederos de esas búsquedas que transformaron radicalmente tanto el pensamiento musical como la materia de la música misma. La distancia entre el ruido y la música ha desaparecido (y sin embargo hay ruidos que siguen siendo solamente ruidos). La paleta de doce tonos con que contaba el compositor hace todavía unas décadas es hoy solamente una posibilidad. El lirismo ha sido recuperado. La búsqueda de nuevos recursos, impenables hasta ahora, en los instrumentos tradicionales es una realidad fascinante

que la más extrema experimentación apenas dejaba intuir hace unos años. La electroacústica apoyada en las computadoras permite inventar, prácticamente, cualquier sonido posible: el límite es la imaginación. La renovación de la escritura hace pensar incluso en la invención de lenguajes, algo que ciertos novelistas y poetas verían con envidia fulminante.

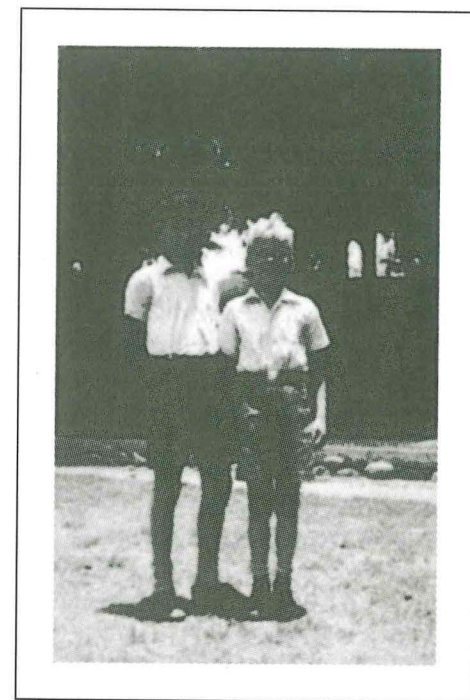
El compositor actual, quizá más que en ningún otro momento en la historia de la música, tiene a su disposición un verdadero universo de posibilidades y recursos: puede elegir cualquier camino. Cualquier vía es transitable. Cualquier elección es válida en principio.

Todo ello junto, sin embargo, no puede menos que dar vértigo. ¿Cómo orientarse en ese laberinto en el cual cualquier paso es posible, ciertamente, pero en que, por lo mismo, todo movimiento puede ser un paso en falso? Y esa gran diversidad ¿es signo de una vitalidad propiciatoria o de una decadencia sutil?

Nunca había sido tan aterrador enfrentarse con la página en blanco, que ahora es una verdadera página en blanco, pues ni los pentagramas son ya una elección segura: esos cinco caminos pueden no conducir a ninguna parte.

¿De qué depende entonces una buena obra? Cualquier fórmula conduce al absurdo. Sin embargo, y tomadas con prudencia, me atrevo a desmenuzar algunas ideas, que deben ser simplemente como ese sostén personal que me sirve tanto para orientarme en mi trabajo de compositor como en mi natural vida de melómano, es decir, de oyente.

Primero, coherencia. Cada obra debe inventar sus propias reglas de juego. Un discurso sustentado en el enfrentamiento permanente de elementos disímiles puede ser un discurso coherente, tanto como otro que proceda según un orden evidente. La coherencia es esa fuerza que logra que la obra tenga un principio y un fin, que la obra sea una, y no la sucesión de diminutas obras incomprensibles. Hay una obra de Cage llamada 4'33'' que es un ejemplo de coherencia: en ella sólo se marca el principio y el fin. La coherencia es esa fuerza que impide que una obra no tenga ni principio ni fin, que sea aleatoriedad pura.



Con un compañero del internado del profesor Brechtel.

Segundo, economía. Wagner sabía de eso: sus obras casi nunca podrían durar menos. Lo mismo ocurre con Webern.

Tercero, honestidad intelectual. Es algo abstracto, muy difícil de definir. Pero sucede, como cuando leemos un diario, que sabemos muy bien cuándo algo fue escrito por convicción íntima y cuándo fue escrito para ser leído por alguien.

Y por último, creo en la inspiración, es decir, en la poesía.

Por ello pienso hoy en Joaquín Gutiérrez Heras para iniciar: cumple cabalmente, a mi juicio, con todas estas pautas.

Nació en 1927. Pertenece a la generación inmediatamente posterior al movimiento nacionalista, que da sus primeras aportaciones alrededor de 1950.

La generación a la que pertenece no surgió directamente de la escuela de Chávez, y su relación con ella no está exenta de un cierto distanciamiento crítico del nacionalismo, pero aun así Chávez fue para ellos una figura central. Dice Gutiérrez Heras:

Yo creo que Chávez creó ciertas posibilidades en la música mexicana que para todos han sido muy importantes. Ciertas armonías, cierta forma de concebir la música. Yo creo que en cierto sentido incluso Revueltas casi no hubiera sido posible sin Chávez. Aunque, *grosso modo*, prefiero la música de Revueltas...

Estudió arquitectura. Descubrió la música, dice, con la película *Fantasia* de Walt Disney. Con esos antecedentes decidió en 1949 escribir un *Divertimento* para piano y orquesta que mandó a un concurso. El primer premio fue declarado desierto;\*\* el segundo fue otorgado conjuntamente a José Pablo Moncayo, quien para entonces había compuesto, entre muchas otras cosas, el *Huapango*; y a Joaquín Gutiérrez Heras:

no le debe haber caído nada bien que un estudiante de arquitectura sacara un segundo premio igual que él... Cuando la iba a estrenar (él la dirigió) vio la partitura conmigo y me dijo "aquí yo no seguiría con el cuarteto solo, aquí yo metería toda la cuerda", y luego en el tercer movimiento me hizo otras observaciones. Me pareció muy noble de su parte darme esos consejos, que yo seguí; me parecieron buenísimos.

El *Divertimento* es ya una obra sólida, que fue sometida años después a rigurosa revisión. Eso hace Gutiérrez Heras con todas sus obras: las revisa infatigablemente, las depura, las lima hasta dejarlas mondas y exactas. No hay en ellas zonas flácidas, prescindibles. Tiene el pudor de la exactitud.

Usa la goma con un frenesí deleitoso; sabe que al final, si algo queda, surgirá lo irremplazable. Si quitara algo más, la obra se derrumba.

\*\* El primer lugar le fue concedido a Miguel Bernal Jiménez por su obra *Tres cartas de México*. [N. de la E.]

No quiere sorprendernos, no piensa siquiera en nosotros: está demasiado ocupado en la música para tomarnos en cuenta.

Es radical, sutilmente. Por ejemplo: si para Mario Lavista la expresión es coincidencia, para Gutiérrez Heras es sustracción.

Pronto aprendí que Mozart es el compositor más económico. Todo en él es exacto. Por lo contrario y aunque lo admiro por ciertos pasajes de sus obras, Wagner me parece un compositor muy despilfarrado.

Su obra, por ello, es breve. Pasan a veces muchos años antes de que considere terminado un trabajo. Se distingue por lo poco que escribe. Y cada vez (lo dice pero demuestra lo contrario) escribe menos:

porque con los años crecen las exigencias... pero no crece el talento. Es decir que hay cosas que yo veo que compositores jóvenes las hacen pues... encantados de hacerlas. Yo ya no las puedo hacer, me digo: ya estás grandecito para eso. Llega un momento en que es muy difícil ganarle unos compases al superego musical.

Sin pretensiones de vanguardia y enfilada únicamente a la congruencia consigo misma de cada obra, la música de Gutiérrez Heras se mueve en dos ámbitos. Uno, decididamente diatónico, muestra una preferencia por el lenguaje modal, como la *Sonata simple*, compuesta en 1965 para una pareja de músicos aficionados suyos. El otro se mueve en un lenguaje casi atonal, emplea procedimientos aleatorios ocasionalmente y muestra también resabios primitivistas que lo acercan a la escuela nacionalista mexicana, pero sin folclorismo. Esto último puede observarse en el primer movimiento del Trío de alientos y en algunos pasajes de *Trópicos*.

Durante muchos años fue considerado por sus colegas como un mero aficionado, pues nunca se afilió a ninguna de las vanguardias:

desde el momento en que te fijas qué es lo que está haciendo el otro, ya no eres vanguardia, decía. En general, lo que yo he visto en México es que hemos seguido..., bueno no yo... pero en general, pues... los últimos gritos de la moda: en los cincuenta el dodecafonismo, y luego el serialismo integral y luego lo aleatorio y los gráficos. No sé cuántos compositores no hicieron gráficos en aquella época: quizá fui el único. Hasta tuvimos minimalistas.

Desde que decidí escribir música me dije: voy a hacer lo mío sin preocuparme si puede pasar el examen del "contemporaneómetro".

Su música fue considerada "menor", fácil, tradicional en el peor sentido. Pero en los últimos años ha ocurrido el merecido resurgimiento. Ahora lo apreciamos precisamente porque nunca siguió modas, porque, contra todo, hizo siempre simplemente lo que se le pegó la gana: un rasgo de la más contundente modernidad.

Cuando estuvo de moda el serialismo (él estudiaba con Nadia Boulanger) hizo algunos ejercicios exploratorios: quería saber cómo le iba esa técnica al tono de su voz. Descubrió que se sentía incómodo.

No quise ser como esos compositores que escribían dodecafonismo y cumplían con las series pero escamoteándolas, como temerosos de que pudiera llegar un auditor a reclamarles: ¿qué hiciste con el 9? ¿y dónde está el 7?

Su originalidad es verdadera, por eso no se nota fácilmente: Joaquín Gutiérrez Heras es, en la música mexicana contemporánea, un signo de lucidez. Tiene tres pinceladas del Padre Brown. Me lo sugiere su figura afectuosa e inofensiva, su mirada irónica y su inteligencia fulminante.

Parafraseando a Váleriy, podría decirse que para Gutiérrez Heras la música es una fiesta del intelecto. La palabra "fiesta" es importante.

Es una especie de modelo inconfeso de muchos compositores jóvenes y no tan jóvenes que lo vemos como el crítico terrible, personaje capaz de lanzar el único rayo fulminante posible sobre nuestras obras. Un ejemplo: estrené hace algunos años una obra para fagot solo. Me sentía orgulloso por el trabajo de experimentación microrinterválica que había llevado a cabo. Al terminar el concierto, Gutiérrez Heras se acerca a felicitar me y me dice: "Muy bien su obra, lo único que no entiendo es por qué si cuesta tanto trabajo afinar un fagot, usted se empeña en desafinarlo."

El resurgimiento de su obra se debe en parte a las ideas sobre la música de esta última década, que el propio Gutiérrez Heras describe con su humor característico: "Vivimos hoy una situación mucho más sana. Los compositores ya hacen lo que se les da la gana sin preocuparse si están *in* o *out*. O dicho de otra forma, usted puede hacer lo que sea y de todas maneras está *in*."

¿Cómo procede cuando compone, trabaja teniendo en mente alguna técnica específica o...?

Mire, yo me agarro de donde puedo. Creo que muchos compositores encontramos las ideas "jugando" en el piano. Pero una vez que ya usted comienza a trabajar en algo, pues como que ahí sí hay que ver qué es lo que está pidiendo lo que usted ya apuntó, ya casi como buscar el cabo suelto en una madeja que no se sabe cómo desmadejar hasta que se encuentra el hilo justo.

Cada sonido lleva en sí su carga de silencio, y él lo sabe: nunca permite que aparezca un nuevo sonido antes de que el silencio del anterior haya agotado todas sus posibilidades. Esto le da a su obra una tensión suave, natural, como de un chorro de agua. Un chorro de agua sin más presión que su propio peso. O mejor: una fluidez como de mercurio.

## Joaquín Gutiérrez Heras: doctor *Honoris causa* por la UNAM\*

Luis Ignacio Helguera

Sobre el compositor Joaquín Gutiérrez Heras (Tehuacán, Puebla, 1927) es frecuente oír dos juicios: 1) "Es sólido, pero ha escrito muy poco"; 2) "Es sólido, pero es muy conservador".

Asombran un poco esas clasificaciones de cajón, sobre todo cuando los resultados de ser muy prolífico y estar muy al día en ciertos compositores, algunos de los cuales curiosamente las emiten, obligan al retorno a Gutiérrez Heras. Y en algunos casos, llega uno al extremo de pensar que lo "conservador" es la "solidez".

La parquedad de un catálogo es algo que más bien se agradece cuando, como con Gutiérrez Heras, se explica por rigor y autocrítica, por depuración artesanal y concisión expresiva. Decía Borges —otro perfeccionista— que la obra se abandona o se entrega a prensas cuando, en la imposibilidad de alcanzar la perfección, nos vence el fastidio. Gutiérrez Heras tarda mucho en dar a luz sus partituras, y puestas a las luz todavía las persigue, las revisa, las corrige, ofrece nuevas versiones, siguiendo el ejemplo de uno de sus más grandes modelos: Stravinski. Depurar no significa desvirtuar la espontaneidad creadora: Gutiérrez Heras cree en la inspiración, claro que no como la musa bienhechora a la que uno espera cruzado —o abierto— de brazos para tomar el té, sino como los chispazos que a veces se producen en el curso de arduas búsquedas. Ahora bien, si los chispazos no se producen, mejor callar, y seguir buscando. La prosaica metáfora de Gutiérrez Heras es mucho más elocuente: la inspiración —o lo que aquí viene a ser lo mismo: el talento— es como un tubo de pasta dental, ya bastante traqueteado, que uno oprime por todas partes a ver si todavía sale algo.

El exigente catálogo de Gutiérrez Heras se abre con un *Divertimento* para piano y orquesta (1949) —recientemente revisado por el autor— que obtuvo un premio al lado de una obra de José Pablo Moncayo en un concurso nacional de composición. Al joven Gutiérrez Heras lo distraía entonces de sus estudios de arquitectura el cultivo autodidacta de la música. El triunfo inesperado del *Divertimento* —que el propio Moncayo estrenó en 1950 al frente de la Orquesta Sinfónica de México, con Salvador Ochoa al piano—, lo decidió a dejar los planos por el papel pautado. Música y arquitectura: ambas, por medios diametralmente diferentes, crean espacios "habitables", cuya habitabilidad depende en buena parte de la armonía y la solidez de construcción. Por algo habrá dicho Goethe que "la arquitectura es música congelada".

Si los inicios musicales de Gutiérrez Heras, guiados sobre todo por un oído sutil y una firme vocación, fueron diletantes y autodidactas, su carrera formal a partir de 1950 contó con una variada y brillante nómina de tutores: Nadia Boulanger, Georges Dandelot, Jean Rivier y Messiaen en París; el chelista Imre

\* Artículo publicado originalmente en *Vuelta*, año xx, núm. 237, agosto de 1996, pp. 57 y 58.



En su casa con Eduardo Mata, Héctor Quintanar, Juan Vicente Melo y José Luis Cuevas, 1968.

Hartman y Rodolfo Halffter en México; William Bergsma y Vincent Persichetti en Juilliard.

Pero si algo define la trayectoria de Gutiérrez Heras es su independencia de escuelas y de ismos, su desprecio de la moda, su imperativo de ser congruente consigo mismo. Hay resabios de "mexicanismo" no textual en algunos fondos musicales para cine de Gutiérrez Heras, como por ejemplo en *Campanas rojas* (1981), con algunos temas de regusto popular, pero su posición ante el nacionalismo que venía de Chávez, Moncayo o Galindo, en general fue, como lo fue la de Manuel Enríquez (1926-1994) y otros miembros de su generación, de cuestionamiento y ruptura. Asimismo puede advertirse la influencia de su maestro Messiaen, el Messiaen del *Cuarteto para el fin de los tiempos*, en *Trópicos* (1987) para clarinete, violín, violonchelo y piano; una influencia que va de la dotación instrumental a las texturas armónicas y los recursos tímbricos, pero la obra de Gutiérrez Heras es original y significativa.

Después de una inclinación inicial por la complejidad de la sencillez, por la simplificación melódica y por un lenguaje tonal con tendencia a lo modal, patentes en las *Variaciones sobre una canción francesa* (1960) y en la hermosa *Sonata simple* (1965) para flauta y piano —en que se siente esa libertad de

componer para una pareja de aficionados—, las exploraciones técnicas y expresivas de Gutiérrez Heras ganan en densidad y lo conducen lo mismo por un tonalismo modal sembrado de disonancias que por un atonalismo distante de Schoenberg. Mejor lo define Leonora Saavedra: "Un estilo libremente atonal en el que es posible encontrar centros tonales, pero, sobre todo, la utilización de escalas y encadenamientos de acordes de color modal". Muchos caminos que son un solo camino: la transparencia de la escritura, el perfecto pudor sentimental que no excluye la emotividad, "el rechazo de toda actitud retórica" (Yolanda Moreno Rivas), "la extrema economía de recursos, la nitidez y la sutil reticencia" (Luis Jaime Cortez), "la unidad admirable entre propuesta, medios y resultados" (Juan Arturo Brennan).

Estas características están presentes en los tres grandes géneros que fundamentalmente ha cultivado Gutiérrez Heras: la música de cámara, la música para cine y la música sinfónica.

Por su música para cine, Gutiérrez Heras ha obtenido varios Arieles —*Naufragio* (1978), *Los indolentes* (1979), *El corazón de la noche* (1984)—, pero sobre todo ha realizado el sueño suplementario de todo fondo musical fílmico: además de funcionar eficazmente para la película en cuestión, alcanzar independencia de las imágenes, valer como música sin más —bajo el paradigma de Prokofiev—. Y aún no es tan raro que lo único rescatable de nuestras películas sean sus músicas, cuando se trata de partituras de, digamos, Revueltas, Raúl Lavista o Gutiérrez Heras.

Algunas de las composiciones más recientes y más significativas de Gutiérrez Heras son para orquesta. El *Postludio* (1986-1987) para cuerdas, con su solemnidad polifónica, con su nobleza neoclásica, obra entre las consentidas de Eduardo Mata, se ha convertido en pieza estable del repertorio nacional. *Ludus Autumni* (1992) manifiesta a su autor en la plenitud creadora: tanto como la rica y equilibrada orquestación y la pulcritud de la escritura instrumental, resaltan la misteriosa atmósfera casi "objetiva", las tensiones dramáticas, la capacidad para crear un clímax de gran impacto sonoro y emotivo, para después deshacer todo en la serenidad. (Las sugerencias literarias del título aventurarían por incendios de frondas cobrizas y vientos que juguetonamente apagan la lumbre.) Tanto *Ludus Autumni* como la *Sinfonía breve* (1995) que recientemente estrenó la OFUNAM dirigida por Ronald Zollman, revelan, si no me equivoco, una faceta más extrovertida del compositor, con mayor explosividad y mayores atrevimientos "dramáticos".

¿Conservador? A mí más bien me parece un moderno.

Supongo que el doctorado *Honoris causa* que acertadamente acaba de otorgar la UNAM a Gutiérrez Heras no es sólo un reconocimiento a su ejercicio catedrático y a su amplia labor en difusión musical —como director de Radio UNAM (1966-1970), como ejemplar expositor de la historia de la música por medio de conferencias y notas de programa para la OFUNAM—, sino también, y sobre todo, a su música. Si así es, hay una paradoja altamente saludable en que la academia rinda honores a un espíritu tan libre.

## El Doctor Quinos\*

Juan Arturo Brennan

En el largo y penoso trayecto por la primaria, la secundaria y la preparatoria, me enfrenté varias veces a esas clases de música que, sin duda por compromiso, se incluían en los programas de estudio. Infalliblemente, tales clases de música me fueron impartidas por vejetes amargos, ignorantes y fracasados, cuya actitud comunicaba un desprecio mayúsculo hacia la música y hacia los alumnos; hoy amo la música a pesar de ellos. Un buen día, ya en pleno estudio de la carrera de cine, conocí a un maestro cuya encomienda era enseñarnos los rudimentos de la música cinematográfica. Después de algunos prolegómenos, nos hizo entender la idea de que el oficio de escribir música verosímil para la pantalla tenía mucho que ver con el concepto de estilo. Ante nuestras miradas de incompreensión, procedió a darnos una demostración práctica. Se sentó ante el pequeño piano vertical y tocó un tema sencillo y claro. Luego nos dijo: "Escuchen ahora el tema, en el estilo de Machaut". Y así lo tocó. Siguió después con el mismo tema al estilo de Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven... llegó a Bartók, y Ligeti... Fascinado por aquella demostración tan sencilla como efectiva, me di cuenta de que estaba asistiendo a mi primera clase de música realmente valiosa, y de que estaba ante un verdadero maestro, radicalmente distinto a aquellos rústicos que casi me habían hecho odiar la música. Desde ese primer contacto con él, guardo un cariño y un respeto especial por Joaquín Gutiérrez Heras, quien hace un par de semanas fue nombrado doctor *Honoris causa* por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Casualmente, en fechas más o menos cercanas a este merecido doctorado, las programaciones musicales de la capital me permitieron acercarme a tres obras importantes de Gutiérrez Heras (Tehuacán, Puebla, 1927) para confirmar algunas de sus cualidades principales como compositor. A través de sendas audiciones de su *Divertimento* para piano y orquesta, su Quinteto para clarinete y cuerdas y su *Sinfonía breve*, encontré de nuevo al compositor dueño de una técnica sólida que es un medio y no un fin en sí misma. Encontré también al profesor de un lenguaje personal que en ningún momento se ha dejado tentar por el canto de la sirenas de la vanguardia o la moda. Encontré asimismo a un músico que, a diferencia de muchos de sus colegas, tiene un instinto infalible que lo hace alejarse del feísmo que predomina en buena parte de la producción musical de hoy, lo que le permite componer obras que hablan por igual a nuestro intelecto y a nuestros sentidos. Encontré a un constructor de formas musicales en las que la atención a la estructura no está reñida con una expresividad que tiende a la mesura y al equilibrio.

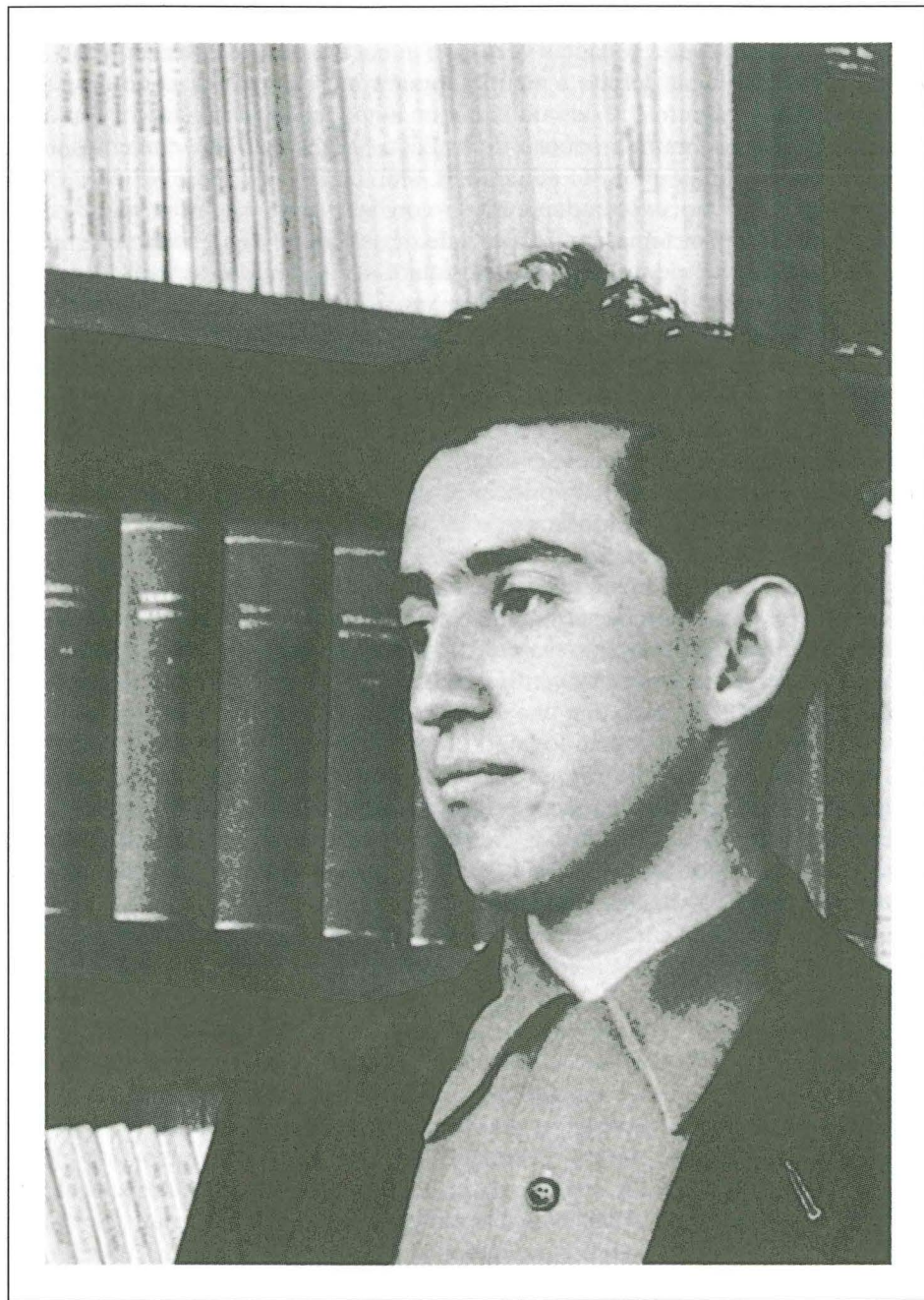
Estos encuentros me hicieron recordar los otros encuentros que he tenido con Joaquín Gutiérrez Heras desde aquella memorable clase de música cinematográfica. Tales encuentros, propiciados por mi contacto marginal con la música, me

han servido como una especie de educación musical extramuros con un maestro tan agudo como severo. ¡Cuántas veces y con cuánta razón Gutiérrez Heras me ha puesto en mi lugar debido a alguna opinión musical temeraria de mi parte! Durante esos encuentros he descubierto a un auténtico erudito musical, conocedor sobre todo del mundo sonoro de la Edad Media y el Renacimiento, a un músico con un oído y un gusto admirables, a un cinéfilo de largo alcance y más larga memoria, a un explorador curioso con las narices siempre metidas en numerosos y diversos temas, musicales y de otros, siempre en constante estudio. Prueba de ello, por ejemplo, su añeja costumbre de sentarse ante el piano los martes por la tarde, para tocar a cuatro manos con Mario Lavista. Además, Gutiérrez Heras es uno de esos compositores cuya gran estatura artística es evidente, a pesar de su actitud modesta y discreta, sazónada con un punzante y certero sentido del humor al que debo varias horas de saludables carcajadas. (Si tuviera más espacio en esta página, les contaría su memorable chascarrillo sobre el *Celebren, publiquen* de Manuel Sumaya.)

Arquitecto, autodidacta en un principio, violonchelista en sus primeras épocas, estudiante en Juilliard, becario Rockefeller, maestro universitario, director y programador radiofónico, funcionario musical más interesado en la música que en la burocracia, redactor de impecables textos sobre música, importante y premiado creador de partituras cinematográficas y académico entre otras cosas, Joaquín Gutiérrez Heras (Quinos para sus amigos cercanos) ha recibido un doctorado ganado a pulso a través de una carrera admirable. Uno de esos amigos cercanos, Eduardo Mata (1924-1995), dijo una vez a su respecto: "Muy pocos son los compositores de este país que han logrado desarrollar lenguajes personales originales, apoyados en un oficio irreprochable. Gutiérrez Heras tiene ambos, siendo además un lúcido poeta de sonidos digno de su tiempo y de su entorno".

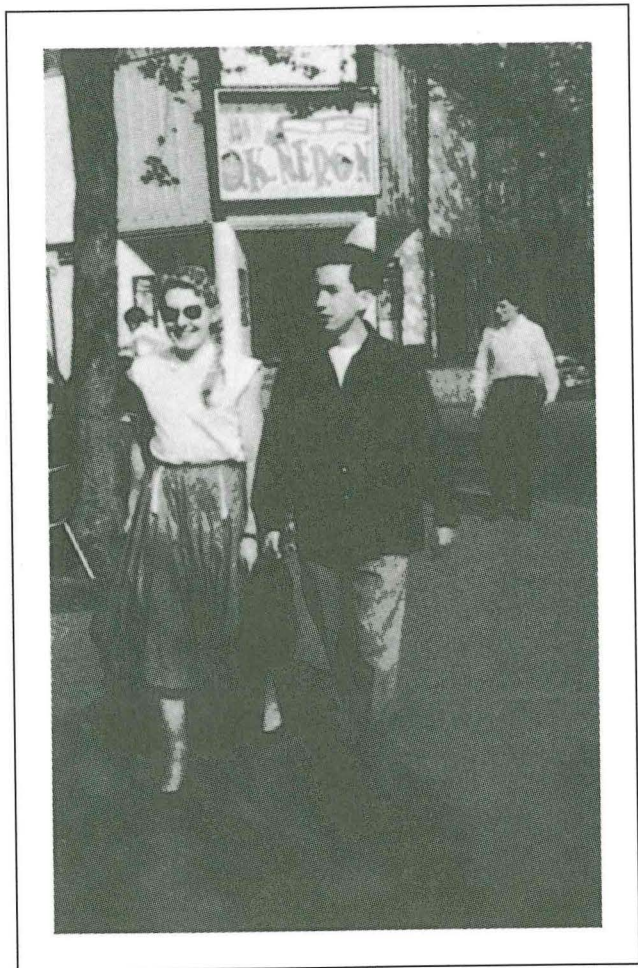
Enhorabuena, pues, a Joaquín Gutiérrez Heras por su trayectoria, su música y su doctorado honorífico. Espero que no se enoje conmigo si la próxima vez que lo vea le diga "Hola, Doctor Quinos".

\* Artículo publicado originalmente en *La Jornada*, 30 de agosto de 1996.



En el Fondo de Cultura Económica, alrededor de 1955.

## Entrevistas



Por las calles de París con una amiga, alrededor de 1958.

## Joaquín Gutiérrez Heras y Radio Universidad\*

Margarita García Flores

Joaquín Gutiérrez Heras lleva la música por dentro. El actual jefe de Radio Universidad es un hombre muy callado —quizá por prudencia— y músico por vocación, pero la primera impresión que da es la de ser un maestro de latín.

Joaquín Gutiérrez Heras estudió un tiempo en el Conservatorio Nacional, luego, en 1952, obtuvo una beca para ir a Francia donde tomó clases de composición con Jean Rivier —que sustituía a Darius Milhaud—. Joaquín Gutiérrez Heras también asistió a las clases de Olivier Messiaen. Más tarde ganó una beca Rockefeller y fue a Nueva York a la escuela Juilliard. “No puedo decir que alguien haya sido mi maestro en México” —me cuenta Gutiérrez Heras la mañana que le entrevisto en su oficina de Radio Universidad.

—¿Qué tipos de obras ha escrito? ¿Qué le gustaría escribir?, pregunto a JGH mientras su secretaria nos prepara un café.

—He compuesto música de cámara, sinfónica, para teatro, para películas. Estas obras han sido interpretadas por la Orquesta Sinfónica Nacional, y en la Casa del Lago. A principios de este año se estrenó un Trío de alientos que me fue encargado por el Departamento de Música de Difusión Cultural de la UNAM. Me gustaría escribir una ópera.

—¿Sobre qué libreto?

—Había pensado hacerla sobre *La apasionata* de Héctor Azar.

—¿Se que escribió la música para Pedro Páramo, ¿qué me dice de esta experiencia?

—No es la primera música que escribo para cine. Es la séptima vez que lo hago, pero las ocasiones anteriores escribí música para cortometrajes. En general esto es más interesante, porque se puede experimentar. La música para un largometraje dramático y tradicional como *Pedro Páramo* no deja lugar a la experimentación. Lo importante de esta experiencia fue que pude entrar al sindicato. ¡Cosa muy difícil, pues la música para películas es la que más permite el descuido y la que más dinero da! ¡Imagínese lo difícil que es entrar al sindicato!

—¿A qué escuela pertenece usted? ¿Cuáles son las influencias que usted advierte en su obra?

—No pertenezco a ninguna escuela definida. En cuanto a las influencias, yo creo que debo tener muchísimas, pero ninguna en especial. Los críticos encuentran en mi obra influencias que me sorprenden. Admiro a ciertos compositores, más bien algunas de sus obras.

—Pero siempre se tiene un estilo, ¿qué podría decir de su música?

—Que no escribo música serial, como la que hacen —entre los jóvenes— Manuel Enríquez, Eduardo Mata y Jiménez Mabarak. Lo que yo escribo está entre lo modal y lo atonal.

\* Publicada originalmente en *El Día*, núm. 1532, 26 de septiembre de 1966.

—*En su opinión, ¿cuál es la educación ideal para un compositor?*

—Sería vivir en un medio donde se practicara la música. Un medio para el cual la música sea parte importante de su vida. En Europa y en los Estados Unidos el músico es un profesional muy importante.

—*¿Y en México?*

—Aquí el músico está visto como una especie de vago, como se le veía en Europa en el siglo xvii. Déjeme contarle una anécdota. Cuando las amistades de la familia de un conocido director de orquesta se enteraron de que éste se quería dedicar a la música, varias señoras fueron con la mamá de él y le dijeron: ¡Ay, cuánto sentimos que Fulanito se vaya a dedicar a la música!, ¡le dieron el pésame!

—*¿Esta actitud no ha cambiado? ¿Los músicos jóvenes no han contribuido a que se respete más su profesión?*

—Sí ha cambiado, pero no mucho. No se puede cambiar de golpe la manera de ver al músico; cambiará cuando éste reciba un sueldo decente. Es un círculo vicioso entre la posición económica y la social. Ahora, la situación de un compositor no es tan importante. El verdadero problema es la educación del músico en general. La enseñanza básica es bastante deficiente y ya más tarde es casi nula. A esto se agrega que pocas personas terminan la carrera de músico. Al año o año y medio de estudios se meten a tocar donde sea. Es deficiente toda la enseñanza.

—*Algo que da coraje es ver cómo se desperdicia la enseñanza de la música en secundaria. Mucha gente se queda sólo con la educación media; recibe —hipotéticamente— clases de música durante tres años y sale sin amar la música. ¿A qué lo atribuye usted?*

—A que en primaria y secundaria se les inculca un odio a la música. Vale la pena ver los libros para darse cuenta de que con esos sistemas de enseñanza no se despierta ningún interés por la música. Todo se trata en libros, como si fuera historia. La clase de música se convierte en una hora donde los alumnos se dedican a hostilizar al maestro. En primaria y secundaria hay maestros de música que son mártires. Creo que esto es un reflejo de la actitud que tienen los padres hacia la música y que adoptan los alumnos.

—*¿Qué sugiere usted para remediar esta situación?*

—Hay un proyecto de educación audiovisual, elaborado por el compositor César Tort, que ya se empezó a poner en práctica.

—*¿En qué consiste este proyecto?*

—En dar la música como se debe. Es decir, acompañar todas las clases con cintas audiovisuales y no alejarse nunca de la práctica y de la audición musical. Este sistema es una adaptación de los métodos que se usan en Europa, y de los cuales el más famoso es el Orff. Así se comienza por donde debe empezarse, o sea por atraer al niño y no por llenarlo de definiciones como ¿qué es la música? Se trata de que ésta sea algo casi físico. El proyecto de Tort ha suscitado bastante interés; desgraciadamente sólo en medios particulares. Lo que Tort ha hecho lo debe a la ayuda y al entusiasmo de particulares.



Después del estreno del *Divertimento* para piano y orquesta con José Pablo Moncayo y Salvador Ochoa. Palacio de Bellas Artes, 8 de octubre de 1950.

—*¿La SEP conoce el sistema elaborado por el señor Tort?*

—Sí.

—*Entonces, ¿no hay un ambiente propicio para los músicos jóvenes, especialmente para los compositores?*

—El de los compositores es un caso especial. El compositor siempre se las arregla para escuchar música o comprar partituras. Claro, a veces se encuentra con que su obra no tiene eco o no es comprendida por el público. Escribir música es un verdadero lujo en México. Sí, tampoco en otros países hay una gran demanda de música seria, sólo de la popular. Esta es una situación que ha preocupado a mucha gente, pues es uno de los problemas de la música en general; y se considera como un indicio de la agonía de la música seria. El compositor actual escribe música como el poeta moderno escribe poesía. En música es muy reducido el número de consumidores y los encargos que hacen las instituciones más bien parecen ayudas gubernamentales a zonas damnificadas.

—*Ahora, señor Gutiérrez Heras, ¿cuáles son las actividades principales de Radio Universidad?*

—Tenemos toda clase de programas. En literatura van desde la información de los libros en prensa o recientemente publicados, hasta conferencias sobre historia de la literatura o un tema especial. En música hay una gran variedad de programas que se dedican a la música seria en general, al folclor mexicano y latinoamericano,

al jazz, a las últimas grabaciones que llegan a México. En el programa general de música, para ciertas obras preparamos comentarios que facilitan su comprensión. De vez en cuando se pasan cintas —que nos mandan las embajadas— de los festivales europeos de música. En teatro se están grabando siete obras en versión radiofónica, en colaboración con el Departamento de Teatro de Difusión Cultural. También transmitimos programas informativos que comprenden desde las noticias diarias hasta conferencias que nos manda la Universidad Radiofónica Internacional. Algunos de nuestros programas son de temas de actualidad. Disponemos de cursos de idiomas —de inglés y de francés.

—¿Cómo seleccionan los programas?, ¿persiguen un fin didáctico?

—Se trata de que cada día contenga obras musicales de todas las épocas y todos los géneros. Agrupamos las obras de manera que no haya mucho contraste entre ellas; por ejemplo, si se trata de épocas distintas, entonces ponemos el mismo género. Se procura equilibrar la programación; por ello en la mañana no se transmite música exigente. No se sobrecarga el programa con obras nuevas o con determinado tipo de música.

—¿Saben qué tipo de público escucha Radio Universidad? ¿Cuáles son los programas predilectos del auditorio?

—Nunca se ha hecho una verdadera investigación, aunque sería muy interesante para nosotros saber qué clase de público nos escucha. Creo que tenemos un público formado por gente de todos los niveles culturales. Me he dado cuenta de que la gente oye Radio Universidad por la música.

—¿Ayudan ustedes a radiodifusoras similares de los estados?

—Sí, hasta la fecha un poco esporádicamente, pero hay el proyecto de organizar esta colaboración. Ahora sólo les prestamos cursos de temas diversos. En provincia crece el interés por las radiodifusoras culturales. En la Universidad de Sinaloa ya están construyendo una.

—En vista de que el teléfono no deja de sonar, de que la secretaria anuncia a varias personas y de que Raúl Cosío —subjefe de Radio Universidad— se asoma con intenciones de cortar la entrevista digo a Gutiérrez Heras: ¿hay proyectos para mejorar Radio Universidad?

—El principal es tratar de acabar con las interrupciones en la transmisión. Se está construyendo una caseta para una planta de emergencia para no salirnos del aire cuando haya una interrupción en la planta de Ticomán. Nos preocupamos por averiguar cómo se puede mejorar la calidad de la transmisión. Procuramos que los programas hablados no sean como clases dadas en las aulas, sino que sean programas concebidos realmente para radio. También pensamos en la posibilidad de transmitir música viva, conciertos con obras que no se conocen o son poco conocidas y para ello tenemos el proyecto de construir un estudio de grabación desde donde, en un caso dado, se podría transmitir todo un concierto.

—No pregunté a JGH por los proyectos de Voz Viva de México porque Milena Esguerra es la encargada de esta sección. Ahora, las grabaciones son harina de otro costal y motivo de otra entrevista.

## El discreto encanto de la música para cine\*

Rafael Castanedo

—¿Consideras una degradación para un músico escribir música para el cine? ¿Te gusta escribir música para cine?

—En principio sí me gusta escribir música para cine. Algunos músicos lo consideran una degradación y no se toman mucho trabajo al escribir música de fondo, como diciendo: esto no hay que tomarlo en serio. Pero esa degradación viene del músico y no del género.

—¿Cómo se inició tu trabajo en el cine?

—Un espectáculo con música siempre me ha gustado: la ópera, el ballet, el cine. Mi trabajo en el cine se inició cuando escribí música para unos documentales de los Barbachano. Gracias a los Barbachano y a Carlos Velo pude ingresar a la Sección de Compositores del STPC. No todas las películas en las que he trabajado son la clase de películas que prefiero musicalizar, pero en general sí he trabajado a gusto.

—¿En esos primeros documentales tuviste entera libertad?

—En el primer documental que hice escribí música para tres ejecutantes, y esta economía fue para convencer a las personas que me contrataron de que valía la pena escribir música original. Se trataba de un corto de Álvaro Mutis sobre la fabricación del acero.

En esa clase de documentales la gente usa música de discos, y prácticamente nadie encarga música original para un corto. Ellos se convencieron gracias a que les propuse a un pequeño grupo de músicos.

—En ese como en otros documentales, ¿sentiste alguna limitación por el tiempo de las secuencias? ¿Como compositor te fue difícil acostumbrarte a sus necesidades cinematográficas de tiempo?

—Siempre es un poco latoso ajustarse a un tiempo, incluso cuando uno lo determina, pero algunas veces la limitación de tiempo hasta puede ser una ayuda.

—¿La música sufre algún demérito al ajustarse a esos imperativos de tiempo?

—Yo diría que no. Salvo en el caso que se corte después de grabada.

—¿Qué opinas de los clichés musicales en el cine para ciertas situaciones, momentos o personajes y sentimientos determinados?

—Es una herencia directa del siglo pasado, del Romanticismo. En cierto momento la música es capaz de acentuar ciertos conflictos o situaciones dramáticas, o ayuda a describir un ambiente especial. La música descriptiva, en la que hasta cierto punto entra también la ópera, es la gran creación del siglo pasado. Es éste el que establece esos clichés o mecanismos musicales que sugieren en el espectador ciertas

\* Esta entrevista fue publicada originalmente con el título: "La música en el cine. Entrevista con Joaquín Gutiérrez Heras", en la revista *Cine*, año II, núm. 16, mayo de 1979, pp. 39-43. El título en la presente edición es de la editora.

cosas. A partir del Romanticismo la música se presta mucho a pintar estados de ánimo, acciones dramáticas, paisajes. Esta música descriptiva crea una tradición que el cine absorbe inmediatamente.

—¿Crees que sea necesaria la música en el cine?

—No. Y creo que cada vez menos. Tal vez exagero un poco. Curiosamente, me parece menos necesaria en las películas dramáticas. Me parece adecuada y hasta necesaria en las películas abstractas, incluyendo documentales. La música en películas dramáticas está sumamente gastada, y demasiadas veces funciona como un colchón que te dulcifica cualquier cosa.

La música de muchas películas me parece una redundancia. En muchas películas basta con la acción, la actuación, la banda sonora. A veces la respiración de un personaje o los sonidos que se oyen son suficientes para crear una atmósfera dramática. En algunos casos la música es una verdadera impertinencia.

—¿Cuáles serían las películas en las que crees que ha habido una buena partitura musical?

—Recuerdo haber oído una música de Honegger para una película que se llamaba *Un revenant* (R. Christian Jacque, 1946) que me pareció bastante buena. También la de Walton para las películas de Laurence Olivier y la de Nino Rota para las de Fellini, y la de Hermann para las de Hitchcock. He oído también algunas cosas de Lalo Schifrin que me parecen buenas.

—¿Qué opinas del empleo de la música ya existente?

—Me parece que es aceptable. Claro que todo depende de la cultura musical del director. Yo creo que a veces un director de cine puede oír en alguna música abstracta posibilidades para algo visual que no se le ocurrirían a un músico, y que incluso le podrían molestar. En mi caso, por ejemplo, no le vi mayor chiste al uso del vals de Strauss en *2001* de Kubrick, pero le gustó a todo el mundo. Me parece bien que se use música ya escrita siempre y cuando resulte algo nuevo de la combinación.

También creo que para el cineasta es una solución fácil poner cualquier secuencia sobre una estructura musical que funciona por sí sola, ya que con esto la música le resuelve la edición. La música está organizada en el tiempo, y es precisamente lo que debe hacer la edición: organizar algo en un tiempo determinado.

—¿Piensas que la aportación de la música debe estar prevista desde el guión?

—Desde luego que sí. Varias veces me he encontrado con que los directores quieren música cuando están insatisfechos con una escena. Llamaron a la música como un servicio de emergencia. Piensan que esas escenas pueden salvarse con música, lo cual es una ilusión.

—¿Crees que sea indispensable una cultura musical para los realizadores?

—No solamente musical. Es necesaria una cultura literaria y pictórica, de lo que se carece por lo general en México.

—Truffaut en una entrevista decía que uno de los problemas de la música en el cine era el del lenguaje con el compositor, y que sólo quedaba recurrir a las referencias. ¿Qué piensas?

—Esa seguirá siendo la mejor forma de entenderse. Por otra parte pienso que un realizador recurre a un músico del que ha oído ciertas cosas, y recurre a él porque sabe que puede darle lo que necesita. Por eso creo que es importante esa cultura musical de la que hablaba. De lo contrario siempre copiará el ejemplo dado por un cine más desarrollado.

—¿Cómo se desarrolla tu trabajo en una película?

—En primer lugar, pido el guión para saber si es algo que me interesa y al cual yo pueda aportar algo. Hay películas en que al leer el guión veo que no va a resultar nada. Mi trabajo real empieza al ver el primer corte de la película. Yo no podría escribir música con sólo leer el guión, como lo hacía Erich Korngold en Hollywood. Es en el momento de ver las imágenes cuando pienso en temas o instrumentos. También tengo conversaciones con el director respecto de las secuencias que llevarán música, aunque generalmente los realizadores piden más música de la que creo que debe tener la película. Una vez determinadas las secuencias con música, espero la lista con las medidas y me pongo a componer.

—De tus primeros trabajos, ¿qué nos puedes decir de tu colaboración en el documental sobre Remedios Varo?

—La primera vez que vi el documental estaba editado con música de Bach por una editora francesa; era una especie de charada en la que no se sabía qué era lo que quería decir. Entonces el esposo de Remedios Varo, que era el productor, encargó a Jomi García Ascot una nueva edición, que se hizo prácticamente con los sobrantes de la primera, y yo me ofrecí a escribir los fondos porque me gustaba la idea de hacer música para una película con la obra de Remedios Varo.

Creo que el elemento fantástico se lleva muy bien con la música. La música fue escrita en cinco movimientos que correspondían a las cinco partes en que estaba dividido el corto (que casi no tenía texto), y fue escrita para un pequeño grupo de instrumentos, que era lo que convenía al documental. Fue un poco como escribir música para un ballet inmóvil; fue un trabajo muy agradable, pues la imagen era muy sugestiva para la música. Eso me sucede con muchos documentales porque siento que reclaman música. En cambio, en las películas de ficción rara vez la música viene a completar algo, casi siempre está un poco de más. Como te decía, es un poco impertinente.

—Hace poco hablábamos de clichés. ¿De dónde viene ese otro cliché que se da en las películas o en los documentales de tema artístico a los que siempre se hace acompañar de música clásica?

—Yo lo atribuyo a la inseguridad, y en el fondo a la incultura musical. La gente se atiene a cosas de marca garantizada. Nadie va a decir que la música de Bach no sirve.

—Al escribir música para cine ¿has pensado en desarrollar algunos de esos temas más tarde?

—Precisamente incluí dos temas escritos originalmente para el documental de Remedios Varo en un Trío de alientos, pero pocas veces me sucede esto. Yo me adapto mucho a la imagen. Muchas veces empleo ciertos recursos o ciertos estilos

que nunca emplearía en música escrita como expresión personal. Me adapto a lo que veo. Aunque esté satisfecho de la música para una película, no la propondría como una obra personal. Esa música está hecha a la medida de la película.

Hay sin embargo una secuencia de la música de *Pax?* que me gustaría desarrollar, aquella de la creación del tigre. También algunos fragmentos de *Olimpiada en México*. Como ves, cuando he querido desarrollar algunos temas siempre han provenido de música escrita para documentales, no para películas de ficción. Creo que la música no debe despegarse de la película. En cierto momento una música de vanguardia puede ser interesante como música, pero lo más probable es que esté haciendo a un lado a la película. Rara vez lo nuevo aparece en la música, más bien lo nuevo aparece en la película.

—¿Crees que sea válido escuchar una música de cine, independientemente de ver la película para la que fue escrita?

—Noventa y cinco por ciento de la música que he escrito debe ser escuchada con la imagen. Si se oye exclusivamente la música se estará oyendo algo incompleto. Yo diría que la imagen es el solista y la música es el acompañamiento. La que puede oírse sin la imagen es la música de mis títulos. Ahí se le está dando el papel principal; ahí tiene que decirlo todo.

—¿Cuál crees que sea la función de la música de títulos?

—Es como un preludio. La música de títulos tiene que darte el espíritu de la película, su tono.

—¿Crees que la música de cine sigue demasiado ligada con el famoso leitmotiv?

—No veo mucho cine, pero creo que eso ha pasado. Como la música de cine heredó muchas cosas de la ópera, también heredó el leitmotiv. El ya citado Korngold, al trasladarse a Hollywood, llevó toda la tradición de la ópera, y en especial de la ópera wagneriana. Pero últimamente en las películas puede haber un tema que aparece a lo largo de toda la película, pero está usado más bien como un estribillo y no como un leitmotiv.

—¿Qué nos podrías decir de los dos documentales de largometraje en los que has participado: *Pax?* y *Olimpiada en México?*

—Precisamente en donde me he sentido más a gusto, aunque ha sido más el trabajo, ha sido en películas documentales. Para mí el que una película me parezca buena o mala no tiene gran cosa que ver con la facilidad con que haga la música o el agrado con que la haga. Hay secuencias en *Pax?* que considero tontas o absurdas, secuencias que como espectador no me parecen logradas, y sin embargo como compositor me gustó hacer música para ellas. En esa película hay dos secuencias de las que estoy satisfecho: la ya mencionada de la creación del tigre y una de marchas militares. Sus imágenes y su duración me permitieron una posibilidad de desarrollo que rara vez se da en otra clase de películas.

Para la película de las Olimpiadas hice la proposición de escribir para algunas secuencias la música y que se editara después, pero no se hizo así. Lo que más lamento de la música de las Olimpiadas es que no se grabó como se debería: en varios canales; no lució lo que podría. Hay varias secuencias de las que estoy

satisfecho: la inicial de los títulos, la del maratón, la de la carrera de bicicletas y algunas secuencias de las carreras de mujeres en atletismo.

—Dentro de las películas de ficción vemos que trabajaste en el cuento *Un alma pura* de Juan Ibáñez para la película *Amor, amor, amor*.

—Ese cuento tenía varios elementos de lo que llamo cine fantástico. Lo que prefiero de esa película es la secuencia del suicidio; es muy larga, y para la música fue una buena oportunidad. La película tenía bastante música porque creo que ayudaba al tono muy especial de la narración.

—¿Qué crees que pueda aportar la música a esas películas que han tratado de romper con la narración lineal y han intentado búsquedas en el tratamiento del tiempo?

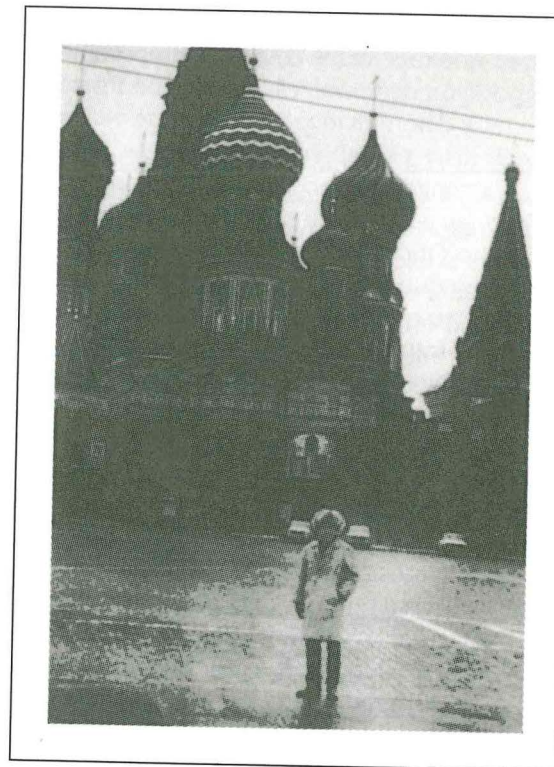
—La música tiene una continuidad propia, y toda la edición de las imágenes, por más deshilada que pueda ser, tiene resuelto el problema de continuidad gracias a ella. Para un cineasta es mucho más fácil jugar con la edición y salirse de la narración lineal si la música ya le da una estructura. Pienso por ejemplo en *Fata Morgana* de Herzog, en donde hay secuencias larguísimas que no me imagino sin música.

—Más tarde trabajaste con *Carlos Velo* en la primera versión de *Pedro Páramo*. ¿Cómo se desarrolló tu trabajo en esa película?

—En esa película pasó lo que sucede en muchas películas de ficción: escribes una música que te parece buena y luego te la encuentras prácticamente borrada por los diálogos. Nunca volví a ver la película desde que trabajé en ella; me gustaría verla ahora.

—¿Y tu colaboración en *Las visitaciones del diablo* y *El rincón de las vírgenes* de Alberto Isaac?

—Me ha gustado trabajar con Alberto Isaac. En general, sus películas tienen muchas secuencias muy sugestivas para la música.



En Moscú durante la grabación de la música de *Campanas rojas*, otoño de 1981.

—¿Cómo procedes en la selección de temas o de instrumentos?

—Creo que una de las cosas más importantes en la música del cine, más que la composición de temas, es la selección instrumental. Hay películas que tienen un tono muy determinado. Yo tengo que ver los "rushes" o el primer corte para ver los colores y el ambiente, y ya en ese momento siento qué instrumentos debo usar y si tengo que recurrir a una pequeña orquesta o a una grande.

—También colaboraste en dos películas de Arturo Ripstein: *El castillo de la pureza* y *El Santo Oficio*. ¿Qué nos puedes decir?

—Yo creo que a *El Santo Oficio* le faltó música. *El castillo de la pureza* es uno de los casos en que la música de los títulos, que no es de época ni de ambiente, te da ese espíritu helado e inhumano del personaje principal.

En cambio en *El Santo Oficio* creo que la música podría haber "descongelado" favorablemente ciertas secuencias.

—¿Y de tu colaboración en las películas de Jaime Humberto Hermosillo?

—Hermosillo es el director con quien he trabajado más a gusto. Nuestros criterios sobre la música de cine son muy parecidos, tanto por la sensación de impertinencia en ciertos momentos como por su importancia en otros. Compara, por ejemplo, la música de *Matinée*, que se reduce a los títulos y a un *play-back*, con la de *Naufragio*, que es más larga y que en la secuencia final tiene una importancia decisiva. En *El Señor de Osanto* no trabajé porque al gerente de producción le parecí demasiado caro. En cambio, en *El amor libre* sentí que la música adecuada le quedaba mejor a otro compositor, y Jaime Humberto estuvo de acuerdo. Como ves, no creo en el "equipo fijo" para el trabajo cinematográfico.

—¿Qué nos puedes decir de tu trabajo en las películas de José Estrada?

—Ha sido muy variado, y va desde las películas en las que el tono está dado por la música incidental, las canciones o las piezas de baile, hasta aquellas en que la música de fondo sí tiene importancia. Un ejemplo de las primeras sería *Maten al león*; de las segundas, *Los indolentes*.

—¿Cuáles serían las fallas de la música en el cine mexicano?

—La falta de calidad en el proceso de grabación y reproducción, y el cliché, lo repetitivo. Como un señor que sólo sabe hacer una salsa y se la pone a todo. El sello de un compositor está en la calidad de factura y no en el empleo de la misma clase de música. El compositor debe cambiar de película en película, un poco como un actor. En el cine el compositor no se está expresando a sí mismo, sino que colabora en algo.

—Ya tienes tiempo de no trabajar para el cine. ¿A qué se debe?

—Hay épocas en que no me piden música, y otras en las que tengo que rechazar una película porque ya estoy trabajando en otra. Además, creo que soy un compositor incómodo para ciertos cineastas; algunos con los que he trabajado no creo que vuelvan a pedirme música. Ahora bien, por un lado es agradable que te llamen para una película, pues el cine es aquí prácticamente el único lugar donde existe una demanda real para el músico. Por otro lado, creo que es muy sano para un compositor no escribir demasiada música de cine.

## Un músico mexicano contemporáneo\*

Leonora Saavedra

Joaquín Gutiérrez Heras pertenece, junto con Manuel Enríquez, a la generación que se sitúa inmediatamente después de los grandes nacionalistas y de sus primeros alumnos. Para esta generación escribir música representó, en primera instancia, un cuestionamiento sobre la vigencia de los principios de la estética nacionalista mexicana y, para muchos de ellos, una ruptura más o menos violenta, un rechazo explícito o tácito. Esta es una generación que no pertenece a la escuela de Chávez, ni por la estética ni por la técnica y que, por lo tanto, es la primera en intentar situar su propia música dentro del contexto de la música occidental a partir de 1950.

Gutiérrez Heras nació en Tehuacán, Puebla, en 1927. Hizo estudios de arquitectura en la UNAM y después de ganar el premio al segundo lugar en el concurso de composición Año Chopin, en 1949, decidió dedicarse profesionalmente a la música. Sus primeros estudios musicales fueron autodidactas; en 1950 ingresó al Conservatorio Nacional de Música.

En 1952 obtiene una beca del gobierno francés para estudiar un año en el Conservatorio de París. Entre sus maestros se encuentran: Olivier Messiaen, análisis; Jean Rivier, composición, y Georges Dandelot, contrapunto. Posteriormente, gracias a una beca de la Fundación Rockefeller, se trasladó a Nueva York donde, de 1960 a 1961, estudia con los maestros William Bergsman y Vincent Persichetti. Obtiene un diploma de composición en la Juilliard School of Music. Perteneció al grupo Nueva Música de México, junto con Rafael Elizondo, Raúl Cosío, Leonardo Velázquez, Francisco Savín, Rocío Sanz y Manuel Enríquez.

Fue director de Radio Universidad de 1966 a 1970. En 1965 escribió por primera vez la música para una película: *Diez manos sobre el acero*. A partir de entonces su actividad musical principal la ha desarrollado dentro del cine, y ha compuesto la música para más de 20 películas de largo y corto metraje. Ha escrito también música para teatro. Sus obras de concierto abarcan varios géneros: música sinfónica, de cámara, para solo y orquesta, música vocal. En 1965 escribe su Trío para alientos por encargo del Departamento de Música de la UNAM y en 1973 *Night and Day Music*, por encargo de la American Wind Symphony de Pittsburgh.

—En tu currículum siempre leemos que tu formación fue autodidacta y que en un principio estudiaste arquitectura, ¿quisieras hablar un poco de eso?

\* Esta entrevista fue publicada originalmente en el libro de María de los Ángeles González y Leonora Saavedra: *Música mexicana contemporánea*, México, SEP 80/FCE, 1982, pp. 54-86. El título con el que aparece en la presente edición es de la editora. Para la publicación de este libro, el compositor revisó esta entrevista y corrigió algunas de las respuestas que le parecieron demasiado confusas, pero sin cambiar fundamentalmente su sentido.

—Estudié en el Colegio Alemán desde la primaria hasta la preparatoria. Allí comencé a oír música de la llamada clásica y en cierto momento me comenzó a interesar mucho. Tengo que confesar que uno de los grandes descubrimientos, de los grandes impulsos para meterme en la música clásica, fue la película *Fantasia* de Walt Disney; yo creo que eso le sucedió a mucha gente, y en cierto modo a partir de este momento comencé a escuchar las sinfonías de Beethoven. Me puse a estudiar solfeo yo solo, tratando de apuntar melodías que recordaba y luego corregía en el piano para ver dónde me había equivocado. Me compré dos partituras que fueron la Sexta de Beethoven, la *Pastoral*, y la Cuarta de Brahms, que en aquel entonces me gustaba mucho, y todas las preguntas que salían del estudio de la partitura fueron realmente un adiestramiento. En cierto momento, ya estando en la escuela de arquitectura, se me ocurrió escribir una obra para piano y orquesta y la metí a un concurso de composición en 1949; esta obra, para gran sorpresa mía, ganó un segundo premio del concurso. Se tocó en Bellas Artes, en 1950, la dirigió José Pablo Moncayo y tocó el piano Salvador Ochoa.

—*Esa obra fue el Divertimento, ¿no es así?*

—Sí, fue el *Divertimento*. Entonces decidí estudiar en serio y entré al Conservatorio. Ahí estudié solfeo, entré a las clases de composición de Blas Galindo y estudié el violonchelo con Imre Hartman. Me gustaba mucho ese instrumento y quería tocar música de cámara aunque fuera con amigos aficionados. Dos años después obtuve una beca para el Conservatorio de París, en donde estuve en la clase de composición de Jean Rivier y en la clase de análisis musical de Messiaen. Naturalmente, yo entré como oyente porque el currículum que tenía no era para estar como alumno activo; sin embargo, me interesó mucho. Estuve como un año en París y, claro, como a muchos de los becados, la estancia allá en vez de ayudarme provocó que me diera cuenta de mis carencias como profesional. Eso me sucedió un poco a mí. Fui a ver qué era lo que hacían en la clase de fuga y me quedé verdaderamente anonadado por la facilidad con que elaboraban unas fugas que duraban 15 minutos. Claro que si las oye uno, estas fugas parecen horribles, es decir, los que salen de ahí supongo que van a ser profesores de canon y fuga, pero como adiestramiento sí es muy apantallante.

—*Además, en el Conservatorio de París son especialmente rigurosos en las clases de escritura...*

—Sí; lo que sí hice en París muy en serio fue el contrapunto riguroso del siglo XVI, con todas las distintas especies, y eso me gustó mucho. Después regresé a México y trabajé en el Fondo de Cultura Económica unos años, para tener un trabajo y poder mantenerme.

—*¿Fue cuando regresaste a México que se fundó el grupo Nueva Música?*

—No, luego me fui otra vez a París, pero por mi cuenta, y estuve tomando clases de análisis con Nadia Boulanger, en su casa. Fue bastante bonito, pero no era una cosa muy seria, sino más bien conferencias. Cuando estuve en París, se fundó Nueva Música y entré como miembro ausente; cuando regresé el grupo ya se había formado. En 1969 obtuve una beca para Juilliard, estuve ahí año y medio

y saqué un diploma como compositor. No hice la carrera reglamentaria porque habría tenido que estudiar otras materias para sacar el *Bachelor*; llevé estrictamente las musicales. Después regresé a México y tuve una época bastante mala económicamente, fue bastante dura. En 1963 hice unas conferencias sobre historia de la música en Radio Universidad, y más tarde entré a la discoteca de la radio, un trabajo que me salvó prácticamente de la inopia. Comencé a hacer alguna música para cortos de cine, porque para esto no necesitas estar en el sindicato. Estos cortos los hicieron los hermanos Barbachano. En cierto momento, cuando se iba a filmar *Pedro Páramo*, de Carlos Velo, él insistió en que yo hiciera la música y me metieron, prácticamente, al sindicato de músicos de cine. Fui nombrado director de Radio Universidad más o menos en el mismo año; seguí haciendo películas y de vez en cuando una que otra obra de concierto.

He hecho más música para películas porque te la piden, están esperando que la hagas, y en el momento en que la terminas se graba y se va a la película; es decir, te da la sensación de que de verdad estás funcionando en la sociedad. En cambio, en la música de concierto, para mí es muy difícil escribir de repente una obra, así, en abstracto. Es decir, lo hago, pero la voy dejando porque no hay ningún estímulo, no hay nadie que la esté esperando realmente. Curiosamente, las obras que he escrito para amigos que me han pedido que les escriba algo, son las que luego no se tocan nunca, es decir, las toca más otra gente que las personas para las cuales fueron escritas.

—*¿Has compuesto mucha música para películas?*

—Para veinte. Las que más me agradan no son las dramáticas, porque las situaciones realmente son muy parecidas: una escena de amor, una escena de conflicto, aunque a veces hay elementos ambientales que se salen un poco de lo usual. En cambio, me agrada más hacer películas documentales porque te permiten experimentar más con la música. Es decir, como casi siempre son más visuales que otra cosa, se puede hacer una música bastante curiosa, bastante *sui generis*, sin tener miedo de que suene rara. Si de repente metes música un poco “avanzada” en una escena de amor, le das otro sentido a la escena, lo cual a veces es necesario, pero generalmente yo prefiero las películas fantásticas; en este género entra también un poco el documental.

Una de las películas a la que le tengo más afecto es sobre Remedios Varo. Es un documental sobre su pintura y fue un encargo de su esposo, Walter Gruen. En realidad es el segundo documental sobre el tema; el primero lo hizo una francesa y no quedó muy bien, le pusieron música de Bach; naturalmente Bach es una marca de prestigio, si metes música de él ya nadie se atreve a decir nada...

—*Pero no tiene nada que ver con el mundo de Remedios Varo...*

—Eso mismo digo yo; esas soluciones son típicas de la gente que no tiene oído. Bach está muy bien, pero meterlo en una película no garantiza absolutamente nada. Luego Jomí García Ascot hizo una segunda película con el mismo material; allí yo mismo le dije a Walter Gruen que me gustaría hacer la música de fondo y la hice. Quedó muy bien, es una de las cosas que más me gustan.

—¿Cómo es la música?, ¿es para orquesta?

—No, es para un conjunto de cámara, creo que eran siete músicos o algo así, y es música a veces un poquito atonal, aunque no totalmente. Por cierto que ahí traté de hacer una pieza dodecafónica, es decir, con series, y me di cuenta de que no me gustaba, sólo algunas partes sí. Quizá estaría hecha muy correctamente pero no me gustaba. Entonces decidí cambiarla, mantener un poquito el ambiente atonal, pero en un momento dado, cambiar de plano las notas y despreocuparme de las series. Ese fue mi único intento de música serial. No, en París escribí unas piezas de música serial, así, nada más, por pura curiosidad, porque acababa de salir un texto sobre la música dodecafónica.

—¿El de Leibowitz?

—Sí, el de Leibowitz.\* Acababa de ser publicado, creo que por 1950 o 51; lo estuve hojeando e hice unas piecitas, diría yo unos ensayos, para violonchelo y piano. Pero después me di cuenta que yo no estaba hecho para la música serial. El segundo intento fue esta pieza; si la oyerás, podrías decir que tiene un airecito serial, pero no se le puede confundir con música dodecafónica.

—¿En el Conservatorio de París se hablaba de la música dodecafónica?

—No, no, en el Conservatorio de París el dodecafonismo estaba todavía muy mal visto, ni siquiera se mencionaba. Messiaen, por ejemplo, se puso una vez a analizar en clase unas obras de Webern y nunca dijo las palabras dodecafonismo o serialismo. Las analizó desde un punto de vista casi tradicional, es decir, por acordes, tratando de buscar inversiones y cosas así. Tampoco en 1957, cuando estuve en la clase de Nadia Boulanger, en un seminario sobre obras corales; una vez vimos el *Canticum sacrum* de Stravinski, y Nadia Boulanger no dijo nada del dodecafonismo. Yo creo que es un poco cosa de los franceses, si hay algo que ellos no han inventado, lo ignoran hasta el momento en que lo adoptan y lo hacen suyo. Ya ves que en la escuela dodecafónica francesa eran más *royalistes que le roi* y serializaban absolutamente todos los parámetros. Con eso ya casi se puede decir que lo hicieron suyo y que entonces el serialismo ya fue aceptado, y hasta obligado.

Pero eso sucedió hasta Boulez. Cuando yo estuve en el Conservatorio, Boulez comenzaba a distinguirse, pero lo veían como una especie de hereje. Hay que pensar que en aquel tiempo todavía estaba en gran boga el neoclasicismo; Schoenberg aún era visto como un experimento que no había llegado a nada, que se había quedado ahí y que la historia había pasado a un lado de él. Son esas cosas las que me hacen ver con bastante escepticismo las ondas muy elocuentes, las que hablan mucho; yo creo que eso distinguía al neoclasicismo; es decir, la estética verbal era muy fuerte: los grandes maestros, el rejuvenecimiento de tal y tal, la reacción en contra del romanticismo ya trasnochado. Todos estaban muy contentos con el neoclasicismo y ahora se ve como una de las peores épocas de la música. Claro, siempre hay obras que se salvan, pero en el plano estético es algo muy pobre.

\* René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris: L' Arche, 1949. [N. de la E.]

—Sin embargo, se presentaba todo muy bien justificado...

—Sí, sobre todo por los franceses. El mismo Stravinski cayó en esta esfera de la cultura francesa.

—¿Messiaen era el compositor más importante en esa época?

—Sí, aunque claro, el mismo Boulez lo comenzaba a atacar. Su sensualismo místico a mí francamente me repugna. En general la música de Messiaen no me hace feliz. Es un músico sensacional y a mí me interesó mucho su clase, pero cuando iba a oír sus obras —una vez fui a oír la *Ascensión* y luego otra obra— francamente esa mezcla de mística y sensualismo me parecía muy empalagosa.

—Entonces, tú empezaste a leer textos sobre el dodecafonismo por tu cuenta...

—Sí, siempre he leído, soy un lector incansable y siempre me ha gustado leer sobre música. Cuando fui a París por primera vez, acababa de aparecer un texto que es *La filosofía de la nueva música*, de Theodor W. Adorno. Ahora lo están leyendo porque se acaba de traducir al español, pero yo en 1952 lo leí en alemán. En este texto, Adorno le da durísimo a Stravinski y a todo el neoclasicismo. A Schoenberg también lo critica un poco, pero allí se ve que realmente la filosofía alemana entró a acabar con todo lo que habían hecho durante la guerra los demás, es decir, volvieron por sus fueros y se llevaron otra vez a todo el mundo.

—Me decías que en un principio intentaste componer música serial...

—Sí, hice unos ensayos, pero me da la sensación de que no es uno el que está trabajando sino que está en manos de otra cosa. Yo creo que eso le sucede a todos los compositores que han trabajado música dodecafónica: en cierto momento empiezas a escamotear ciertas notas, las metes hasta arriba, como una especie de *apoggiatura*, como un adornito para ir a la nota que tú quieres, todo esto para cumplir con la contabilidad dodecafónica. Quizá Webern no, pero los demás yo dudo que no escamoteen notas; y entonces, si las vas a escamotear, mejor escribe lo que quieras, es decir, lo que sientes. Yo creo que el dodecafonismo en cierto momento te crea una fantasía, una imaginación de combinaciones, pero que después ya no lo necesitas porque ya las tienes en el oído. Es como la armonía; en cierto momento, cuando pasas de la armonía clásica a la romántica, hay acordes que se te ocurren y que no se te habían ocurrido antes porque no los tenías en la imaginación. Yo creo que eso ha sucedido después del dodecafonismo: los compositores ya tienen el oído preparado para las combinaciones atonales o dodecafónicas y no necesitan estar llevando una contabilidad; se pueden permitir algo más libre. No estoy diciendo que con eso regresen a la tonalidad, lo cual ha sucedido también. Yo creo que siempre que se regresa a una cosa, se regresa cambiando, es decir, la nueva tonalidad tampoco es la que se hacía en el neoclasicismo. Ahora estas cosas de la música mínima son tonales porque si se está repitiendo algo constantemente, en cierto momento se acaba por crear una tónica, pero esto no lo puedes comparar con el neoclasicismo, es decir, siempre se regresa, pero un poco en espiral.

El dodecafonismo en cierto momento me preocupó mucho. Por mi adiestramiento autodidacta siempre he tenido una especie de complejo de inferioridad, no

tengo oído absoluto, no soy un instrumentista que pueda dar conciertos; todo esto me ha creado problemas y en cierto momento pensé que el dodecafonismo estaba por encima de todo; lo que pasó es que no me acomodé en él.

Hace poco leí unos artículos de Lutoslawski y me dio mucha risa, pues él en cierto momento confiesa que la línea de Schoenberg no es tampoco la suya; dice que su línea es Stravinski, Bartok, Varèse, es decir, ciertas cosas atonales pero no el serialismo schoenbergiano. Quizá sea realmente algo que tiene que ver con la tradición cultural centroeuropea; toda la demás gente: los españoles, los ingleses, los rusos, los polacos, los norteamericanos, los mexicanos, nos sustraemos a eso, porque sentimos que es un aire demasiado enrarecido; yo creo que todo el mundo siente que esa no es su *cup of tea*.

—Sin embargo, al mismo tiempo, uno nunca dice “no, esto no es lo mío” y a otra cosa; siempre sientes que tienes que luchar contra eso, como si fuera una obligación estar dentro de esa tradición...

—Bueno, tú puedes estar como en provincia, a 200 kilómetros de Viena; pero evidentemente, cuando uno está en la cultura mexicana, está uno en una situación periférica, y por lo tanto, siempre está mirando hacia el centro. Por eso a mí me parece un poco ilusorio hablar de vanguardia en países como México. Creo que no puedes hablar de vanguardia si estás viendo lo que hace alguien en otro lugar; en el momento en que tú estás pendiente de lo que hace otro, no eres ya una vanguardia. La única persona a la que yo llamaría de vanguardia, aunque él fuera su propia vanguardia, era Carlos Chávez, porque en él sí se fijaban en el extranjero; una nueva obra de él era esperada con curiosidad, con interés, en otras partes, es decir, lo estaban mirando a él; él no estaba mirando a los demás. Ahí sí se puede hablar, hasta cierto punto, de vanguardia. Lo demás es sencillamente aprendizaje y estar al corriente, lo cual me parece muy bueno; yo no digo que tengamos que hacer para siempre *Sinfonías indias* o *Huapangos*. Yo creo que hay que tener una actitud un poco distinta en el plano de la estética musical, considero que hasta tiene uno la posibilidad de desentenderse de ciertas cosas y decir, “estoy en la periferia, pero eso no quiere decir que tenga que estar mirando constantemente a otro lado”.

—Es que esto es un conflicto; finalmente nos situamos en la cultura occidental, ¿sí o no?

—Claro, todos estamos en la cultura occidental, aunque en posición un poco desventajosa; todavía estamos en un colonialismo cultural. Lo que ciertamente pasó es que en la época de Chávez se podía ser nacionalista y moderno, como las obras de Stravinski que están todavía dentro de la tradición rusa. Esto también se lo debemos un poquito al neoclasicismo, que duró tanto y que, con la guerra, yo diría que se alargó. El neoclasicismo probablemente hubiera muerto en los treinta, pero con la guerra quedó un poco congelado y duró hasta los cincuenta. El nacionalismo no estaba tan reñido con la tradición tonal; se podía ser nacionalista y moderno, se podían hacer combinaciones más disonantes, pero sin salirse de la tonalidad. En cambio después de eso volvimos a ocupar nuestra posición de

provincia. El mismo Chávez, en los treinta, era un músico como Villalobos y Copland, que se sentían muy jóvenes y modernos; después adoptó una actitud de terquedad: “yo sigo en lo mío aunque ya no me considere moderno, pero esto es lo que yo quiero hacer”. Era ya una actitud desafiante, que tampoco me parece muy sana, pero que en todo caso es preferible a la de “estar al corriente”, como los modistas que van a París a ver cómo se lleva el largo de la falda o cómo están los sombreros, y regresan a su país con las últimas creaciones para, a su vez, ser la vanguardia en su país. Es un poco exagerado, pero así es.

—¿Es en ese sentido que me decías que tu música es un poco tradicional?

—Sí. Algo que me parece ver en la vanguardia actual es que tú no puedes estar creando con cada obra un lenguaje nuevo; sencillamente no puedes. Este prurito de estar haciendo algo nunca oído, yo creo que es fatal para un músico; es como decir “ahora voy a crear otro idioma”. Bueno, llega un momento en que te estás haciendo tonto, sobre todo si estás usando instrumentos tradicionales. Claro que existen *happenings* en que tocas dentro de las cuerdas del piano o te subes en él o rompes un violín o muerdes la flauta; en mi opinión esta es ya una actitud de un poco de claustrofobia. Es en ese sentido que mis obras son tradicionales. Si yo uso un efecto —*sul ponticello* o armónicos, o lo que tú quieras— yo lo uso como parte de un idioma aceptado. Las grandes innovaciones de la historia no se hicieron por programa, el compositor hacía una obra que para él era perfectamente natural. Es decir, el paso que él daba era el siguiente: no estaba diciendo “ahora voy a dejar al mundo atónito”, sino que escribía su obra y luego se sorprendía muchísimo de que los oyentes no hubieran dado el mismo paso que él. Las grandes innovaciones —Mozart con el Cuarteto en do mayor o Beethoven con sus últimos cuartetos, Wagner con el *Tristán*, Stravinski con *La consagración*—, siempre ocasionaban grandes escándalos, pero los compositores se sentían defraudados; ellos estaban seguros de que estaban haciendo algo que a la gente le iba a gustar. Ahora la actitud de los que quieren pertenecer a la vanguardia implica un poco el preguntarse “¿para dónde me muevo con el fin de dar un paso que los demás no han dado?”. Evidentemente yo diría que el paso que debes dar es fuera de la música...

—¿Tú crees que eso es lo que sucedió en México en los sesenta, cuando se empezó a conocer a Cage y la intervención del azar en la música?

—Sí, para mí Cage es uno de los personajes negros de la música, sencillamente porque un músico que es importante por los artículos que escribe y no por la música que hace, es sospechoso. Cage es uno de los artistas cuyas obras se pueden contar; yo te puedo contar cómo es tal o cual obra de Cage. Para mí eso ya no pertenece a la música. En el momento en que una obra suya me dejara fascinado por el oído, diría que Cage está bien. Hay artículos de este autor que me han divertido mucho, pero en realidad no he oído una sola obra suya que me atraiga como música o que quisiera volver a oír. La técnica de la exasperación que practica Cage no me interesa. Yo no estoy pretendiendo hacer algo nunca oído, todo lo contrario; acepto lo que para mí es el lenguaje “normal” de nuestra

época, y en este sentido mi obra puede considerarse tradicional. No es tampoco una actitud de desafío, sino muy lógica. Puede ser atonal, usar una armonía "flotante" o acercarte a la música tonal, pero lo que yo me propongo es hacer una obra que sea consecuente consigo misma. En literatura sería como escribir un poema o una novela. En cierto momento puedes emplear técnicas semejantes a las de Joyce, pero de todos modos estás empleando un lenguaje ya aceptado porque lo que quieres es decir algo en tu medio. Una obra que sea consecuente consigo misma, que tenga una ilación, te crea ya suficientes problemas como para buscar efectitos nunca oídos. Con tratar de escribir algo ya tienes de sobra; yo conozco escritores que están redactando un capítulo y luego lo borran y lo cambian. Lo mismo me sucede a mí: en cierto momento oigo una armonía y luego la que viene, y aunque la obra no sea tonal me suena mal; la toco y digo "no está bien", y no es porque esté haciendo falsas relaciones o algo así, pero suena mal. Es decir, el problema es darle una forma, una estructura a la obra que estás haciendo y, claro, la preocupación acerca de si esa obra va a ser de vanguardia o no ya pasa a segundo plano.

—*Es decir, no tienes que preocuparte por construir todo a partir de cosas nuevas, sino de recuperar e integrar distintos elementos si es que éstos se integran, y si no, no...*

—Sí. En cierto modo me parece muy infantil tocar una obra para ver cuándo explota el público o cuándo se comienza a salir. Yo diría que es una pérdida de tiempo para todos: para el compositor, el público y los ejecutantes. Yo creo que Cage ha creado una escuela en la que se cree que se puede dejar lo que se va a hacer en manos de *the world at large*: el azar, los ejecutantes, el público. Lo único que me parece importante como posición estética es que esta escuela de lo aleatorio y de los ruidos controlados, para la cual cualquier ruido puede entrar en una obra, quizá en cierto momento nos lleve a oír el mundo que nos rodea como un fenómeno estético; que en un momento tú puedas estar en la avenida Juárez oyendo la sinfonía de la Avenida Juárez, gozando de las entradas inesperadas de algún claxon y de las combinaciones armónicas que se producen. Esto me parece que podría suceder alguna vez, llegar a una etapa en la que ya no se necesitara una música organizada y se pudiera estar gozando musicalmente de todos los momentos de tu vida.

—*¿Tú crees que se pueda llegar a eso?*

—A eso apunta la actitud de Cage: tú metes a la gente a una sala de conciertos, y el ruido que hace, los ruidos raros, un avión que pasa, todo eso constituye la obra que luego firmas. Me parece que como una actitud extrema está muy bien, pero eso significaría que quizá el papel de crear música, de escribir una obra, sea ya insosteniblemente narcisista para ellos. Eso también me parece aceptable; es decir, ¿quién eres tú para creer todavía que vas a hacer unas notitas que van a conmover a la gente?

—*Que además es una concepción que data de unos cuantos siglos para acá...*

—Claro, los músicos en la actualidad tratan todavía de conmover, de producir algo

en los oyentes a través de los oídos. Eso, filosóficamente quizá ya sea una pretensión trasnochada en nuestra época; porque, ¿quién te dice que tienes la capacidad para pretenderlo? Esta posición está bien, pero también implica, entonces, que no escribas música. Pero ellos en vez de decir esto hacen obritas y las firman. Esto sí me parece una contradicción. Si Cage hiciera una obra grandiosa y dijera "hice una obra que le gusta a todo mundo, pero me parece que componer es una pretensión que ya no puedo sostener, por lo tanto, dejo de escribir", me parecería bien. Todo esto tiene mucho que ver con la filosofía oriental; lo de la renunciación al mundo viene de allí, evidentemente. Pero la renuncia de Cage es puramente ilusoria, no hay tal. Sucede lo mismo con toda esta onda de las filosofías, de las religiones orientales trasladadas a Estados Unidos. Sí, meditas, pero no te has alejado del mundo para nada, todo lo contrario; se trata más bien de una exacerbación de todos los placeres que te da el mundo occidental. Sin embargo, todas estas lucubraciones no son lo importante, para mí en este caso lo importante es que no he oído una sola obra de Cage que me haya atraído auditivamente. En cierto momento he oído obras de Ligeti o de Lutoslawski, de Stockhausen o de Boulez que, aunque no sean la música que a mí me gustaría hacer, son obras fascinantes en las que estás viendo una creación. Y claro, luego te interesas por saber quién es el señor que escribió tal obra y cuáles son sus postulados, qué es lo que se propone, cuál es su técnica; te interesa saber más sobre lo que piensan ellos de su música. Pero eso ya es secundario, y Cage es uno de los típicos compositores, quizá el primer compositor, cuyas obras siempre tienen que ir precedidas por una conferencia que resulta ser más interesante que la música misma. Eso sencillamente no me interesa.

—*Volviendo un poco a la música de cine, ¿cuál crees tú que deba ser su función en una película?*

—Mi postura básica ante estas cuestiones es: si la música te va a decir lo mismo que está diciendo la escena, no la pongas; ponla sólo si le agrega algo a la escena que ésta no tiene, si le da un sentido que sin ella no tendría, si apoya algo que está dudoso, si crea un ambiente u organiza un poco cierto tiempo fílmico que sin la música no estaría organizado. Esta es una de las razones por las cuales se usa tanto la música que está ya hecha, es decir, música ya conocida, música de discos. Toma cualquier escena y ponle música ya estructurada —una sinfonía, una canción—: ése es un vehículo perfecto, la gente no se va a aburrir porque está oyendo algo que se está moviendo en el tiempo; la música sirve como una especie de carrito. No sé si habrás hecho esta prueba: cuando estás viendo diapositivas con amigos y de repente ponen música, ves cómo lo que eran simples transparencias adquiere un dramatismo muy curioso; esto sucede porque el tiempo en que tú estás viendo la transparencia en cierto modo se está moviendo gracias a la música. Esa es una de las razones por las cuales mucha gente usa música ya hecha: no hay problema, puedes editar a tu gusto y la música se encarga de mover todo.

Muchas veces le digo a los directores que no pongan música. Si la escena está bien hecha funciona dramáticamente, es decir, existe una tensión; si se le pone

música es como estar en el cine junto a una persona que te está pegando constantemente con el codo y diciéndote: "ahora vas a ver, fíjate qué triste es esta escena". Me parece sencillamente una impertinencia. Sin embargo, puede suceder que ciertos cineastas que conocen de música descubran combinaciones sobre las que todo mundo habría dicho ¡qué horror!; es decir, le ponen una música que nadie hubiera sospechado que le fuera bien a tal o cual escena.

—¿Como quiénes?

—Bueno, uno de los ejemplos más llamativos es el vals de Johann Strauss en *2001/Odisea en el espacio*, cuando los protagonistas llegan a la estación lunar. No sé si te acuerdas. Todo el mundo habría pensado que allí tendría que oírse música electrónica, "espacial". Kubrick le puso un vals de Johann Strauss y fue un gran descubrimiento. Constantemente ves esto: Visconti al ponerle música de Mahler a ciertas escenas que son más bien íntimas; él seleccionó esa música monumental y funcionó perfectamente. Yo diría que ahí los cineastas despliegan más imaginación que el músico mismo, porque si a éste le piden música para determinada escena, va a hacer lo que sabe que sería natural hacer; si Kubrick le hubiera encargado música para esa escena a un compositor moderno, éste nunca hubiera escrito un vals. En la música para cine a veces puedes hacer algo un poco fuera de lo común; eso me gusta del cine fantástico y de los documentales: para una escena fantástica no te dicen qué tipo de música tienes que escribir, por eso me parecen más agradables esas proposiciones.

—Cuando haces música para cine, ¿tú escoges la dotación o te la piden?

—En general la escojo yo.

—La película que estás haciendo ahora, ¿de qué trata?

—Es la vida de John Reed en México y trata, básicamente, sobre la Revolución mexicana. Hay escenas de batalla y allí también es bastante interesante salirte de lo trillado sin que se despegue la música de la película. Yo he visto algunas películas donde la película va por un lado y la música por otro, es decir, no forman una cosa nueva. Yo creo que me cuesta más trabajo componer la música para cine que la de concierto.

—¿Por qué?

—Porque tratas de unir muchos cabos que se te pueden escapar. Una música que le quede a la película, una música que no sea lo de siempre, una música que te satisfaga a ti, y además una música hecha sobre una medida, todo eso me parece muy difícil. Me parece que no sería malo que los compositores jóvenes hicieran cosas así, pero también creo que debe uno salirse de esto en cierto momento: no hacer demasiada música de cine, porque la corrupción está muy a la mano; es decir, en el cine la gente no se fija en la música, entonces, si ella no lo hace, tampoco tú y en cierto momento puedes llegar a hacer siempre la misma música.

—¿Se puede decir que ha habido etapas en tu producción musical, o alguna evolución estilística?

—Sí, un poco. En cierto momento diría yo que hubo una etapa neoclásica, de plano muy tradicional, y últimamente una música más libre, más disonante, más atonal.

—¿A partir de qué obra?

—Pues curiosamente he reflexionado sobre eso y me he dado cuenta de que mis etapas, diría yo, son simultáneas, están presentes. En cierto momento me dan ganas de componer una obra totalmente tonal. Por ejemplo, una vez escribí una sonata fácil, la *Sonata simple* para flauta y piano, que es totalmente tonal porque era para un matrimonio amigo mío —ella tocaba la flauta y él el piano— y eran aficionados, de ahí que escribiera una cosa muy sencilla. Al mismo tiempo escribí el Dúo para flauta en sol y chelo. Yo diría que mis diferentes etapas son contemporáneas. Eso también a veces me preocupa un poco; todos los músicos primero hacen una cosa y luego pasan a su segunda etapa. Todo el mundo tiene su época tardía, y parece que yo estoy en todas al mismo tiempo.

—Y más o menos ¿qué géneros has tocado?, ¿más música de cámara que orquestal?

—Como te he dicho, he escrito muy poca música de concierto, pero tengo el *Divertimento*, que es una obra concertante, *Los cazadores*, que fue una obra sinfónica aunque iba a ser un ballet...

—¿Para qué ballet era?

—Para uno de Farnesio de Bernal, a quien conocí en la escuela de arquitectura. Él lo escribió y me pidió que hiciera la música. Yo quedé en mandar la partitura, pero fue entonces cuando me fui a Juilliard y, con las clases, se pasó el tiempo. Terminé la obra como poema sinfónico y la presenté en Juilliard para el examen. Cuando regresé a México ya Farnesio no se dedicaba a la coreografía, sino al teatro y al cine. La obra quedó como una especie de poema sinfónico.

—¿Y la música de cámara?

—También he escrito música de cámara para pequeños conjuntos; lo único que no he hecho todavía es música para piano solo. La canción es también un género que no se me hace fácil; mi única obra vocal es una cantata sobre poemas de Emilio Prados para soprano y conjunto instrumental. Ahora estoy escribiendo dos obras corales, una de ellas por encargo de Bellas Artes.

—¿Para coro mixto?

—Sí; una es *a capella* y la otra sería con percusión.

—Los cazadores tiene ciertos rasgos nacionalistas, ¿no es así?

—Sí, totalmente. Cuando hice mis propias notas escribí que es una obra que está en la tradición nacionalista mexicana no folclorista; es decir, no es folclor. El ballet trata sobre un grupo tribal que en cierto momento persigue a alguien que se sale del grupo, y lo mata. Se supone que sucede en la selva o en un lugar salvaje. Traté, por un lado, de que hubiera un ambiente como de selva; yo me imaginaba algo como un río. Por otro lado, tenía que ser con ritmos bastante notables para poderlos bailar; por último, tenía que sonar a algo primitivo. Yo quería que sonara a algo primitivo mexicano, es decir, está hecha con ese fin. Si escribiera ahora una obra, creo que no haría algo tan nacionalista; allí la tonalidad es libre, e incluso a veces no la hay, pero tuve la intención de que sonara a música mexicana, un poco en la tradición de Revueltas y Chávez. Bueno, de Chávez no tanto, porque para mí es muy seco, su música se caracteriza por una falta de color



Estreno del *Divertimento* de Carles Santos, obra basada en un cuarteto de cuerdas de Mozart en la cual los intérpretes solfean, sin cantar, la partitura. Noviembre de 1979.

Carles Santos: violín primero; Manuel Enríquez: violín segundo; Joaquín Gutiérrez Heras: viola; Mario Lavista: violonchelo.

armónico. Chávez es todo contrapunto, pocas veces he notado en él una textura sensual de orquesta, todas son líneas muy cinceladas y no le noto el color orquestal que tienen Revueltas o Moncayo; por eso yo no diría que *Los cazadores* está en la tradición de Chávez, sino en la de Revueltas.

—¿Es tu única obra de carácter nacionalista?

—Sí.

—Me decías también que tienes varias etapas, pero que éstas no son sucesivas, sino simultáneas. ¿Cuáles son esas etapas?

—Bueno, la música de cine complica todavía más el cuadro; me ha servido un poco como taller de composición; no sé si tú conozcas el sistema de trabajo del Taller de Carlos Chávez, en el que hacían obras en estilos pasados, estudiándolos, y luego, sobre una especie de calca armónica de una obra, inventando melodías. Esto es un poco parecido, ya que la música de cine muchas veces te pide sujetarte a un periodo o una atmósfera o localidad en especial; a mí me sirvió para hacer experimentos y un poco para practicar estilos que yo nunca usaría al

escribir música abstracta. He usado bastante música nacionalista en ciertas películas históricas, un poco como en *Los cazadores*.

Lo que pasa también es que a veces escribe una obra para determinada gente. Por ejemplo, una vez escribí unas variaciones para clavecín que ahora se tocan más en piano, ya que el clavecín es un instrumento muy poco sonoro. Las compuse para Luisa Durón, y como sabía que a ella no le interesaba la música moderna hice una obra tonal, tradicional, clásica. En otra ocasión escribí esa *Sonata simple* para personas que, como te expliqué, eran aficionados; eso también marcó un poco el estilo. Se podría quizá hacer una cosa simple en un plan serial, pero francamente la idea me repugna un poco. Hacer canciones seriales para niños, me parece una idea francamente desagradable.

Creo que si te repliegas a una cosa sencilla, todo tiene que ser sencillo: la armonía, el ritmo. Me molesta mucho que uno de los elementos se salga de esto. Por ejemplo, en los arreglos que hizo Schoenberg de canciones alemanas tradicionales oyes la canción perfectamente tonal, y alrededor de eso se mueven unas líneas atonales. Claro que uno se puede tomar ciertas libertades armónicas, pero creo que una melodía te está obligando a algo; cuando tú escribes una obra, te estás comprometiendo con cada nota que pones. Una melodía atonal no puede

Audición de alumnos de Imre Hartman. 1. Luis García Renart, 2. Guillermo Helguera, 3. no identificado, 4. Olga Zilboorg, 5. no identificado, 6. Joaquín Gutiérrez Heras, 7. Carlos Prieto, 8. Miguel Escobedo.



terminar con una cadencia y con un acorde perfecto. Esa es una de las cosas que a veces me molestaba bastante, por ejemplo, en Hindemith, y en Bartok un poquito. Terminar con un acorde tonal después de haber hecho cosas bastante atonales y disonantes me parece un poquito incongruente y hasta trivial, porque un acorde perfecto no resuelve por sí solo nada; es un acorde perfecto, pero eso no quiere decir que sea bueno. Por eso esos regresos súbitos de Hindemith a la tonalidad no me gustan.

—¿Consideras que las citas dentro de una obra están en el mismo caso, por ejemplo, la cita de la Segunda sinfonía de Mahler en la Sinfonía de Berio?

—Bueno, eso es un collage. Berio también hace collages con medios electrónicos. Que lo haga con un medio sinfónico, como una cita, no me parece interesante; habría podido tomar una grabación y meter encima al narrador. Yo creo que en cierto momento sí puede aparecer una cita, así como en una casa moderna puedes tener un capitel gótico empotrado en la pared. Una cosa así me gusta porque no compromete la obra. Me parece que también Henze tiene una cita, en su Sexta sinfonía, de una melodía de Theodorakis, pero esta cita no compromete la obra. Lo que no me gusta es que tomen una melodía tonal y traten de elaborarla a la manera dodecafónica.

—¿Y cuando compones música que no es para alguien en especial, en qué "etapa" está?

—Bueno, pues es música libremente. Yo creo que si la oyes, en algún momento te sugiere algunos centros tonales, pero no esperas que se mueva hacia ellos. Claro, en esas obras prácticamente los acordes perfectos no existen. Yo diría que donde me gusta moverme es en una música más o menos atonal, pero no en la tradición serial, como te había dicho, sino más bien en la del impresionismo, Stravinski, Bartok... A veces descubro que empleo ciertas combinaciones y luego, al observarlas, me doy cuenta de que aparece mucho, por ejemplo, una escala que Messiaen llamó el segundo modo, y consiste en tono, semitono, tono, semitono, etcétera. Es una escala que te da ocho notas en vez de siete y es bastante curioso que muchos de los acordes que a mí me parecen disonantes, por ejemplo una cuarta aumentada seguida de una cuarta justa (que entre las notas exteriores te da una séptima mayor), caben en el segundo modo. También, por ejemplo, el acorde de quinta aumentada (triada con quinta aumentada) y otro acorde que uso en la *Sonata simple*, aunque no se oye, que es la combinación de dos acordes de séptima disminuida. Este acorde era para mí el "diablo en música", porque resulta tan decididamente romántico que es muy difícil de manejar en la música moderna. Me parece que en ésta es más fácil de manejar la triada perfecta que el acorde de séptima disminuida. Ahora que recuerdo, cuando yo era joven la armonía romántica no me atraía. Todo lo modal, por el contrario, me atrajo desde un principio. Tengo la sensación de que si no hubiera habido música modal, yo la habría inventado; aunque no supiera de qué se trataba, cuando algo me parecía muy atractivo y yo iba a buscar la partitura para ver qué era, casi siempre resultaba que tenía un color modal. También en la armonía, la ausencia de

la sensible siempre me ha parecido agradable, por eso, por ejemplo, en la música de hoy, que muchas veces me parece detestable, de todos modos algo me atrae y es precisamente esta ausencia (de la sensible) que ocurre en la modalidad.

Esa es una constante en mi música; tanto el *Divertimento* para piano y orquesta como la *Sonata simple*, por ejemplo, son muy modales. Hay muchas obras en el romanticismo que me gustan, pero las que más me atraen son las que tienen algo de modal. Brahms tiene ciertos encadenamientos que son modales, por ejemplo en la Cuarta sinfonía; aunque está perfectamente dentro de una armonía tonal tradicional, en esa misma armonía te puedes mover en forma modal.

Pienso que si tú compones algo en lo que estás usando mucho el cuarto y el quinto grados, estás prácticamente en lo modal. En el momento en que desplazas el centro tonal al quinto o al cuarto grado, es decir, que escamoteas un poquito el primer grado, ya la música toma un color modal aunque no quieras. Recuerdo que cuando era niño una de las obras que primero me fascinaron fue la *Marcha turca* de Mozart, y ahora me doy cuenta de que fue porque tiene cierto sabor modal. Él lo hizo para darle un sabor turco, pero hay momentos en los que también quita la sensible. Hay también un coro en el *Rapto del serrallo* donde Mozart usa un poco la escala lidia. Mozart, sin embargo, es el músico menos modal; él lo hace solamente cuando quiere añadir un elemento exótico.

Volviendo una vez más al acorde de séptima disminuida, ya que la sensible me parecía fea, este acorde, precisamente sobre la sensible, me parecía horrible. Además es un acorde muy gastado, muy barato, sobre todo en cierta música. Sin embargo, si tomas dos acordes de séptima disminuida con un intervalo de segunda de separación, te sale una armonía muy curiosa; y esa combinación produce exactamente las ocho notas del segundo modo de Messiaen. Estos acordes están utilizados precisamente de esa forma en la *Sonata simple*.

Estas cosas yo las descubro en el piano, no tengo un oído como para descubrirlas en el papel; en cierto momento algo me suena muy bonito: "éste es un acorde que suena como fosforescente, que tiene un color, un brillo eléctrico". También me parece una armonía tan rica que se te puede pasar la mano muy fácilmente y gustarla.

—¿Hay obras en las que usas mucho este acorde?

—En ciertas obras sí; por ejemplo, en la *Night and Day Music*. Es un acorde que me parece que puede ir muy bien en un ambiente atonal o semi atonal. Pero me refería sobre todo a que hay ciertas combinaciones que a mí me atraen y que de pronto descubro que están dentro del segundo modo; de la misma manera, antes encontraba algo que me gustaba mucho y descubría que era modal.

En este sentido, yo diría que mi evolución hizo a un lado, o evitó, toda la tradición romántica. Comencé a usar acordes de sexta aumentada en la música para películas; nunca he usado uno en la música de concierto. En cierto momento tuve que escribir un vals y un quinteto romántico, y al escribirlos, para entrar en el estilo, encontré ciertas armonías que ya conocía pero que en ningún momento sentía como mías. Tengo que confesar que logré entender acordes como la sexta

napolitana y la sexta aumentada muy tarde; prácticamente en plan de estudio, de taller, y no en plan de composición.

—¿Hay algunas obras dentro de tu producción que consideres importantes, en el sentido de que hayan marcado una etapa o un nuevo estilo?

—Pues el *Divertimento* para piano y orquesta, porque fue mi primera obra... el Dúo para flauta y violonchelo... hasta cierto punto *Los cazadores* también. Creo que no he escrito lo suficiente, pero una obra a la que tengo especial afecto es la *Cantata* para soprano y ocho instrumentos, sobre poemas de Emilio Prados. Esta obra, por cierto, se grabó para editarla en *Voz Viva*, y luego se perdió, es decir, no se perdió sino que perdieron el interés los de *Voz Viva*. Debe andar en los archivos de la RCA. Está un poco en la misma atmósfera que el Dúo para flauta y chelo.

—¿Por qué con textos de Emilio Prados?

—Porque esos textos son ya como canciones. En general, a mí me gustaría escribir más música vocal, pero no encuentro los textos adecuados. Siempre que veo algo que me gusta mucho, el poema es tan completo en sí que ponerle música me parece una impertinencia; es decir, cuando un poeta me gusta lo disfruto también rítmica y melódicamente, tiene su propia música, entonces no le veo el sentido a ponérsela yo. En cambio, hay poemas que son como cancioncitas y que además no son muy intelectuales; en general yo noto que la poesía mexicana es muy de concepto, muy intelectual, y muchos poetas españoles modernos se acercan más a la canción. En los poemas de Emilio Prados las palabras son muy sencillas, muy primigenias: estrellas, noche, agua, campo, árboles, luna; todo eso me parece apropiado para ponerle música. En cambio, cuando comienzan con conceptos muy intrincados me parece que la música no queda.

—Las obras que estás escribiendo ahora, ¿qué textos tienen?

—Una es sobre textos de salmos, es una especie de *De Profundis*, aunque el texto no es todo el *De Profundis* sino una parte. Tomo también textos de otros salmos que tienen en común ser como de desesperación, de reclamación; diría que son salmos de época negra, que se llevan muy bien con el *De Profundis*. La otra obra tiene textos bastante sencillos, también sobre poemas de Emilio Prados; esa es *a capella*.

—¿Y estas obras en qué "etapa" las estás escribiendo?

—La de los salmos es bastante atonal; la otra diría que pertenece al ámbito de la *Sonata simple*. En ambas llevo sólo un movimiento, me cuesta mucho trabajo escribir para mí.

—¿Por qué?

—Pues porque siento que siempre se escribe para alguien. Si haces música para cine, ya conoces la película, ya tienes unos parámetros que te sitúan. Escribir en un lenguaje que se use mucho actualmente, como la música mínima, no me interesa, no me atrae, ya que prácticamente se realiza una especie de monólogo y creo que a cierta edad ya no te sientes tan importante como para estar haciendo monólogos. Pienso que la juventud ayuda un poco a hacer esto, pero más tarde empiezas a no tomarte tan en serio.

—¿El medio mexicano te resulta poco estimulante?

—Sí, a eso me refiero, a que tú haces una obra y se toca y no pasa absolutamente nada más que una palmadita en el hombro, y alguien que te dice: "me gusta mucho tu obra". Eso es un poco como estar escribiendo para una camarilla y yo creo que yo no pertenezco a ninguna, es decir, yo soy mi propia camarilla. En cierto momento esto es un poco difícil.

—Joaquín, me han dicho que eres un gran conocedor de la música antigua.

—No, ¿quién te ha dicho eso?

—Lavista.

—No; me gusta mucho cierta música medieval, como la de Dufay (si todavía quieres tomarlo como medieval). Para mí las canciones de Dufay fueron uno de los grandes descubrimientos, su música religiosa no tanto. Ahora bien, depende mucho de quién haga el arreglo, de si está tocado con instrumentos, o es vocal. Sus canciones a mí me parecen maravillosas. Pero, en general, nunca he estudiado a fondo la música medieval.

—Pero has analizado partituras...

—Sí, claro; me ha interesado ver cómo manejaban ciertas cosas. En Juilliard se estudia todo eso en la clase de historia de la música y, si te interesa, puedes profundizar en ella. Pero de eso a ser un conocedor... Por eso me negué a hablar sobre Machaut cuando me invitaron hace unos años. Además porque a mí la música de Machaut me parece muy extraña.

—¿Extraña?

—Sí, sus enlaces armónicos, sus cadencias, eso sí es el medievo, de eso se puede decir: "esto no es de nuestra época". A mí me parece que las canciones de Dufay, con todos los detalles típicos de su época —ciertos ritmos, ciertas disonancias, sus dobles sensibles, sus quintas abiertas—, sí están cerca de nosotros. En cambio, yo oigo la música de Machaut, por ejemplo la *Misa de Notre Dame*, y me digo, "este señor es de una época que casi me parece marciana". En aquel simposio hablaron de lo contemporáneo que es Machaut; a mí me parece muy misterioso. Me fascinan ciertas cosas tuyas, pero no puedo decir que lo siento como a Dufay. La música de éste es para mí el inicio de la nuestra. Además, no sabemos con seguridad cómo sonaba la música medieval. En muchos casos la que pasa como tal es una creación mucho más reciente.

—¿Y del Renacimiento, qué te gusta?

—Ahí más que a los grandes maestros del alto Renacimiento, prefiero a Josquin des Prés, que me parece sensacional. Curiosamente, he notado que ciertas figuras de transición me resultan más entrañables que las de la gran época. Muchas veces le tengo más afecto a Schütz, que es un barroco muy temprano, que a ciertas grandes figuras como Haendel y Bach. No digo que no me gusten, pero a los otros los siento más cercanos. Con Josquin sucede algo parecido; él todavía es un poco duro, es más sencillo que todas esas maravillas perfectamente fluidas de Palestrina, que son increíbles, pero cuya perfección me deja un poco frío. Otro compositor que también es de una época de transición, pero que sin embargo es de las grandes figuras, es Monteverdi.

—¿Consideras que esta predilección por la música renacentista ha tenido alguna repercusión en la música que tú compones?

—Yo creo que sí, en el sentido de que toda esta música es polifónica, y a mí uno de los elementos que me atraen de la música es la polifonía. Al oírla me parece sensacional; creo que es uno de los grandes logros de Occidente. Todo mundo habla de la polifonía de Oriente; pero creo que en una música que es estática puedes meter montones de líneas, es prácticamente un pedal al que le puedes poner encima lo que quieras y crear una especie de polifonía. Yo me refiero a una música que va hacia adelante, que va teniendo un desarrollo; en ese sentido el Renacimiento es superior.

—¿Tu música es polifónica?

—Trato de que lo sea; claro que a veces, cuando estás haciendo una obra sinfónica, muchas cosas son como bandas en las que en un momento dado puede haber movimiento; sin embargo, sí me gusta mucho usar ciertas combinaciones. Por ejemplo, en *Los cazadores* hay una especie de pequeño *fugato* que comienza con los cornos; esa es una de las partes que más me gustan porque tiene una polifonía bastante complicada. Si la analizas verás que hay combinaciones de cuatro cuartos, tres cuartos, seis octavos, siete octavos —todos encontrados— que en cierto momento caminan en líneas independientes. Es un poco difícil oírla; lo único que percibes es sencillamente el encuentro, el traslape de diferentes compases. Naturalmente no están escritos así, sino de la manera más sencilla, porque si le escribieras a cada músico su parte, en un compás diferente...

—¿Sería la locura!

—Sí. También me gusta del Renacimiento la flexibilidad rítmica, que ya no tiene el barroco; oyes un canon de Josquin y percibes no sólo la polifonía a nivel melódico, sino también la sucesión de distintos metros facilitada por la ausencia de las barras de compás; el hecho de que en algunas obras no sientas un compás me parece muy agradable. En cambio en el barroco tienes un compás fijo, y vas llenando los compases; los renacentistas van construyendo sus ritmos, van avanzando y cambiando melódicamente el compás cuando es necesario; los barrocos tienen una especie de cajón rítmico ya prefabricado que hay que llenar. En ciertos momentos (esta tiranía del compás me llama mucho la atención) encuentro partes en las obras de Bach en cuya lectura tiendo a equivocarme porque siento que allí debía haber un compás de cinco cuartos; siento que Bach le cortó allí porque se acabó el compás, pero que, en realidad, si hubiera sido por él, le habría agregado o quitado un tiempo.

—¿Consideras que hay una influencia marcada de algún compositor en tu obra?

—Pues es muy difícil decirlo. Claro que si oyes mis obras, en algún momento puedes decir que hay un compás que se parece a la música de tal compositor; por ejemplo, en mi *Sonata simple* hay un compás donde luego me di cuenta de que se da un encadenamiento totalmente raveliano, pero lo dejé. Es posible que existan cosas mías que se parezcan a la música de otros compositores, pero esto me parece inevitable. Yo creo que el impresionismo tuvo mucho que ver en cier-

to ideal sonoro que tengo, por un lado; por otro, mi entusiasmo por ciertas cosas polifónicas y polirrítmicas es mucho del Renacimiento. Claro que si oyes *Los cazadores* vas a decir, ¿dónde está el Renacimiento?; la influencia ya es más sutil, es una actitud. Creo que hay muchos niveles de influencia en cada compositor.

## Dos estudiantes de cine en charla con Gutiérrez Heras\*

Alfonso Martínez y Marisa Pecanins

—¿Qué estudios musicales realizaste?

—Mi formación fue prácticamente autodidacta. A la vez que estudiaba arquitectura, practicaba piano, solfeo, etc. Me decidí por la música y entré al Conservatorio por ahí del año de 1950 y estudié violonchelo, composición, solfeo, etcétera. Más tarde conseguí unas becas, primero en el Conservatorio de París, y más tarde en la escuela Juilliard de Nueva York.

—¿Cuál fue tu primer contacto con el cine?

—Fue cuando hice una música de fondo para un pequeño documental sobre los médicos rurales; una cosa casi casera. Después hice dos documentales para los Barbachano, uno sobre la fabricación del acero para HYLSA y otro sobre la fabricación del ron Bacardí. Cuando Carlos Velo hizo la primera versión de *Pedro Páramo*, insistió en que yo fuera el músico, y fue así como entré al cine y por lo tanto también a la Sociedad de Autores y Compositores.

—¿Pero eras asiduo concurrente al cine?

—Sí, me gusta el cine. La música para un espectáculo me llama la atención: ópera, teatro, ballet o cine. La música de cine no fue sólo una "chamba"; siempre me ha gustado la combinación de un espectáculo con música.

—¿Cuál es la relación de la música con el cine y cuál la importancia de esta relación?

—Cualquier músico prefiere escribir para un espectáculo donde la música tenga más peso, como una ópera o un ballet. De hecho también he escrito música para teatro y ballet. Hacer música de cine no es un sacrificio, pero a un músico no le sabe tan bien como escribir un concierto, una ópera o un ballet. Es como si a un pintor le piden una decoración teatral. No es rebajarse ni mucho menos, pero no es un trabajo donde el artista esté hablando en primera persona, por así decirlo. Aun así, puede ser un trabajo muy apreciable. Hay películas a las cuales me habría gustado mucho hacerles música y en el caso del cortometraje de Remedios Varo (Jomi García Ascot, 1966) le dije al productor que me gustaría ponerle música, porque los cuadros de Remedios Varo se prestan mucho al fondo musical.

Hablando de los documentales, me parece mucho más atractivo hacer música para éstos, aunque sean largometrajes, pero que tengan un aspecto documental

\* Entrevista inédita realizada en 1983 en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. El título es de la editora.

o fantástico. La imagen permite mucha más libertad al músico para hacer una música no circunstancial; en cambio, en las películas dramáticas no se puede uno despegar mucho.

—¿Qué tanto has experimentado en la música para cine?

—Para mí la música de cine es en cierto modo también un terreno donde puedo experimentar ciertas cosas; si funcionan estos experimentos los uso para música de concierto. A propósito de esto cabría hablar de un aspecto muy bueno para el músico en general: la música de cine se graba de inmediato y uno tiene la oportunidad de escuchar inmediatamente lo que escribió.

Aun en películas dramáticas —en una escena de amor, persecución o misterio—, siempre estoy buscando algo que no sea el patrón común. Según lo que se ve en la imagen, según el ritmo de cada director, uno cambia su música, aunque siempre aparezcan ciertos elementos comunes.

—¿El director influye en ti para componer la música o tienes mano libre para crear lo que sientes?

—Depende del director; en general he tenido la suerte de que hayan confiado en mí, y el resultado casi siempre ha sido satisfactorio. Claro, ha habido ocasiones en las cuales el director no estuvo de acuerdo con la música, y tuve que reescribir ciertas cosas. El único director que una vez me puso un disco y me dijo: “Quiero una música como ésta” fue Arturo Ripstein en *El Santo Oficio* (1975). Aquí podríamos hablar de un fenómeno bastante común en la música de cine: que un director tome música ya hecha para hacer su edición. Esto me ha parecido no exactamente que se hagan trampas, pero sí que facilita el trabajo. Como la música se desarrolla en el tiempo, la bien hecha ya está armada, tiene un desarrollo lógico, y la imagen va a aprovechar el orden, la lógica dada por la música, donde cabe casi cualquier imagen. Se me ocurre como ejemplo una película de Herzog, *Fata Morgana*, que prácticamente va acompañada toda ella con trozos musicales; en este caso diría yo que la edición está resuelta por la música. Cualquier imagen adquiere un sentido si va acompañada por ella. No me opongo a que se use música de discos, pero me parece que la película es la que tiene que tener un sentido y que la música en realidad hace muy poco, bueno, excepto en las películas musicales. También podría decir que casi siempre las discusiones con los directores se deben a que ellos quieren meter más música de la que yo considero necesaria. Si una escena funciona, creo que hay poca necesidad de ponerle una “salsa” musical.

—Antes de trabajar en la industria, ¿trabajaste en cine independiente?, ¿cuál fue tu experiencia?

—Mi trabajo independiente realmente fue muy poco; las tres películas documentales que mencioné, la música para *Familiaridades* (Felipe Cazals, 1969) y una que otra producción independiente, pero la mayor parte fue hecha ya dentro de la industria. Han sido como cinco películas independientes contra veinte de la industria.

—¿Cuál es la diferencia entre trabajar en el cine independiente y luego en el de la industria, donde hay intereses detrás?

—Para mí la diferencia ha sido puramente material. En el cine de la industria me han pagado mejor y he tenido más facilidades para las ejecuciones y la grabación. Pero un músico de cine no tiene muchas posibilidades de elección. Yo he pedido muchas veces ver el guión de una película antes de comprometerme a hacer la música, para reducir el riesgo de tener que colaborar en algo que me parezca detestable, pero mis objeciones son casi siempre de orden artístico y no ideológico o político. Naturalmente, es difícil poner un límite. No es muy probable que me llamen para ponerle música a una película de Amnistía Internacional y dirigida por Bergman, así que tengo que aceptar hasta cierto punto cosas que no me agradan, y esta aceptación varía mucho de un caso al otro. En ocasiones he hecho música de cine simplemente para ganar dinero; en otras porque me interesaba realmente el tema o porque había la posibilidad de escribir una música de grandes dimensiones (como en *Campanas rojas* o *Zapata*). He llegado a escribir música para películas deplorables sólo por mi amistad con el director (como el caso de *El profeta Mimi* de José Estrada, 1975), y colaboré gratis en *Familiaridades* de Felipe Cazals para ayudar a un director independiente que, como creíamos entonces, era la gran promesa del cine mexicano. E hice la música para *Olimpiada en México* a pesar de la noche de Tlatelolco.

—¿Podrías ejemplificar tu proceso de trabajo en alguna película, digamos *Campanas rojas*?

—El trabajo con *Campanas rojas* comenzó con los *playbacks*, es decir, antes de la filmación, y en este caso yo escogí la música incidental. En el guión se leía que en ciertos momentos tocaba una pianola, había un baile improvisado o alguien cantaba alrededor de las fogatas. Seleccioné canciones que existían ya en esa época y que no eran las famosas “valentinas”, “cucarachas” y “adelitas”. Tomé un libro de Vicente Mendoza sobre la canción mexicana y busqué hasta que encontré algunas canciones que fueran apropiadas y que me gustaran a mí. Las grabé en piano y se las presentaron a Bondarchuk para que escogiera. Luego resultó que nunca se usaron como *playbacks*. Sólo una canción le gustó en especial, que luego también usé orquestada en la película como música de fondo. La única que se usó como *playback* fue *La paloma azul*; alguien la toca en la guitarra durante un largo diálogo de Reed con su amigo revolucionario. Después el método usual es ver la película con el director y éste dice: “quiero música de aquí para acá”. Y uno se pregunta por qué o qué clase de música. Posteriormente, en la moviola, se marca de dónde a dónde debe ir la música, se anota el pietaje y ya sobre esto se puede trabajar. Mi procedimiento siempre es tratar de partir de la imagen; yo no puedo hacer música sobre un guión porque para mí eso no produce música; tengo que ver la imagen. Son los colores, o el decorado, o la luz lo que me sugiere qué instrumentos podrían intervenir, qué tipo de música se requiere. Una misma escena con diferentes actores produciría una música distinta. Aunque todo lo demás fuera igual, una escena en color sugeriría una música distinta que una escena en blanco y negro.

—¿Qué opinas de la música que se hace actualmente para el cine y en especial para el mexicano?

—Tengo que confesar que veo muy pocas películas mexicanas y últimamente veo muy poco cine en general. Hablando de cine internacional, creo que actualmente se hace mejor música para cine que en los años treinta. En primer lugar porque los directores ya no atiborran sus películas con música como lo hace la televisión actual. Comienza la música con el título y termina con los créditos finales, y la mayor parte de las veces funciona como una especie de relleno, como paja que está sonando constantemente. En cierto momento he sentido la necesidad de apagar de plano la televisión porque no aguanto esa baba musical que escurre a todo lo largo de la película. La televisión actual —musicalmente hablando— está como el cine de los años treinta. A lo mejor son medidas sindicales las que obligan a ponerle música de principio a fin a un programa de televisión. En cambio, estoy encantado con la forma de manejar la música en muchas películas de la actualidad. Además, las grabaciones son mejores y ponen la música donde se necesita.

—¿Qué opinas por ejemplo del trabajo de Francis Lai, Vangelis o Theodorakis?

—Los compositores que mencionan no son mis preferidos. Alguien a quien admiro es el francés Philippe Sarde, el que hizo la música para *Tess* (Roman Polanski, 1979). En cambio, los otros se van por una vena un poco dulzona y comercial que a mí no me agrada mucho.

—¿Se podría hablar ahí de que la música se está vendiendo?

—Sí; muchas veces los directores escogen música con temas muy atractivos o de plano ponen una canción, casi como para ganarse al público con ésta, y para que no se fije mucho en la película. Si uno cree que hacer música para cine político es más digno que hacerle música a cine no político, creo que eso no funciona: como el caso de Theodorakis. Su música es enteramente comercial —se la ponga a lo que sea.

Es más limpio ver que un problema artístico tiene una solución artística. Por ejemplo: en una persecución, el músico está viendo los movimientos y está pensando en una música dinámica, de suspenso, pensando cómo resolver artísticamente y con la mayor originalidad esta escena. No creo que en ese momento importe tanto quiénes son los perseguidores y los perseguidos. La música se atiene a la imagen. Si el perseguidor fuera un fascista y el que huye un preso político ¿qué debe uno hacer?, ¿poner una música mala?

—¿Han influido en tu obra autores que hayan hecho música para cine?

—No, pocos músicos de cine me llaman la atención. Tengo algunos trozos de Bernard Hermann, el que hizo música para muchas películas de Hitchcock. Funcionan bien en las películas, pero como música sola son inaguantables. Los compositores que sí han influido en mí y que considero admirables no son precisamente quienes han hecho música para películas. Es un terreno que se presta mucho a la corrupción. Un músico que se dedica enteramente a hacer música de cine está muy propenso a escoger el camino más fácil. En primer lugar porque la gente no se fija mucho en la música de cine. Y muchas veces una música barata, zonza, anodina puede funcionar maravillosamente en una escena. Por otro lado, muchos compositores sienten que se están prostituyendo y hacen realmente música de prostitución.

—¿Tú crees que el compositor se vicia si sólo compone música para cine?

—Sí, creo que un compositor debe cuidarse y no convertirse en “músico de cine” solamente.

—¿Cómo ves el trabajo de tus compañeros o músicos de generación?

—Mira, los compositores con los que me llevo casi no han hecho música de cine. La única excepción —que no es de mi generación— sería Leonardo Velázquez. A los demás compositores de cine no los conozco.

—¿Qué opinas de los compositores mexicanos como Revueltas?

—Revueltas es mucho más conocido por su música de concierto que por la de cine, aunque mucha de su música de concierto sean suites o extractos de música de películas. Cabría preguntarse si ciertos elementos en algunas partituras de Revueltas no fueron acondicionados por la música de cine; ciertos toques un poco baratos, algunos finales... La que considero como su mejor música de cine es la de *Redes* y creo que es gracias a la película; tiene pocos diálogos y las imágenes son muy sugestivas. Es el tipo de película que ayuda mucho e inspira a escribir música. En cambio, hay otras películas con fondo de Revueltas donde la música tiene un papel muy subordinado y difícil. Por ejemplo: *Vámonos con Pancho Villa*; el peor caso es *La noche de los mayas*, que parece una opereta filmada por Hollywood en los mares del sur. A esa película le vendría bien música con guitarras hawaianas. Si yo hubiera sido Revueltas lo habría pasado muy mal.

—¿Y en el caso de Rodolfo Halffter?

—El caso de Halffter es el de un músico que se conoce en las salas de conciertos y que muy de vez en cuando hizo música para películas. Me gustó la música de *Los olvidados* de Buñuel. Ahora, no creo que cualquier músico, por bueno que sea, pueda hacer automáticamente música para películas. No tiene nada que ver su calidad como compositor, sino su vena para escribir música para espectáculos, cine, teatro, etc.

—¿Qué pasó con la película Zapata de Felipe Cazals?

—Esa fue mi mayor decepción, porque hice una música con la cual yo estaba satisfecho y a la hora de la hora no se usó —ignoro los motivos— y ni siquiera tengo copia. Creo que la música le iba muy bien a la película; la que le pusieron sonaba a una mala copia de las músicas hollywoodenses para las películas que suceden en México. La música que compuse para *Zapata* fue en cierto modo la antecesora de *Campanas rojas*.

—¿Qué opinas de los críticos de cine en cuanto a la crítica musical?

—Es notable lo poco que se fijan los críticos de cine en la música, y cuando lo hacen es a menudo en un tono sarcástico. Por ejemplo, en su crítica de *Campanas rojas* Ayala Blanco habló de los “temas mexicano-armenios de Gutiérrez Heras”. Todavía no me explico de dónde sacó eso; quizá lo dijo por el hecho de que el director de la orquesta se llama Emil Jachaturian. Evidentemente esa película es “maldita” para los intelectuales de izquierda, y por lo tanto hay que hablar mal de todos sus aspectos, pero aquel comentario me pareció un golpe sumamente sucio.

Yo diría que la intelectualidad mexicana en general se fija poco en la música (no sólo de cine). Los intelectuales mexicanos no van a conciertos a menos que escriban sobre música.

## Entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras\*

Roberto García Bonilla

Establecer y mantener plática con Joaquín Gutiérrez Heras (1927) es en apariencia casi imposible, dada la brevedad de sus respuestas, pero más aún por ese ensimismamiento que el compositor apenas si abandona ante el interlocutor. Cuando la música es el tema, sin embargo, el compositor se transforma; se muestra jovial con un dejo de ironía, y abunda en explicaciones, reitera comentarios que se caracterizan por su concisión. Con la experiencia de quien ha visto pasar generaciones con más proyectos que realizaciones, atisba desde su lugar y no se extraña ni conmueve por deslumbramientos o novedades propios de la música contemporánea. No lo amedrenta que la crítica lo designe un compositor tradicionalista o conservador.

En esta entrevista describe procesos en el pensamiento y la creación compositivas; expresa sus preferencias y rechazos como autor que ha incursionado en la música de cine con más de veinte partituras. Sin proclamar caminos ni tendencias a seguir, tan necesarios para realizar apreciaciones teóricas y estéticas "válidas", Joaquín Gutiérrez Heras habla con entusiasmo y por momentos con vehemencia; libre de falsa cortesía. Consecuente consigo mismo, deja configurar la silueta de su presencia como músico, cuyo atributo sin sombra visible es la probidad.

—¿Podría comentar su recuerdo más lejano de la música?

—Habré tenido unos seis o siete años; escuché música clásica, como la *Danza de Anitra* de Grieg, la marcha de *Aída* de Verdi y algunas canciones y trozos de ópera. Las canciones populares que oía por la radio no me llamaban la atención.

—¿En su familia había tradición musical?

—No; desgraciadamente desde chico viví lejos mi familia; si hubiera pertenecido a una con una tradición musical las cosas habrían sido más fáciles.

—¿Su contacto inicial con la música fue exclusivamente por placer?

—Sí. Conocí a una pareja que cantaba y tocaba el piano; en algunas ocasiones yo entonaba algunas melodías, pero no tuve ninguna formación musical propiamente dicha sino mucho tiempo después. Por eso he dicho que mi primera formación musical fue autodidacta.

—¿Cuándo nació su interés por estudiar música?

—Muy tarde. Fue a los catorce años cuando traté de saber cómo se escribía la música y estudiarla en libros de texto; asimismo traté de apuntar melodías, corroborando en el piano si estaban o no correctas. Todo ese trabajo lo hacía por gusto; aunque es difícil precisarlo, supongo que en el fondo sabía que algún día me gustaría escribir música.

—Después de sus trabajos iniciales de composición, ¿cuál fue la primera obra con la que usted se sintió satisfecho?

—El *Divertimento* para piano y orquesta. Esta obra en tres movimientos fue la primera realmente terminada. Hasta ese momento dejaba todos los trabajos a la mitad por la imposibilidad de estudiar sistemáticamente.

—¿A partir del *Divertimento* decidió usted dedicarse seriamente a la música?

—Sí. En el año de 1949, con motivo de un concurso de composición por el Año Chopin, esta obra obtuvo un segundo premio y en 1950 se tocó en Bellas Artes con la Sinfónica Nacional. En ese momento decidí que podría dedicarme a la música de manera seria; a la composición. En ese tiempo estudiaba simultáneamente arquitectura.

—¿Cómo siguió su formación?

—Entré al Conservatorio y empecé desde el principio con el solfeo. Al mismo tiempo estudié violonchelo; mi interés no era sólo escribir música; deseaba dedicarme a la música en todos sus aspectos. Antes toqué los timbales en la orquesta de la Escuela Nacional de Música porque, además, siempre me había gustado hacer música en conjunto. Asimismo conocí a Antonio y Margit Alatorre, quienes estuvieron siempre muy interesados en la música del Renacimiento, sobre todo en la española. Con ellos me reunía a leer y cantar música renacentista; incluso ellos llegaron a hacer un disco. Estuve unos años en el Conservatorio sin seguir una carrera ortodoxa, sino tomando algo de aquí y allá. También asistí a clases con Herrera de la Fuente y con Rodolfo Halffter. Esta educación asistemática no duró mucho. En 1952 obtuve una beca del IFAL para estudiar en el Conservatorio de París. Por retraso llegué un mes después de las inscripciones y entré como oyente a las clases de composición, de canon y fuga, y de análisis musical (esta última con Olivier Messiaen). Siempre se aprende algo, pero ahí advertí que tenía muchas carencias.

—¿Sus estudios en París le dejaron alguna influencia?

—No lo creo, porque cuando llegué a París ya había oído mucha música; estaba familiarizado con las obras modernas aunque había discrepancias entre lo que yo conocía como oyente y lo que sabía como músico practicante. Obras de Bartok, por ejemplo, que para mí eran familiares, para los alumnos de la clase de composición eran nuevas. Pero ellos me aventajaban porque tenían una formación muy completa. Naturalmente, la beca me permitió dedicarme al estudio; analizaba partituras, observaba cómo Messiaen examinaba obras de distintas épocas. Sin embargo, le repito, no creo que haya tenido mayor influencia en mi formación como compositor mi estancia en París.

—¿Cuáles fueron los compositores contemporáneos más significativos para usted en esa época?

\* Entrevista publicada originalmente en *Pauta*, núm. 32, año VIII, octubre de 1989, pp. 51-69, con el título: "Entrevista a Gutiérrez Heras".

—Supongo que los mismos que para todos, Stravinski, Bartok... para mí también fue muy importante escuchar obras de Chávez como la *Sinfonía de Antígona*.

—¿Qué le atraía de esos compositores?

—Es difícil precisarlo. Por otra parte, también fueron importantes para mí los impresionistas. No me sucedió lo mismo con la música romántica y posromántica, aunque reconozco que algunas obras de esa época me gustaban mucho. Tampoco me llamaba la atención la escuela de Schoenberg, quien en el fondo nunca me ha gustado.

—¿Y Alban Berg?

—De él me gustaban algunas obras, pero, insisto, nunca sentí afinidad por este tipo de música. En cierto momento comencé a comprender y a admirar las obras de Webern y Berg, pero nunca sentí entusiasmo por este tipo de música, y aún ahora ciertas obras que ya son clásicas de la época a mí no me agradan. Reconozco que hay partes de la música de Schoenberg que me parecen fascinantes, pero nunca las he sentido muy cercanas, y hay obras de él que en verdad me molestan.

—¿Qué es lo que molesta?

—Creo que tiene que ver con el cromatismo. Como usted sabe, esta música nació del cromatismo y de la disolución de la tonalidad. Noto por ejemplo, que hasta ciertas líneas cromáticas en Mozart me molestan un poco; siempre he observado que tengo una sensibilidad más bien modal.

El desarrollo de la armonía después del siglo XVIII tampoco la siento muy cercana a mí; es decir, la armonía cromática, las melodías que se mueven por semitonos no me atraen. Ahí estaría la respuesta de mi preferencia por Bartok y Stravinski; aunque el primero tiene evidentemente obras que se pueden considerar cromáticas. Pero en él también hay una conexión íntima con la música tradicional folclórica; es un músico que tiene sabor hasta cierto punto modal, y esto también me atrae de Stravinski. En cambio, a un compositor como Mahler me fue muy difícil oírlo. Aún ahora; hay pasajes de él que me gustan, pero nunca he podido ser entusiasta de Mahler a pesar de que lo he oído con la mejor disposición.

—¿Entonces usted distingue su gusto del valor intrínseco que tengan ciertas obras o épocas?

—Antes de seguir le aclaro que hasta ahora hemos hablado del elemento de la sensibilidad. En la actualidad puedo apreciar a ciertos compositores que no están en mi línea, pero hay algunos que lo atraen a uno de inmediato. Se siente que son como hermanos y que uno pertenece a su provincia. Así, una obra como la de Mozart me parece maravillosa, pero el tipo de música en que él se mueve no es el terreno que más me atrae.

—¿Se siente más cercano a Bach?

—Hasta cierto punto. Pero podría decir que le tengo más afecto a la música renacentista y a la del barroco temprano, como la de Monteverdi o Schütz.

—¿Por qué es significativo para usted Witold Lutoslawski?

—Lo admiro mucho porque su música no necesita legitimizarse con conceptos

extramusicales; su música de “oída” es fascinante. Y me parece sumamente importante que una obra atraiga en su superficie, si quiere llamarla así. Creo que es un músico muy sólido porque su evolución fue muy natural: a partir de un nacionalismo post bartokiano ha alcanzado un estilo personal y maduro, sin ese sensacionalismo de vanguardia obligatoria que practican autores como Stockhausen o Cage.

—Después de estudiar en Francia volvió a México y más tarde fue a estudiar a Juilliard, ¿en ese momento usted se consideraba un compositor vanguardista?

—Yo no soy vanguardista, la vanguardia me parece importante, y siempre hay músicos de vanguardia que están configurando la imagen musical de nuestra época. Yo los admiro mucho, por ejemplo a Lutoslawski, pero no creo que por adoptar ciertas técnicas o escribir músicas parecidas a las de compositores más connotados —los verdaderos vanguardistas— se sea un músico de vanguardia. Eso es todo.

—¿Nunca escribió música con rasgos vanguardistas?

—Por el año 1964 los hermanos Barbachano me encargaron hacer un corto que trataba sobre la fabricación del acero, *Diez manos sobre el acero*. Tenía tres músicos a mi disposición y en un momento debía musicalizar una escena de fábrica donde se veía cómo sacaban los lingotes candentes de los hornos. Era una escena que requería una música contundente; pensé que con tres músicos no podría hacerla, y entonces se me ocurrió usar las cuerdas del piano con un micrófono cerca de la encordadura e hice unos *glissandi* en el piano combinados con percusiones. Eso fue en 1964; no sé si otros músicos mexicanos ya escribían música tocando las cuerdas del piano, para mí fue una solución lógica al problema que tenía entre manos. Para ese mismo corto hice música que debía ponerse de atrás para adelante, combinada con música puesta en forma normal, haciendo algo que en aquel tiempo se llamaba “música concreta”. Después nunca he vuelto a componer algo donde haya usado las cuerdas del piano, porque no me ha parecido que necesitara tal efecto. Además vino la época en que todos los músicos tocaban en las cuerdas del piano porque eso significaba pertenecer a la vanguardia. Si alguna vez necesito el sonido de una máquina de escribir lo usaré, pero como un elemento “normal” y no como un toque *épatant*.

—¿Cuál fue su experiencia en Estados Unidos en comparación con el ambiente que vivió en París?

—La estancia en Juilliard me encantó. Me pareció que ahí trabajaban en una forma más flexible, sin un bagaje fuera de época.

—¿Qué quiere decir con esto?

—Mire, diez años antes en el Conservatorio de París se estudiaban dos años de canon y fuga y los estudiantes hacían fugas tremendas a cinco voces, y por lo que yo puedo juzgar lo hacían muy bien. Pero el enfrentarse a obras de Stravinski o Bartok les era muy difícil. A muchos, su sólida preparación solamente les daba la posibilidad de convertirse en maestros de canon y fuga. En la escuela Juilliard, en cambio, en la clase de “literatura y materiales” (que era clase de análisis) se

estudiaban muchos estilos, y los alumnos luego hacían pequeños trabajos para asegurar la comprensión del funcionamiento de cada estilo. Ahí se veía la técnica contrapuntística del siglo xvi como una de tantas técnicas y no se le dedicaba uno o dos años, sino unas cuantas semanas. Y yo sospecho que en el Conservatorio de París mantenían este currículum sencillamente porque lo traían, prácticamente, desde el siglo xviii por una especie de tradición. Hay, por otra parte, un problema más grave: muchas asignaturas son abstracciones de estilos que alguna vez fueron vivos y que se han convertido en lucubraciones escolásticas. Así, por ejemplo, no pocas fugas escritas en el Conservatorio de París no sonarían normales en ninguna época porque son compuestos sumamente artificiales.

—¿Escribió alguna obra importante en Estados Unidos?

—Cuando estaba en Juilliard escribí *Los cazadores*.

—¿Tuvo contacto con compositores norteamericanos y fue influido por alguno?

—No. Como ya le he dicho, siempre he oído mucha música —ahora no tanto— y conocía lo que hacían los músicos norteamericanos; asistía a conciertos en Nueva York, pero no creo que esto haya cambiado mi apreciación de los músicos norteamericanos.

—¿Qué opina de la música norteamericana?

—Creo que es muy variada, y que en ella hay tantas corrientes que se encuentra de todo. Ahora, si hablamos de la música popular y de que ésta me haya atraído especialmente, pues no, aunque admiro mucho a los músicos de jazz, sobre todo por su ingenio para la improvisación.

—Dentro de los compositores “clásicos”, ¿alguno le atrajo especialmente?

—Tampoco. He oído obras que me parecen atractivas, pero ahora no recuerdo a algún músico en especial.

—¿Cuál es su impresión de la variedad o de la heterogeneidad de la música norteamericana?, ¿cree que tenga algún rasgo distintivo?

—Creo que no hay ningún rasgo distintivo. Tal vez uno es que, en general, está muy bien escrita.

—¿Cree que esta música es una especie de híbrido?

—Yo no hablaría de híbrido sino de una cultura de muchas facetas. Creo que hay tradiciones muy variadas en Estados Unidos. Hay corrientes muy distintas, por lo tanto, nunca darán una imagen homogénea. Pero debo distinguir entre mi opinión y la influencia de la música norteamericana en el mundo entero. Si usted observa, hay personajes muy importantes. En primer lugar, la influencia de la música popular, el jazz, el rock; y en segundo lugar la influencia de ciertos compositores como Ives, como John Cage, y ahora los minimalistas, como Steve Reich y Philip Glass, que por cierto estuvieron en Juilliard en el tiempo que yo estudié allí.

—Usted ejerció durante un tiempo el trabajo de crítica musical; ¿qué representa para usted la crítica?

—Mi trabajo de crítica musical fue una cosa más bien casual porque no estoy especialmente interesado en escribir crítica. Un compositor está siempre demasiado prejuiciado. Por un lado, dudo que pueda tener la objetividad necesaria, y por

otro, el crítico debe estar muy preparado, en ocasiones mejor que un compositor, en el sentido de la cultura musical. Hay gente que es capaz de escribir melodías, piezas que funcionan; sin embargo, pese a tener talento musical, nunca se me ocurriría que pudieran escribir crítica. En un crítico deben unirse la cultura musical y el talento para escribir.

—¿El talento sería la capacidad de percibir?

—Me refiero a la cultura musical; conocer incluso la historia de la música. Hay mucha música del siglo xx que no se entenderá ni disfrutará si no se está al tanto de los estilos pasados. Y el crítico debe estar al día y además debe tener un instinto para lo nuevo, distinguiendo la calidad de las obras. Francamente, el oficio de crítico me parece muy difícil. Creo que por diez o más compositores que más o menos puedan escribir música habrá un crítico competente. Si bien un músico debe tener preparación y oficio, no necesita conocer tanto de la historia de la música; y hasta hay casos de compositores que no saben escribir música y hacen piezas de buena calidad que otros transcriben.

—Hay distintos enfoques de la crítica; ¿con qué tipo de crítica se identifica usted?

—Para mí un buen crítico de música no es tanto un músico ejecutante, sino un intelectual que pueda expresarse y que tenga un buen olfato para apreciar la calidad de las obras nuevas y viejas con que se encuentra.

—¿A qué se refiere con olfato?

—A la intuición para identificar la calidad, pero, naturalmente, esta intuición tiene que sustentarse en un conocimiento de las obras del pasado y de los postulados estéticos contemporáneos. Yo no exijo que el crítico escuche una obra y diga: “...cuando el compositor pasa de si bemol a la bemol...”, no; lo que quiero es que el señor conozca lo que ha sucedido en la música y que tenga intuición para saber si una obra nueva merece que se hable bien de ella. Considero que estos dos elementos son importantes, aunados a la capacidad del crítico para expresar sus ideas de modo que su crítica merezca ser leída como texto. Un crítico que a mí me gustaba leer era George Bernard Shaw. Él tocaba el piano y cantaba, es decir, tenía formación musical, pero sus críticas no eran técnicas; eran casi las críticas de un hombre que está escribiendo un diario. Es divertido e inteligente; lo curioso es que algunas veces se equivocó. Hablaba mal de músicos que luego resultaban grandes compositores. Uno de los mayores errores de Shaw fue su desprecio por Brahms. Por otro lado fue uno de los primeros defensores de Wagner en Inglaterra. En México un crítico de música que me parece que posee las cualidades que mencioné es Juan Vicente Melo. Escribe bien y tiene intuición.

—Pero en los dos casos usted se ha referido a críticos que además son literatos; ¿estos ejemplos no podrían plantear la dependencia de la crítica musical de la crítica literaria en su forma de análisis?

—No creo que el crítico musical tenga que ser un escritor; basta con que sepa expresar con claridad lo que pretende decir y que por otro lado no esté comprometido con una u otra corriente. Es por esta razón que los compositores, en general, somos malos críticos; no tenemos esta amplitud de criterio porque al estar

persiguiendo un objetivo deseado hacemos un trabajo de selección y no un trabajo de apreciación general. Si usted observa, en la historia de la música siempre han existido facciones antagónicas con gentes muy apreciables en ambos bandos; incluso a veces dicen lo mismo, cada quien a su manera. Esto sucede, por ejemplo, con Brahms y Chaikovski, quienes no sentían ningún aprecio mutuo, pero en verdad no estaban tan alejados uno del otro. El ejemplo más contundente es la enemistad entre Brahms y Wagner. Les era imposible ver lo apreciable del otro al concentrarse en crear un tipo de música que realmente satisficiera sus miras creativas. Así, un compositor será un mal crítico, excepto si se trata de una obra que pertenezca a su mismo ámbito.

—¿Cuál es la función de la crítica, si es que tiene alguna?

—Al comentarle los dos ejemplos de crítica, Bernard Shaw y Juan Vicente Melo, creo que el crítico ha de representar no al gremio de los compositores, sino al público; debe expresar la impresión que le produce una obra como a un oyente, y no como a un compositor. Al escribir una obra a mí me interesa el efecto que tiene en la gente común. Criticar técnicamente mis obras puedo hacerlo yo en una forma más feroz de lo que pudiera hacerlo cualquier otro músico. Es por esto que algunas veces rehago mis obras. Y en este sentido cada compositor debe ser su propio crítico en sentido técnico. Pero el efecto que una obra produce en los oyentes rara vez tiene que ver con su elaboración formal, con su aspecto técnico.

—¿Y a qué cree que se deba este fenómeno?

—Es muy difícil hablar de esto sin incluir términos que a muchos les parecerán cursis. Una obra musical va dirigida al oído y al espíritu. Uno no está presentando una solución a un problema, aunque la obra pueda abarcar ese aspecto para el compositor. Y es innegable que algunas sí son una solución a un problema que el compositor se propuso en plan técnico; pero el oyente no tiene por qué ser consciente de eso en primer lugar. Él está oyendo y respondiendo interiormente a algo que dice el compositor. Yo considero que el crítico debería ser un vínculo entre el compositor y el público, un receptor con una antena más fina.

—Entonces ¿usted cree que el crítico debe tener una función formativa en el gusto del oyente; es decir de enseñanza y sensibilización?

—Creo que el crítico en última instancia debe representar la recepción que ha tenido la obra en el público; decirle al compositor: "tu obra me parece esto..." como oyente casual, no como colega. Aunque estas dos funciones pueden darse al mismo tiempo en un individuo. Algunas veces el compositor puede tomar la función de crítico, pero en ese momento se mezclará en la fila de los oyentes. Pero, como ya dije, esta conjunción me parece muy difícil.

—Pero esto sería un ideal de crítico

—Sí. La mayoría de las veces el crítico es un señor que quiso ser compositor, o pianista, o director de orquesta, y no "la hizo". Este es el peor crítico musical que existe; tendría que ser un santo para impedir que sus resentimientos y prejuicios salieran a relucir en sus críticas.

—Pero también se dan casos de críticos con sólida preparación que son parciales y prejuiciosos.



Con el cineasta Carlos Velo y el director de orquesta Francisco González durante la grabación de la música de *Pedro Páramo* en 1966.

—Claro. Sobre este hecho de la preparación técnica le pondré un ejemplo. Uno de los críticos más famosos del siglo pasado, archienemigo de Wagner y amigo de Brahms, Eduard Hanslick, era sumamente preparado, y un pianista con oído finísimo. En una crítica donde habla de una obra de Liszt dice que ésta comienza con tales notas y que el autor a estas notas les agrega otra creyendo que esto es un acorde. Se refiere al comienzo del *Vals Mefisto*, que se inicia con un acorde que me parece estupendo, ya cercano al impresionismo. Hanslick oía perfectamente, y sin embargo fue incapaz de apreciar esta novedad. Ahí tiene a un crítico preparado (que quizá quiso ser compositor) incapaz de valorar obras nuevas por estar enterrado en sus prejuicios del clasicismo y de la forma sinfónica.

—¿Qué opina usted de la crítica en México y cómo lo ha tratado?

—Para mí es muy difícil juzgar a la crítica. Los críticos de música que conozco también son, fueron o quieren ser compositores. Por otro lado la crítica musical en un país como México es un poco ilusoria; no hay una vida musical tan vigorosa como para que haya crítica. Si usted tiene un arbolito enclenque no lo va a podar; usted podará un follaje abundante. En México casi hay que elogiar a todo el que se dedique a hacer música, en consecuencia la crítica me parece un tanto innecesaria. En general, a mí no me ha ido mal con la crítica, pero confieso que leo poco los periódicos y las revistas.

—*Volviendo a su trabajo como crítico: ¿usted dejó de escribir sobre música por creer que la imparcialidad en su posición de compositor es imposible?*

—No sé hasta qué grado los críticos compositores manejan el arma que tienen en la mano —porque de algún modo lo es— en favor de su trabajo como músicos. Después de escribir unos cuantos artículos sobre música advertí que sería incapaz de escribir crítica porque tendría que hacer una selección de mis opiniones; mi posición no sería neutral. Creo que la honestidad como crítico es casi inalcanzable.

—*¿Cómo se genera la creación musical, y qué elementos la conforman?*

—Para mí una obra puede empezar de diversas maneras: con una melodía, con una idea rítmica, con una visión vaga de cómo quisiera que sonara una obra o de su posible comienzo. A partir de ahí el trabajo consiste en buscar ideas que puedan entrar en esta visión vaga. Muchas veces se tiene un motivo y se trabaja desarrollándolo o agregándole.

—*Pero además tiene que resolver la forma, la estructura, los aspectos técnicos del oficio, ¿no es así?*

—Uno construye sus obras a base de problemas técnicos: precisar la duración de cierto tema, su sucesión, etc. Al escribir una obra uno está pasando de un problema a otro. Muchas veces se piensa en cuestiones tan prosaicas como: ...estas notas, a esta velocidad, ¿será posible que las toque una trompeta? Uno piensa en términos muy artesanales. Pero esto se inició con una visión anterior que se tuvo de la obra, como observada desde lejos. Estoy hablando, naturalmente, de mi experiencia.

—*¿Cree usted en la inspiración?; si es así, ¿en qué sentido?*

—Sí; creo que existe la inspiración entendida como un chispazo en ciertos momentos de la creación musical, al inicio o durante el desarrollo. Pero no creo en la inspiración como la aparición de una obra completa. He leído que a Mozart le sucedía eso, pero no es mi caso. A mí me ocurre en algunos momentos que no me satisface lo que hago; pero en otros, entro en calor y se producen esos chispazos en que aparece algo que me parece significativo.

—*¿Y esos chispazos se precisan y desarrollan con el trabajo artesanal en su conjunto?*

—Sí. Diría que el trabajo artesanal produce ese chispazo y que casi siempre es necesaria una “talacha” preliminar antes de llegar a ese punto donde se producen las ideas que pueden funcionar.

—*¿La creación es un proceso prioritariamente racional o emotivo?; ¿qué tan importantes son el trabajo y el “chispazo”?*

—Es muy difícil hablar de lo racional y la inspiración; de cualquier modo todo se produce en el cerebro. Es imposible decir que componemos con el corazón. Es evidente que la composición es una actividad de la razón, pero también es cierto que uno está produciendo reacciones emotivas. La música no puede hacer menos que esto. Por ejemplo, usted va al piano con un músico y le toca un intervalo. Él sabe reconocer el intervalo, pero al mismo tiempo ese intervalo por sí solo está produciendo una reacción emotiva. Al manejar la materia musical usted maneja ciertas células que producen por sí mismas una reacción emotiva. No hay

manera de separar estos dos aspectos. Si usted toca una tríada menor —un acorde— la gente dirá que le parece triste; si suena una tríada mayor le dirán “esto lo oigo más alegre”. Claro, porque sólo hablamos de tríadas, pero al combinar acordes mayores y menores en una pieza, la cosa ya no es tan sencilla. Y al hacerse más compleja la obra, la reacción emotiva será también más compleja, y en cierto momento ésta será un proceso tan complicado, que resultará imposible describirlo con palabras.

—*Y aquí reaparece el problema, expresar verbalmente lo que “dice” la música.*

—En efecto. Yo he escrito durante muchos años las notas de programa para la Orquesta de la Universidad (OFUNAM) y siempre que he podido he evitado utilizar términos técnicos. Recuerdo que al hablar de las sinfonías y los conciertos de Mozart me fue muy difícil comentar las obras porque en cierto sentido todas son iguales. La técnica que el autor utiliza en muchísimas obras, incluso la instrumentación, no cambian. Es la misma forma exterior, y, sin embargo, qué riqueza y variedad logra crear dentro del mismo marco formal. Pero para comentarlas debe uno recurrir casi siempre a símiles y metáforas, o contentarse con transmitir los datos acerca de las circunstancias en que fueron compuestas.

—*¿Usted para quién escribe?; ¿qué importancia tiene para usted que su música se escuche?*

—La mayoría de la música que he escrito ha sido por encargo. No solamente la de cine, que son encargos muy objetivos. Sí, hay obras que he escrito porque se me han ocurrido, y he aprovechado que surja un encargo para terminarlas, pero para mí es difícil escribir música así nada más. En un artículo que escribí anotaba que el compositor moderno está un poco en la situación del poeta: hay que ver sus obras en términos poéticos cuando no se trata de una música para una función específica. Comento esto porque no creo que haya una demanda real de música de concierto.

Ahora, para todo compositor es importante que su música sea escuchada; de lo contrario, quién sabe si la escribiera. Hay pocas obras que uno puede considerar totalmente abstractas. La única que se me ocurre es *El arte de la fuga*, que ni siquiera instrumentó Bach. Son ejercicios de fugas en abstracto; escritos sin pensar en una ejecución. En los demás casos todos escriben para que su obra se ejecute.

—*Pero esencialmente, ¿para qué o quién escribe?*

—He llegado a la conclusión de que escribo música para mí. No sé cómo lo entiendan otros compositores, pero para mí es un monólogo; si se quiere, un diálogo con la música en mayúsculas. Esta situación, naturalmente, no conduce a una actividad frenética. Por esto el trabajo se me facilita cuando hay un compromiso exterior; cuando hay una fecha en la cual debo entregar una partitura. Ahora recuerdo haber leído que Mozart —a quien uno imagina como una especie de fuente inagotable, un surtidor de música— confesaba en una carta que se le dificultaba mucho escribir cuando no tenía un plazo para entregar una obra. Y muchas veces los plazos eran sumamente breves; de ahí las anécdotas de cómo escribió una obertura en una noche, etc.

—¿Qué importancia tuvo el nacionalismo en la música mexicana?

—Fue sumamente importante; gracias a él aparecieron dos grandes figuras de nuestra música, Chávez y Revueltas, acompañados de otros compositores muy apreciables. Nuestro nacionalismo tuvo la suerte de coincidir con actitudes parecidas en otros países —pensemos en Bartok, Falla, Copland, Villa-Lobos, etcétera— y esto lo salvó de sentirse como un movimiento retrógrado. Esto cambió totalmente con el triunfo del serialismo después de la segunda guerra mundial; las teorías dodecafónicas son incompatibles con el nacionalismo.

—¿Qué caracterizó al nacionalismo mexicano?

—Lo mismo que caracterizó al nacionalismo en otros países. El uso del material folclórico existente —melodías, ritmos, instrumentos— en forma de simples arreglos o, en el mejor de los casos, como punto de partida para creaciones más abstractas. Afortunadamente, nuestro nacionalismo musical no se convirtió en una estética oficial compulsiva como en el estalinismo, con todo y que el *Huapango* de Moncayo o la *Sinfonía india* de Chávez se hicieron prácticamente obligatorios en actos oficiales. Podría pensarse que nuestro nacionalismo está muy ligado al idealismo revolucionario de aquella época, pero hubo músicos como Bernal Jiménez que, siendo nacionalistas, tenían ideas políticas sumamente conservadoras.

—¿Cree que la música mexicana está a la altura de la de cualquier país?

—Sí por lo que toca a ciertas obras. No por lo que toca al nivel normal de ejecución o de cultura musical. La vida musical de un país se nutre de los aficionados, de la gente que toca un instrumento o hace que sus hijos aprendan a tocar uno, de la gente que asiste a los conciertos y crea sociedades musicales. En México esta vida musical es deficiente. Podríamos culpar de esto a la pobreza del país, pero un coro no necesita instrumentos, y vea usted cuál es el porcentaje de mexicanos que forman parte de un coro, comparado con el de países europeos o de Estados Unidos.

—La música para cine, al ser predeterminada, ¿no corre el riesgo de ser una simple herramienta que llega a vulgarizarse?

—Creo que eso depende del director y hasta cierto punto del productor. En los años treinta y cuarenta sí se creó en Hollywood un estilo musical para películas por algunos compositores, en su mayoría europeos, que venían con una tradición de la música romántica o posromántica. Al trasladarse esta herencia a Estados Unidos se creó un estilo que gustó mucho a los productores y directores de Hollywood y se convirtió en una especie de estilo obligatorio. Pero creo que ésta no fue una situación duradera; dependía de la cultura musical del director. Había casos en que ya se utilizaba música más contemporánea. Recuerdo haber visto una película de ciencia ficción, *El planeta prohibido*, donde la música era electrónica. Evidentemente esto no gustó y hubo un contraataque del *establishment*. Es curioso que una película de ciencia ficción de los años cincuenta tuviera música electrónica, y que actualmente las de este tipo usen músicas que frecuentemente regresan al siglo XIX.

—Para escribir música de cine, ¿el compositor necesita tener disposiciones o capacidades específicas?

—Escribir música para cine puede ser interesante cuando la escena que se va a musicalizar provoca un interés especial. Creo que la música de cine no es difícil de hacer. Se asemeja un poco al trabajo de un pintor cuando le piden un decorado para la escena; puede resultar atractivo, pero el pintor tendrá que trabajar en función de otra cosa; no va a pintar un cuadro, sino algo que se verá desde muy lejos. Por lo tanto debe conocer las exigencias del género; y ello requiere cierto instinto. Si a mí no me interesara el cine como tal, yo no escribiría música para películas. Hay compositores cuya música se lleva bien con el cine o el ballet. En la música mexicana está el caso de Silvestre Revueltas, en otros países tenemos a Prokofiev, Honegger, Copland...

—Al escribir música para cine o teatro ¿el compositor deberá conocer estos géneros?

—Sí, hasta cierto punto. Hay compositores que tienen disposición para las artes visuales o dramáticas, y otros cuya sensibilidad no se dirige ni al cine ni al teatro. La disposición no tiene que ver con la calidad de la música, sino con su espíritu. Mozart, por ejemplo, tenía una cercanía espiritual con la ópera. No se puede decir lo mismo de compositores como Beethoven o Brahms. El primero escribió una, pero creo que si se mantiene en los repertorios es porque es de Beethoven; no pertenece a su obra imprescindible. Y Brahms, de plano, no escribió ninguna.

—Hace un momento habló de la calidad de una obra, ¿podría comentar las características de una música de calidad para cine o teatro?

—Me parece imposible responder en abstracto. Hay músicas sencillas que pueden funcionar perfectamente. En ocasiones hay escenas en que unas cuantas notas al piano tocadas por el mismo director son suficientes. En cambio, puede suceder que una música estupenda se “coma” a la película: la gente saldrá con una impresión mayor de la música que de la película. Una música excelente no será necesariamente una buena música de película.

—¿Cuáles son sus preferencias literarias?

—Me gusta leer teatro y novela; el género del que estoy más alejado es la poesía; diría que para un músico debiera ser el más cercano, pero para mí es el más difícil.

—¿Cómo ha determinado los textos escogidos en las obras vocales?

—He usado muy pocos textos. No he escrito canciones con piano, que es lo usual. Cuando un poema me gusta, no siento la necesidad de ponerle música. Un poema también tiene un ritmo y una melodía que yo puedo disfrutar; entonces, ¿para qué encimarles una música? En mi opinión, la poesía más apropiada para la música es la que se acerca a la canción; no una poesía intelectual ni conceptual, sino aquella que maneja imágenes. Uno de los poetas que he musicalizado es Emilio Prados porque en su poesía las palabras son primarias, elementales. Me parece que en los poetas españoles es más sobresaliente esta calidad que en los mexicanos.

—¿Qué otros textos y autores ha utilizado?

—En una obra para coro y percusiones, *De Profundis*, usé el latín para evitar la situación usual, bastante molesta para mí, de un texto entendido a medias.

—De acuerdo a su experiencia como director de Radio Universidad (1966-1970), ¿qué difusión cree usted que alcanza la música clásica, y qué posibilidades tienen los compositores de dar a conocer sus obras?

—Creo que la radio es uno de los instrumentos más valiosos en la difusión de la música. Por lo general tiene discotecas grandes y además recibe programas de otros países por medio de las embajadas y sus agregados culturales. De este modo se puede uno enterar de los estrenos de obras que aún no han salido en discos. Hay países donde las estaciones de radio tienen, incluso, sus propias orquestas, y muchas obras se estrenan allí. En México, desgraciadamente, esto no sucede, pero ya la sola transmisión de grabaciones de discos o programas que llegan de otros países a la radio (en este caso Radio Universidad) tiene gran importancia en la difusión de la música.

Por otra parte, en México se hacen muy pocos discos de música moderna, y por lo general son producidos por la Universidad (UNAM) o Bellas Artes. Normalmente estos discos se escuchan por Radio Universidad o Radio Educación, pero creo que en su función como difusora de obras nuevas, nuestra radio está aún algo atrasada. Si bien se transmiten eventualmente conciertos de música de cámara o sinfónica y a veces se invita a ejecutantes a tocar en el auditorio de la estación, esta labor, diría yo, todavía está en ciernes.

—*Ahora que usted comenta sobre los programas extranjeros, recuerdo que hace años se transmitían conciertos de Radio Nederland por Radio Universidad, y ahora ya no se escuchan. ¿A qué atribuye usted las limitaciones de la programación musical en una estación como Radio Universidad?*

—Una estación de radio evidentemente tiene que estar actualizada en la adquisición de discos; necesita un presupuesto para obtener nuevas grabaciones, además debe cuidar el patrimonio que ya tiene. En Radio Universidad se acostumbraba, y supongo que todavía lo hacen, pasar los discos nuevos de inmediato a cintas; para que por desgaste o en caso de pérdida o destrucción se pudieran regrabar.

Para los programas extranjeros hay que establecer una red de asesorías con las embajadas para que sus respectivos países envíen estas grabaciones. En el caso de los programas holandeses, no sé si Radio Nederland ya no tenga interés en mandar sus programas o haya habido descuido de la radiodifusora.

—*Ha hablado de la música como disciplina y profesión, pero ¿usted qué música disfruta y cómo la goza?*

—Naturalmente hay compositores que me gusta escuchar. Mi discoteca no es muy grande; lo que oigo en conciertos y en casas de amigos es una dosis suficiente. Muchos discos que oigo son de obras nuevas que alguien me prestó porque son interesantes. Por una parte disfruto o repaso obras que me han gustado siempre, y por otro lado escucho la música que ahora hacen ciertos compositores para estar al día, de algún modo. No sólo me refiero a compositores de fama internacional como Lutoslawski —quien, como ya dije, es probablemente mi compositor preferido en la actualidad dentro de la música moderna— sino que además me parece necesario saber qué se está haciendo en México. Asisto a algunos estrenos de obra mexicana; radio casi nunca oigo. Y creo que soy tan capaz de disfrutar la música como compositor que como cualquier oyente aficionado.

## La música en el cine\*

Roberto García Bonilla

—*¿Cree usted que la música del cine como industria ha perjudicado a la música como arte?*

—No esencialmente. Pero en una producción cinematográfica intervienen factores que a veces obligan al compositor a usar un tipo de música de aceptación garantizada, a ciertos clichés. Por eso sucede tantas veces que un arte tan avanzado técnicamente como el cine emplee para su música estilos tremendamente anticuados.

—*¿A qué atribuye este atraso?*

—El compositor que escribe para el cine sabe que no lo está haciendo para él mismo, sino para un trabajo de equipo y que su música debe desarrollarse en función de la imagen. Lo quiera o no, su música debe ayudar a que la película sea aceptada por el público y produzca dinero. Sus primeros críticos son, naturalmente, el director y el productor, y éstos casi siempre se inclinarán por la música que les suene familiar. Es así como tenemos películas de ciencia ficción, como *La guerra de las galaxias*, que emplean música que pudo haber sido escrita en el siglo pasado.

—*¿Considera que las funciones de la música en el cine han variado con el tiempo o sólo cambian de acuerdo al tipo de cine?*

—La manera de ponerle música al cine sí ha cambiado. Anteriormente, en los cuarenta y cincuenta, la música acompañaba casi toda la película y seguía la tradición de la ópera y el sintonismo románticos. Actualmente se usa con mayor economía (menos en la televisión) o a base de una canción que luego se venderá como disco y que convierte a la película en una especie de *disc-jockey*. A mí me agrada que ahora haya menos música en el cine.

—*¿En qué casos considera usted que la música es prescindible en el cine?*

—Eso lo determina la misma película. Algunas veces se requiere sólo un mínimo. Las películas de Buñuel prácticamente no tienen música y esa ausencia creo que les hace muy bien, porque he notado que la música de cine envejece con rapidez. Muchas películas tendrían más vigencia actualmente si pudiera uno borrarles la música de fondo. Claro, esto depende del tipo de película. Creo que una historia que sucede en otra época necesita más música que un drama contemporáneo; un documental necesita bastante música, si el texto lo permite.

—*Al referirse al envejecimiento de la música, ¿significa que es un fenómeno con valoraciones tan preestablecidas que incluso su recepción dependerá de las modas, o a qué atribuye usted este envejecimiento?*

—Quizá no sea la música lo que envejece, sino la manera de usarla en el cine, o la manera en que el compositor compone para el cine. Pero es curioso que podamos disfrutar perfectamente óperas del siglo XVIII y que cierta música de cine compuesta hace unos cuantos años sea insoportable ... por lo menos para mí.

\* Entrevista publicada originalmente en *La Jornada Semanal*, 22 de abril de 1990.

—Una función de la música en el cine es crear y mantener una tensión y ésta, a su vez, crea el pulso necesario...

—Son dos cosas distintas. Yo entiendo por pulso lo que en música llamamos *tempo*, es decir, la velocidad con que se mueve la música. Este aspecto me parece de suma importancia para el cine. Es necesario sentir cuál debe ser el pulso musical para tal o cual escena, saber a qué velocidad se moverán los tiempos musicales de la partitura.

—¿Y el pulso contiene a la dinámica?

—No, el pulso es independiente. De todos modos, nunca se sabe a qué volumen se grabará finalmente la música. Si hay un diálogo, el volumen de la música será menor, y si ésta reclama un gran volumen, los ingenieros de sonido la reducen porque sobrepasa cierto nivel aunque no haya diálogo. Creo que la dinámica musical en el cine es casi inexistente. Muchas veces depende simplemente del equipo de sonido del cine a que se asiste o del operador.

—De cualquier modo hay una relación proporcional de matices, cualquiera que sea el volumen de la música.

—Pues, no sé. Puede suceder que una orquesta completa suene débil porque se tuvo que bajar su intensidad en la regrabación, y que un conjunto pequeño suene mejor porque no se necesita amordazarlo como a la orquesta grande. Claro, todo esto depende también de la calidad de grabación, regrabación y reproducción, y en este sentido los mexicanos no andamos muy bien que digamos.

—¿Qué representa para usted escribir música para cine en comparación a la música de concierto?

—Al hacer música de cine no se trata sólo de pensar en ideas musicales y su desarrollo, sino en una música que ayude a la imagen. Lo compararía con el trabajo de un pintor cuando elabora una escenografía; ya no piensa en un cuadro, sino en un fondo que acompaña una acción dramática. En consecuencia, cambiará su manera de pintar porque una escenografía se ve desde lejos y no puede pintarse como un cuadro de caballete. En la música de cine, uno está respondiendo a la imagen, al carácter de la película, a su contenido. Uno tiene que adaptarse a todo esto, y muchas veces escribe uno en una forma muy distinta de la que emplearía si se tratase de una obra independiente.

—Además de las necesidades y exigencias de la música de cine, ¿en qué difiere su elaboración con respecto de la obra de concierto?

—Una vez que se ha pensado en la instrumentación y el pulso apropiados a la escena o secuencia, lo demás es muy semejante. La única diferencia notable es que en la música de cine hay que atenerse a una duración determinada.

—¿Ha compuesto música para cine concebida como obra de concierto? ¿Tiene películas preferidas?

—En varias ocasiones he desarrollado en obras de concierto ideas que nacieron al escribir música de cine. Esto ha sucedido casi siempre cuando las películas han tenido un elemento fantástico o documental. Sí tengo preferencia por ciertos trozos que escribí para el cine. Me gusta la música para el corto sobre Remedios

Varo que hizo Jomi García Ascot, ciertas partes de *Olimpiada en México*, de *La casta divina*, de *Pax?*, de *Campanas rojas*, de *Angel River* y de las músicas que escribí para Pepe Estrada y Jaime Humberto Hermosillo.

—Para usted ¿cuál sería la utilidad estrictamente musical al componer música para cine, y qué inconvenientes encuentra?

—Si uno escribe con frecuencia música en función del cine, uno se acostumbra a este papel secundario, y puede llegar el momento en que esta supeditación haga que se descuide el rigor de la composición pura, que se pierda la fisonomía propia o, en el peor de los casos, que se caiga en lo convencional y rutinario. Para un compositor es muy útil oír su música inmediatamente después de componerla, hacer experimentos que más tarde podrá usar en música de concierto, pero no recomendaría a nadie pasar a la categoría de "compositor de cine". No hay que olvidar que, en última instancia, la música de cine es más "chamba" que creación, con todo y que una gran parte de ella esté bien hecha y nos guste.

—En su experiencia, un director tiene libertad para trabajar, y usted ¿se siente satisfecho de la música compuesta para cine?

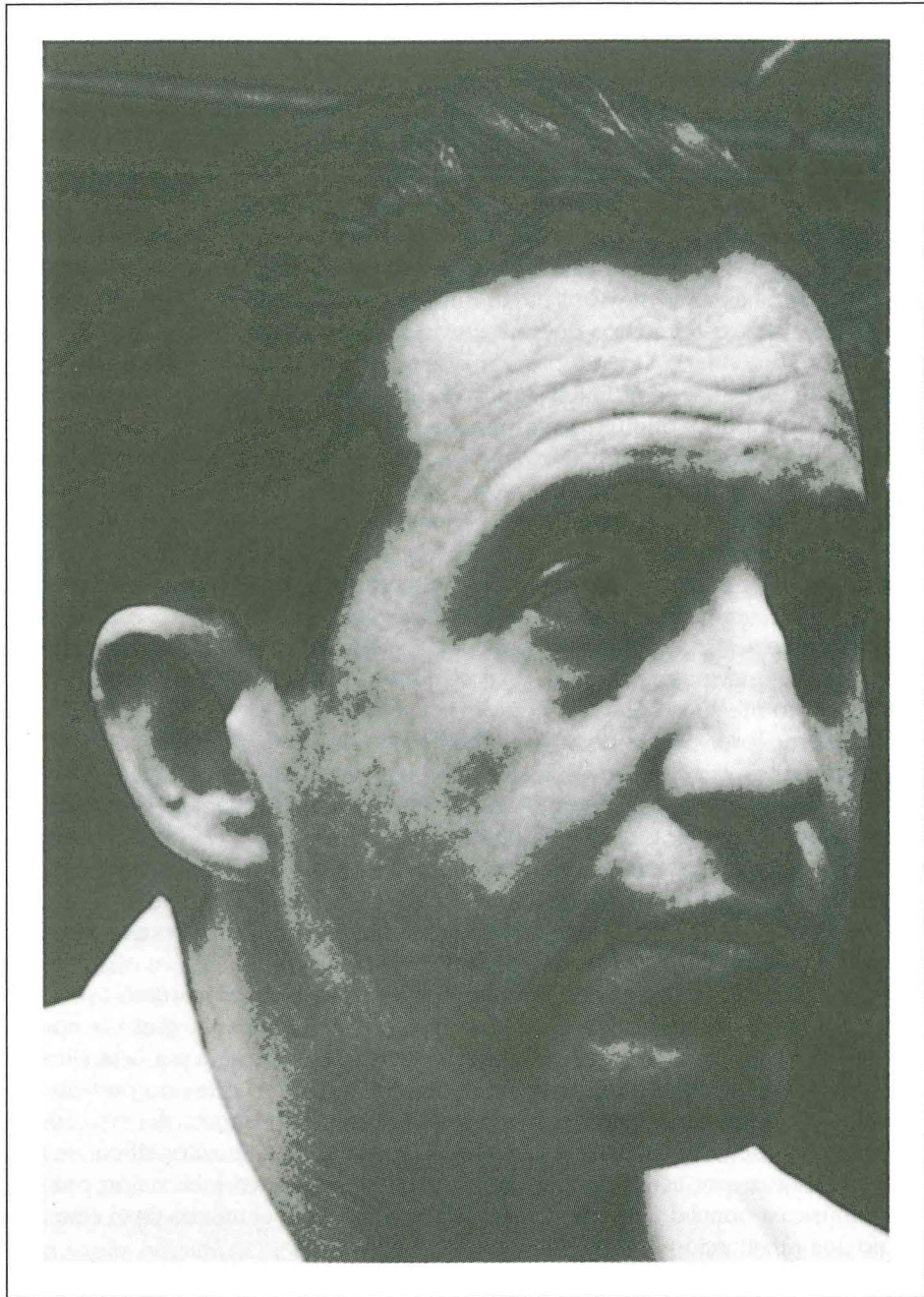
—La mayoría de las veces me he entendido bien con los directores y he tenido libertad para trabajar, pero sí he tenido experiencias desagradables. Hubo uno que me puso un disco y me dijo: "Quiero una música igual que esta". He pasado malos ratos al tener que ponerle música a escenas o secuencias que consideraba fallidas o que según yo no necesitaban música. Otra de las decepciones usuales es ver cómo una música de la cual se siente uno satisfecho desaparece bajo el diálogo. Esto me sucedió en mi primer largometraje, el *Pedro Páramo* de Carlos Velo. Uno de los aspectos positivos es sentir una demanda real para la música y, como dije antes, la certeza de una ejecución y una grabación inmediatas. Esto no sucede mucho en la música pura. Por lo demás, es muy satisfactorio ver, en ciertos momentos, cómo la música ha dado a la imagen una intensidad o un significado que no podría tener de otra manera.

—¿Cuál fue su última participación en el cine?

—Una película dirigida por Sergio Olhovich, una coproducción mexicano-norteamericana llamada *Angel River*, de 1985.

—¿Con qué frecuencia un músico clásico compone música para cine?

—Esto es sumamente variable. No creo que este trabajo tenga que ver con la formación de los músicos, sino con el interés de la gente del cine por la música de los compositores con esta preparación. Antes era muy difícil que uno pudiera trabajar para el cine si no pertenecía a la Sección de Compositores del STPC, ahora depende más de las relaciones que se tengan en el medio cinematográfico, de una simpatía mutua, por así decir. Hay compositores que sienten inclinación por ponerle música a obras dramático-visuales; otros consideran el trabajo en el cine casi como una prostitución.



Joaquín Gutiérrez Heras, *ca.* 1975.

**Escritos de  
Joaquín Gutiérrez Heras**



Joaquín Gutiérrez Velázquez, padre del compositor.

## Menos música por favor\*

Hay que decirlo de una buena vez: tenemos demasiada música. Mientras los filántropos y educadores de buena voluntad se preguntan cómo hacer llegar la música a las masas, cómo hacer que la música inmortal de los grandes maestros, este lenguaje del alma que no conoce fronteras, etcétera, llegue a oídos de los que no tienen medios para escucharla (nótese ya en esto una falacia: ¿quién no tiene medios para comprarse un radio aunque sea en abonos fáciles?), el planteamiento del problema se ha invertido totalmente. Ahora ya hay que preguntarse: ¿cómo hacer que la gente —sin diferencia de clases— oiga menos música?, ¿cómo darle a la música nuevamente ese carácter de momento exaltado, de don de los dioses, de consagración?

Vaya, se dirán algunos, ¡pero este señor quiere regresar a los siglos oscurantistas, a los siglos en que la música era para el uso exclusivo de los aristócratas o los ricos que podían pagarse este lujo! ¿No está contento con que hoy todo mundo únicamente tenga que apretar un botón para poder oír la música de todos los tiempos? ¿No le parece una bendición el invento del radio y de los discos? Antes, Bach era únicamente para algunos; ahora, Bach es para todos.

Pues sí, no puede negarse que ahora el buen Bach y todos los demás “titanes de la música” se han convertido en los servidores que proveen música para acompañar la vida cotidiana de fulano y mengano, desde su lavado de dientes hasta la lectura del periódico antes de dormirse —y también para esto último—. En efecto, la música ha salido del misterio. Ya no es exaltación de ciertos momentos de la vida, sino uno de tantos así llamados regalos de la técnica que nos hacen más cómoda la existencia. Ahora el ciudadano que llega a su hogar, cansado del trabajo, se arrellana en su mejor sillón, pone una sinfonía de Brahms o de Bruckner (si es culto) y lee su revista. Hay gente que alega que no puede trabajar bien si no lo hace con música, y a este respecto hay que mencionar el sospechoso favor del que goza Vivaldi entre los intelectuales. Es evidente que proviene de la discreción y naturalidad con que este señor puede acompañar su trabajo de escritorio; ningún arranque insólito, ningún ritmo encajoso, ninguna disonancia molesta. En general, los clásicos entran todos más o menos en esta categoría. Sí, el chiste del agudo Satie resultó profético, y no sólo sus piezas escritas con esa intención, sino absolutamente toda la música se ha convertido en *musique d'ameublement*. El siguiente paso lógico sería impartir ahora un curso de música en las escuelas de decoración interior, que estudiase cuál música “se lleva” con tal o cual estilo o arreglo de interiores. Los norteamericanos, maestros en el “arte de vivir”, lo han comprendido perfectamente, y ya comienzan a catalogar la música según las ocasiones en que es adecuada. Basta hojear un catálogo de discos LP para encontrarse con títulos como estos: *Music for reading*,

\* Artículo publicado originalmente en *Novedades, México en la Cultura*, núm. 559, Fernando Benítez, director, 29 de noviembre de 1959, p. 8.

*Music to help you sleep, Music to knit by, Music for expectant mothers, Music for influentials, Music for tired golfers, Music to suffer by*, y —el lector malicioso ya se lo espera— *Music for two in love, Music for holding hands, Beautiful music to love by*. Bueno, apenas estamos en los comienzos. Seguramente, pronto tendremos *Music for bankrupt businessmen, Music for apoplectic fits* y *Music for drowning*. Y en el mismo catálogo hallamos un título que, visto en la perspectiva que hemos esbozado, es realmente espeluznante. Dice: *Music for listening*.

Otro aspecto “útil” de la música, aunque no exclusivo de la edad moderna, es su empleo para facilitar la producción industrial y al mismo tiempo crear la impresión de que los trabajadores lo pasan mucho mejor en las fábricas de hoy, puesto que ahora “hasta les tocan música”. La idea no es nueva; una gran parte de todas las canciones populares son cantos de trabajo, nacidos del ritmo y el espíritu de una labor definida. Sin embargo, la diferencia es esencial: aquellos cantos eran también creación popular y ejercicio de la música. Lo de ahora equivale únicamente a una droga que ayuda a hacer menos perceptible el cansancio, no más. Pero con esto ya entramos en otros terrenos. Por lo demás, es lógico que una época que se precia de hacer trabajar a todo mundo también haga trabajar a las Musas. En la industria, por supuesto.

Pero el empleo utilitario de la música, aunque enojoso, no es lo peor. Después de todo, sacrificar el arte en aras de la comodidad es y ha sido uno de los crímenes menores del género humano, si no hemos de ser tan intransigentes. Donde la cosa se vuelve realmente imperdonable es con la música que no se quiere oír. Por una música que oímos intencionalmente, hay diez que únicamente nos dan la lata. Salga como fanfarria de los infames “tragadieces” o escorra taimadamente de los “muzaks”, irrumpa en nuestra casa gracias al potente HI-FI de nuestro vecino o nos sorprenda desde el bolso de mano de una transeúnte al parecer inofensiva, no podemos escaparle. Ahora bien, sería absurdo pretender que este enorme consumo de música de aparato refleja un amor por la música. Si reflexionamos un poco y somos honestos tenemos que confesar que la gente no necesita realmente tanta música. La dosis que correspondería a cada individuo no está en proporción con la música que sueltan sus aparatos. Entonces ¿a qué viene el uso incansable de éstos? Evidentemente, sólo a llenar el silencio, ese silencio amenazador del cual se levantan ante el hombre de hoy preguntas tan desagradables como: ¿Quién eres? ¿Qué eres? Y, naturalmente, antes que verse ofendido y humillado, basta una vuelta al botón y ya está: el silencio se rasga de arriba abajo (el de los vecinos también, de paso), y nuestro hombre se reviste nuevamente de su dignidad de hombre del siglo xx.

En última instancia, toda la música que no se escucha con participación pasa a la categoría de ruido, y aquí comienza uno de los aspectos trágicos de la música en la era técnica. Muchos se habrán preguntado cómo es posible que en nuestro tiempo, en el que son tan numerosas las oportunidades de adquirir una preparación musical como oyente, sea tan pronunciado el contraste entre la producción musical y el gusto del público. No es sorprendente: mientras el compositor

moderno trata de convertir en lenguaje musical cada vez más elementos que hasta la fecha sólo contaban como ruido (la música concreta es sólo la expresión más aparatosa de este afán), el hombre civilizado efectúa el proceso contrario, convierte a la música en ruido. El hombre de tiempos pasados, desprovisto de ruido técnico, debía organizar él mismo su silencio, y lo hacía a menudo dedicándose a ocupaciones dignas de su singularidad: a la meditación, a la religión, al ocio, a la ... música. Y a nosotros ¿qué silencio nos queda que pueda propiciar la expresión musical? En bien de la música, hágase, pues, el silencio. Los muertos, que en general cuentan con una deferencia que nunca soñaron cuando vivos, ya son regalados de cuando en cuando “con un minuto de silencio”. Quizá en lo futuro, con los avances maravillosos de la técnica, tendremos el gusto de que en ciertas ocasiones (en los cumpleaños o en Navidad, por ejemplo) se nos notifique que tenemos a nuestra disposición “x horas de silencio”.

Ante la música como accesorio doméstico o como estajanovista en la industria, el último refugio es la música hermética, la música virgen, la música que no se doblega y no se presta a servir al confort, la música depositada en el santuario desolado de Polimnia.<sup>1</sup> Y recordemos, aunque sólo sea como curiosidad, que Marsias, el infeliz sátiro que desafió a Apolo tocando una flauta “que tocaba sola, fabricada por Atenea”, acabó desollado vivo por el dios de la música...

### No se cansan los jóvenes compositores, y el público...\*

El lunes pasado tuvimos ocasión de escuchar, en una Sala Ponce no muy concurrida, un nuevo esfuerzo del grupo de jóvenes compositores que tratan de sacudir la conciencia musical de nuestra capital y de representar lo mejor posible a su generación frente a la de los compositores mexicanos cuyo genio o cuya mediocridad ya han quedado confirmados por el tiempo.

El concierto estuvo compuesto por obras para canto y piano, para piano solo y para un pequeño conjunto instrumental. La primera parte, con canciones de Rocío Sanz, Federico Smith, Humberto Hernández Medrano y Roberto Bañuelas, estuvo encomendada a la soprano Maritza Alemán, acompañada al piano por Salvador Ochoa. La ejecución fue buena, fuera de un ligero tropiezo de la cantante debido sin duda al poco tiempo que tuvo para aprender de memoria las doce canciones, estrenos en su mayoría. El acompañamiento no dejó qué desear, por supuesto, y no está de más señalar la actitud ejemplar de Ochoa, quien se prestó a figurar en el concierto movido únicamente por interés musical y para ayudar a la formación de estos compositores noveles.

Las obras en cuestión, aunque a veces no dejan de tener atractivo, no pueden llamarse aún representativas de un estilo personal. En las canciones de Rocío

<sup>1</sup> Para los griegos, la musa de la música. En el artículo publicado en *Novedades* “corrigieron” escribiendo Polonia en lugar de Polimnia. N. de la E.

\* Artículo publicado originalmente en *Novedades, México en la Cultura*, núm. 561, Fernando Benítez, director, 13 de diciembre de 1959, p. 9.

Sanz se nota todavía el trabajo de academia, a pesar de unos giros que dejan entrever un idioma más propio. Más maduro se muestra Federico Smith con una textura seca y áspera. Desgraciadamente, parece que por poner en música textos de García Lorca se creyó obligado a usar los consabidos melismas gitanos de que echan mano invariablemente todos los compositores que tratan un tema español. Realmente, ya se podría esperar otra cosa si hasta el mismo Falla se cansó de usarlos. Los *Autógrafos* de Hernández Medrano son una especie de homenaje a tres compositores. El primero evoca indudablemente a Debussy, el segundo a Falla y el tercero, dedicado a Ponce, trae a la memoria más bien el estilo de Rachmaninoff. No siendo parodias, su interés es pequeño, pues todo principiante, quiéralo o no, hace obras “al estilo de...”. Esperemos, pues, a que Medrano hable en primera persona. Las canciones de Roberto Bañuelas son lo contrario de las de Rocío Sanz por lo que toca a textura armónica. Donde en ésta hay una preocupación por la fluidez vocal, en aquél se encuentra uno con disonancias un poco gratuitas. Creo efectivamente que éste es el mayor peligro que corre Bañuelas, tanto más cuanto que sus pasajes “consonantes” muestran una armonía muy parecida a la de nuestros “arreglistas” de radiodifusoras. Con todo, es notable en estos compositores el poco afán por *épater*. Casi sin excepción, sus obras se dan con sencillez y honestidad, sin pretender confundir al público con originalidades “a como dé lugar”.

Después de las canciones escuchamos algunas piezas para piano de Leonardo Velázquez y Bañuelas, limpiamente ejecutadas por Néstor Castañeda. Habiéndolo oído en otras ocasiones, hubiésemos deseado que Néstor tocara con más calor, sobre todo en las piezas diminutas de Velázquez. Las *Siete piezas breves* de este último se contaron entre lo mejor del programa. Sin ser trozos adecuados para un “concierto”, pertenecen al género de estudios en pequeña escala en los que el compositor pone a prueba su facultad creativa restringiendo lo más posible sus medios de composición. Al mismo género pertenecen las piezas “Para niños” y algunos tomos del *Mikrokosmos*, de Bartok, y *Los cinco dedos* de Stravinski. En el caso de Velázquez, aparte de que son testimonio elocuente de sus dotes musicales, sus pequeñas piezas dan una reducción pulida y agradable de los elementos que configuran sus composiciones de mayores proporciones, sin omitir sus influencias evidentes de Chávez, Stravinski y Bartok. De las tres piezas para piano de Bañuelas puede decirse lo mismo que de sus canciones, sólo que en aquéllas, faltando un texto que dé mayor cohesión a la obra, se advierte más cierto descuido por lo que toca a construcción y economía formal. Sin embargo, la primera pieza tiene una gracia burlesca bien lograda, y la última, si tuviese perfiles más claros y mejor trabajados, podría atraer el interés de los pianistas interesados en enriquecer su repertorio con obras nuevas.

La última parte del programa consistió en dos obras para pequeño conjunto instrumental, *La Anunciación* de Rafael Elizondo y la *Toccata para cinco*, de Jesús Villaseñor. La obra de Elizondo fue escrita para el grupo coreográfico que dirige Guillermina Bravo, y, como sucede casi siempre con esta clase de obras,

la ejecución en concierto puso al descubierto ciertas lagunas y pasajes que se vuelven ininteligibles sin la acción en escena. Por lo demás, el contraste estilístico entre los temas principales (muy “mexicanos”) y los solos disonantes de la viola crea una tensión que hace imposible la unidad de la obra; hasta al compositor más experimentado le sería sumamente difícil llegar a reconciliar estas dos tendencias. Otro defecto de la obra es el empleo profuso de percusiones tan llamativas como el vibráfono y el juego de timbres. Lo que salva a la obra es el aliento popular e ingenuo que anima los temas principales. Sea como sea, habrá que verla como ballet, aunque, a mi parecer, no con la coreografía que se le puso en el Ballet Nacional. La obra final, la *Toccata*, de Villaseñor, promete obras de verdadera categoría, pues su autor es el más joven del grupo y, sin embargo, ya da pruebas de innegable intuición musical. A pesar de evidentes defectos —falta de desarrollo temático y de contraste—, la obra supo captar el interés del público por su melodía y su tratamiento imaginativo de los timbres. Desgraciadamente, se advirtió la falta de ensayo en el conjunto instrumental, sobre todo en el equilibrio de las percusiones. De otro modo, tanto la obra de Elizondo como la de Villaseñor se habrían mostrado bajo un aspecto mucho más prometedor.

En suma, a pesar de las fallas mencionadas, el concierto estuvo más interesante que todos esos conciertos en que una vez más se revuelcan las inescapables “Quintas” y “Sextas”. Pero el público tiene razón. Vale más atenerse a lo malo (o bueno) por conocido, y no poner a prueba su entendimiento musical oyendo obras nuevas de compositores que aún no están en la Enciclopedia. Y si el público, el pobre público, ya no sabe qué hacer con las obras modernas que han sido catalogadas como “maestras” (véanse las de Berg y el último Stravinski), ¿qué podría hacer en el terreno desconocido e inseguro de la música joven y experimental?

### Música en transición\*

Para el visitante extranjero en México, parecería que nuestra música consistiera exclusivamente en la música folclórica. Durante las décadas pasadas, la pintura y la arquitectura mexicanas han llamado la atención y la admiración en el extranjero y, más tarde, algunos trabajos literarios han empezado a traspasar las fronteras, pero es muy poco lo que se conoce de nuestra música no popular. Carlos Chávez y Silvestre Revueltas disfrutaron de cierto prestigio, y algunos *connoisseurs* están familiarizados —más por curiosidad que por interés musical— con los trabajos experimentales de Julián Carrillo. Pero el espíritu de la música mexicana que se exporta continúa siendo tipificado por los aires de mariachis y los sonos veracruzanos.

\* Este artículo, escrito originalmente en español, fue traducido al inglés para su publicación en *The Atlantic Monthly*. Suplemento especial en *Mexico Today*, vol. 213, núm. 3, marzo de 1964, Boston, Mass., pp. 112-117. Como la versión original se extravió, la editora tuvo que hacer la traducción al español, la cual fue revisada y aprobada por el compositor.

¿Por qué al lado de los nombres de pintores tan famosos internacionalmente como Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo sólo podemos incluir los de Chávez y Revueltas? Y peor aún ¿dónde está la contraparte musical de la nueva ola de pintores mexicanos que ha mostrado sus méritos en competencias internacionales? Actualmente hay poco que justifique la declaración hecha hace un siglo por la señora Calderón de la Barca: “La música en este país es un sexto sentido”.

No obstante, hubo buenos inicios. Los intentos de José Rolón, Candelario Huízar y Manuel M. Ponce para darle individualidad a la música mexicana; el grupo nacionalista en torno a Chávez, que incluía a Blas Galindo y Pablo Moncayo; y finalmente los inicios de un movimiento que iba más allá de las influencias folclóricas, cuando Silvestre Revueltas hablaba de una “música sin turismo” y Chávez daba pasos paralelos a Bartok. Todo ello prometía un buen futuro. El periodo nacionalista, que alcanzó la cima durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, trajo un florecimiento en la música mexicana que no se ha vuelto a repetir. Podemos apuntar ciertas fechas: 1921, *Chapultepec* (Ponce); 1924, *Los cuatro soles* (Chávez); 1928, *Imágenes* (Huízar); 1930, *Cuaubnāhuac* (Revueltas); 1933, *Sinfonía de Antígona* (Chávez); 1936, *Sinfonía india* (Chávez); 1936, *Homenaje a García Lorca* (Revueltas); 1938, *Sensemaya* (Revueltas). A estos trabajos, algunos de ellos admirables, pueden agregarse otros que debido al manejo hábil del material folclórico han adquirido cierta popularidad en nuestras salas de conciertos —por ejemplo *Sones de mariachi* de Galindo (1940) o *Huapango* de Moncayo (1941).

A pesar de todo, este periodo llegó a su fin abruptamente. Parece que en el año 1940 el espíritu creativo del nacionalismo mexicano se extinguió. Lo que siguió ha sido simplemente un continuo refrito del viejo nacionalismo o un alejamiento de los temas folclóricos con el fin de buscar un estilo más personal. Habría sido interesante ver qué camino hubiese seguido Silvestre Revueltas, quien murió precisamente en 1940, cuando la fase nacionalista llegaba a su fin.

Lo que aquí es evidente es la influencia del neoclasicismo europeo. En su apogeo, este movimiento estaba tan seguro de sí mismo, era tan polémico, que avasalló a todos los que no tenían una causa real que defender. Sólo los nacionalistas obstinados y los músicos sectarios y olvidados que continuaron creyendo en la curiosa teoría de la dodecafonía, considerada fuera de moda en los treinta, pudieron salvarse.

Si en Europa el neoclasicismo no produjo muchas obras que pudiesen compararse con las de principios de siglo, difícilmente podría esperarse que esa inspiración de segunda mano llegara a dar un impulso fructífero a la música mexicana. Es verdad, por ejemplo, que en las obras de Chávez y Galindo se advierte cierta preocupación por el contrapunto, pero estas minucias de composición no sugieren o confirman un “regreso a Bach”. Y con esto tocamos un punto importante en nuestra música: ¿a qué pasado puede regresar la música mexicana?

La situación es fácil para pintores y escultores, ya que la arqueología los provee de una historia y una prehistoria. No se puede decir lo mismo para la música

precolombina. A pesar de todos los avances logrados en la investigación dentro del campo de la música indígena, así como del entusiasmo creciente por nuestro pasado musical, no es probable que pueda convertirse en una fuente de inspiración musical. Continuará siendo tan desconocido como la música griega. Así, la reconstrucción de música precolombina, comúnmente basada en sonos tradicionales, en documentos históricos y en instrumentos musicales encontrados en excavaciones, no será más que un juego arqueológico guiado por la empatía musical del compositor. Como una auténtica expresión del mexicanismo despierta muy poco interés. Debemos aceptar el hecho de que la música autóctona, refinada y grandiosa como quizás fue, no pudo resistir el impacto de una tradición que ya conocía a Machaut o a Josquin des Près; y, sometiéndose a ésta, se convirtió en esos ritmos cálidos y vibrantes que admirable y desprecupadamente encarnan nuestra mezcla cultural.

Para el mexicano de hoy, la música mexicana indígena es tan exótica como muchas otras; las escalas pentatónicas le suenan como música china y los instrumentos precolombinos no le dicen mucho, a menos que toquen cuerdas profundas en su subconsciente racial. El compositor mexicano, le guste o no, está inmerso en la tradición europea, aun cuando un elemento nativo, con sus ventajas y desventajas, lo coloque en una posición periférica. La conciencia de esto es precisamente la razón por la que los artistas mexicanos tienen una actitud ambigua hacia el arte europeo, especialmente aquellos que pretenden expresar un arte mexicano auténtico, limpio de toda influencia europea.

Además, la música se ve influida por los mismos factores que afectan las otras artes que juegan con material folclórico: también está creada con miras al mercado extranjero. No fue por casualidad que las composiciones nacionalistas y arcaizantes del grupo de Chávez disfrutaran de mayor éxito en Estados Unidos que entre el público mexicano. En la actualidad está claro que el compositor mexicano que escribe para sus compatriotas no necesita agregar *Mexican curious*; en lugar de esto, utilizará un lenguaje más natural —es decir, un idioma que encarne la tradición occidental y la mestiza—. Los mejores aliados del culto del indigenismo continúan siendo los visitantes extranjeros y los mexicanos con gustos internacionales, o aquellos que están más alejados de sus tradiciones autóctonas.

El movimiento nacionalista en la música mexicana ha perdido tanto su vitalidad como su seguridad. Silvestre Revueltas se ha ido; Carlos Chávez ha desarrollado un estilo que, aunque ocasionalmente muestra lazos con nuestra herencia ancestral, ya no puede ser llamado mexicanista. Sería bueno poder decir que estamos en un período en el que la música mexicana está produciendo obras que no son imitaciones de algo del extranjero y que no solamente llaman la atención por sus peculiaridades exóticas; que nuestra música ha alcanzado el punto en el que deja de ser un dialecto y adquiere un lenguaje propio. Pero esto no ha ocurrido. El hecho es que en los últimos veinte años no ha surgido ninguna nueva figura notable. Por un lado, tenemos exponentes más o menos sinceros del na-

cionalismo, cuyos trabajos no pueden ser comparados con aquellos del periodo anterior. Por otra parte, tenemos a los dóciles seguidores de las modas europeas que cubren su falta de sustancia con el lema de "es necesario estar al día" y que pasan del neoclasicismo al sistema dodecafónico tan fácilmente como alguna vez fueron del nacionalismo al neoclasicismo. Y ni siquiera se puede decir que esta habilidad para cambiar dirección sea realmente suya, puesto que la copiaron de Igor Stravinski, el Dorian Grey de la música moderna, cuya versatilidad estilística y el miedo a ser considerado anticuado han contagiado a multitudes de compositores menores.

Como quiera que sea, los jóvenes compositores se encuentran en una situación en que no les es requerido seguir un estilo u otro. No existe un estilo oficial y sus obras no serán juzgadas según su mayor o menor contenido folclórico. Pero ciertas cosas inciden en contra de ellos. La primera y más seria es el bajo nivel de educación musical. No es de sorprenderse que en un país que aún lucha contra el analfabetismo, la educación musical no sea fomentada en las escuelas. El Conservatorio Nacional de Música, pobre en recursos y desorganizado, apenas cumple sus tareas, incluso cuando cuenta con algunos profesores competentes. Pero peor aún es la situación de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, para la cual ni siquiera se construyó un edificio en el enorme y altamente publicitado campus universitario. Para donde se mire, el panorama musical es el mismo: no hay suficientes maestros, hay escasez de material y falta de interés. Como resultado, el músico aspirante es abandonado a sus propios recursos o debe depender de becas extranjeras, las cuales generalmente no logran más que hacerlo consciente de sus propias carencias educativas. No debe uno sorprenderse entonces ante el hecho de que en un país de treinta millones de habitantes, en el que la música "es un sexto sentido", solamente exista una orquesta sinfónica aceptable.

Por supuesto, existen razones sociológicas para este rezago cultural: los músicos generalmente surgen de las clases más pobres porque una carrera musical toma menos años de estudio que cualquier otra, e incluso un intérprete mal preparado puede, en un corto plazo, ganar dinero en la radio y en orquestas de teatro. Entre los ricos la música no es vista como una carrera seria. Se le considera más bien como una manera de pasar momentos de descanso. Como profesión significaría un descenso en el estatus social. El panorama ha cambiado en años recientes; no puede negarse que la música comienza a ser vista de otra manera. Pero las condiciones descritas arriba han creado una especie de círculo vicioso entre la calidad y la preparación del ejecutante y su capacidad económica, una situación de la cual es difícil escapar. Aquellos que tienen éxito pertenecen a la clase media que tiene una tradición musical (generalmente extranjera), o son individuos con inteligencia y talento extraordinarios.

Sin duda estas dificultades no serían tan importantes si no estuvieran ligadas a la falta de una firme tradición en música seria. La música popular mexicana logra su vigor y naturalidad al estar respaldada por siglos de ininterrumpida tradición

folclórica. La música seria mexicana es un fenómeno relativamente reciente; hasta el siglo XIX, la escena musical en México estaba dominada por ejecutantes extranjeros, y cualquier pequeña tradición que se desarrollara, si se puede hablar de una tradición mexicana respecto a la música, no sobrevivió a los periodos violentos de la Revolución.

La ejecución musical es realmente el arte más burgués (como lo han demostrado los solistas rusos); requiere una tradición larga y pacífica y condiciones materiales estables. Un músico puede arreglárselas sin uno de los dos requisitos, pero no ambos al mismo tiempo, como fue el caso del México pre y posrevolucionario. Nuestra tradición musical, cuando mucho, se remonta a no más de cincuenta años, y esto explica muchas cosas. Ni siquiera puede calificarse a esta tradición de revolucionaria. Aun cuando la Revolución mexicana, como la Revolución rusa, inspiró artistas en otros campos, no hizo nada por la música, no creó nuevas técnicas instrumentales o de composición. Desafortunadamente para nosotros, no tuvimos una escuela de música pre-revolucionaria con la cual continuar. Nuestra música tuvo que comenzar desde el principio. Pero por lo menos ahora podemos comenzar a hablar de una música mexicana y no solamente de música en México.

¿A qué tipo de público se dirige el compositor mexicano? Es triste decir que el público está tan pobremente preparado para la música contemporánea como el músico profesional. Si nos basamos en los programas de radio, la música escuchada por el grueso de la población está en el más bajo nivel. Existen excepciones: una estación de radio (una de las menos poderosas) se especializa en música "clásica", y la transmisora de la Universidad Nacional sigue siendo un oasis cultural en el desierto de la música comercial, donde las canciones modernas al estilo de Agustín Lara compiten con las rancheras, que son realmente parodias de la música folclórica.

Naturalmente, el público "educado" está al tanto de las celebridades musicales y paga por verlas. En cierto sentido, la música le sirve igual que cualquier otra institución cuyos precios elevados crean una atmósfera de exclusividad —algo que sucede en todo el mundo—. Violinistas y pianistas brillantes continuarán llenando el auditorio del Palacio de Bellas Artes; la ópera resplandecerá de cuando en cuando con una María Callas o un Mario del Mónaco y evitará cuidadosamente empresas audaces como *La hora española*, *El cónsul*, *Peter Grimes*, *La carrera del libertino*, *El prisionero*, o *Wozzeck*, ya que es evidente que el gusto musical del público sigue aún en el siglo XIX y en la ópera del *bel canto*. Por supuesto, las óperas modernas se conocen a través de las grabaciones, pero desafortunadamente para nuestra música, el público mexicano ha entrado en la era electrónica sin haber cultivado el hábito de la música.

Así, la música grabada, que para los europeos es un complemento de la música en vivo, se ha convertido en la principal experiencia musical para nosotros. La industria de la radio y la grabación tiende a convertir en simples compradores y consumidores de música a aquellos que podrían haber sido partícipes y ejecu-

tantes. Debido a que México está íntimamente relacionado con el desarrollo sociológico-industrial de Estados Unidos, el eslogan "hágalo usted mismo" no significa que la gente tiene que estudiar o aprender música; sólo tiene que construir su propio equipo de HI-FI. Naturalmente, es más fácil hacer dinero y comprar una máquina que dedicar una buena parte de nuestro tiempo a dominar un instrumento. Por supuesto, la reproducción electrónica de la música no sería objetable si nos convirtiera en verdaderos escuchas. Pero la verdad es que el resultado usual (no sólo en México) es que la música ha sido reducida a una parte del confort moderno, una mera sirvienta de la vida cotidiana. Hoy no hay un solo lugar donde la música no sea consumida, no hay ningún espacio público en donde estemos a salvo de ella, y el cretino con un radio de transistores ha invadido finalmente los últimos rincones de silencio que quedaban.

A pesar de este enorme consumo de música, hay una notable indiferencia hacia la música contemporánea y una amplia brecha entre el compositor y el público. Es irónico que México sufra de esta situación en la medida en que entra en la civilización moderna. La música sería mexicana de reciente aparición padece de la misma incomprensión que sus hermanas mayores: la música de Chávez no es ampliamente apreciada en México; aquella de Revueltas, Moncayo o Galindo es escuchada principalmente por sus elementos folclorizantes.

Observando las diferencias entre los avances técnicos y el rezago cultural, y si creemos en la decadencia occidental, podríamos sentirnos como el último pasajero en un tren que va a descarrilarse. Pero, ¿qué otros pensamientos pueden surgir de la imagen de un sano y sonriente campesino con un radio de transistores en sus manos, o de un pequeño e inocente pueblo envuelto en el rugido de una sinfonía?

Ahora, después de este cuadro esbozado con tonos lúgubres, el lector puede preguntar con razón cuáles son los aspectos positivos en la música de nuestros días. En realidad, el panorama quizá parece más desalentador de lo que es. Gracias a la libertad que nuestra música ha ganado, y que continúa ganando, en la mayoría de los casos los músicos mexicanos ocupan hoy puestos que anteriormente eran de extranjeros. La Sinfónica Nacional realmente merece su nombre; hay ahora una compañía de ópera capaz de dar buenas representaciones y de ofrecer un marco apropiado para cantantes de primera clase. Incluso podemos hablar de una escuela de compositores mexicanos.

Por lo demás, si en años recientes se ha visto que las instituciones de música patrocinadas por el gobierno han fallado debido a la falta de eficiencia y al egoísmo de sus dirigentes, también se puede notar un aumento en la actividad de músicos y aficionados. Han brotado grupos de jóvenes compositores; igualmente grupos de amantes de la música prebachiana o de la música de cámara —todos con la sana convicción de que no vale la pena esperar a la música patrocinada oficialmente—. A la cabeza de este movimiento para descentralizar la música está la Universidad Nacional, la cual ha contribuido admirablemente a fomentar la cul-

tura musical a través de sus conciertos, programas de radio y cursos, y por medio de la reconstitución de su orquesta sinfónica.

Incluso las instituciones de música dependientes del gobierno han intentado mejorar sus actividades. En los pasados tres o cuatro años se decidió reorganizar el Conservatorio Nacional, y Carlos Chávez, claramente desilusionado de sus viejos discípulos, ha organizado un taller de composición para jóvenes compositores en cuyas filas se encuentran algunos músicos de innegable talento. Esperamos que este taller no produzca una nueva generación de burócratas y oportunistas musicales, sino más bien maestros que revigoricen nuestro mundo musical.

Y ahora, ¿qué tipo de música se produce en el México de hoy? Como ya hemos dicho, el viejo grupo nacionalista sigue cultivando el estilo que desarrolló durante los años treinta, seguido con mayor o menor fidelidad por algunos discípulos. Éstos, en cambio, son vistos con cierta conmiseración por aquellos que adoptan las últimas modas y siguen obedientemente todo lo que la *avant-garde* europea declara ser la última palabra. Pero no hay duda de que la mayoría de los jóvenes y no tan jóvenes músicos mexicanos, ya sean nacionalistas o neoclasicistas, está desertando de las viejas filas y entrando en el sistema serial. Nadie quiere estar pasado de moda. La música electrónica no tiene aún representantes; no puede haberlos sin laboratorios ni estudios experimentales. Ha habido ejemplos de música concreta (para un ballet y un cortometraje), pero la mayoría intenta escribir en el sistema dodecafónico. Se ha hablado de crear un nacionalismo serial, pero hasta ahora no se ha presentado algún trabajo que pudiese confirmar este rumor.

Sea cual fuere la situación, hay una atmósfera de expectación, un sentimiento de que ya es tiempo para que emerjan músicos que puedan inyectar vida a una inerte situación musical y que puedan compararse con la generación anterior. Los tiempos han cambiado. Ser revolucionario hoy significa conformismo, en tanto que el nacionalismo se ha convertido en un hábito estático y decorativo. Por otro lado, es necesario preguntarse hasta qué punto el sistema serial corresponde a las necesidades de los compositores mexicanos. Nuestra cultura se mueve a saltos, pero quizá es un salto demasiado grande pasar de la música pentatónica o diatónica modal a las series dodecafónicas.

Dejando a un lado las especulaciones ociosas, algo parece seguro. La primera etapa de la música mexicana moderna ha terminado dejando algunas obras notables. No es probable que nuestras futuras obras maestras sean huapangos o sinfonías indias: ya contamos con numerosas grabaciones en el campo de la música folclórica auténtica. El compositor mexicano se encuentra en la misma situación que los compositores de otros países. Su función social es discutible. La demanda por sus obras (con ocho siglos de música a la disposición del consumidor) es prácticamente nula. No es necesitado y apenas es deseado. Su papel es como el del poeta moderno. Pero aun bajo estas condiciones, para bien o para mal, son ahora los jóvenes quienes tienen que dar expresión a la realidad mexicana.

## De la educación musical\*

El 9 de diciembre, tuvo lugar en el teatro anexo a Arquitectura un singular concierto a cargo del grupo infantil de la Escuela Nacional de Música de la Universidad. Fue la demostración de los resultados del trabajo didáctico del maestro César Tort con un grupo de niños y niñas. El programa constó de tres partes: ejercicios rítmicos, cantos instrumentales y música instrumental. Las canciones anónimas fueron arregladas, rítmica y musicalmente, por César Tort; otras son de su autoría. En dicha ocasión, Joaquín Gutiérrez Heras leyó previamente unas cuartillas, las cuales, por su innegable interés, publicamos para que los lectores aprecien la importancia de la tarea emprendida por César Tort en la Escuela Nacional de Música.

Lo que escucharemos a continuación no es un concierto de niños musicalmente superdotados; es una muestra de lo que se puede hacer cuando se ataca el problema de la educación musical con sentido común y con imaginación; es decir: haciendo música.

El analfabetismo musical de México es muy notorio; tanto así que he oído decir a menudo que somos un pueblo antimusical. Esta opinión podría verse confirmada por el triste papel que la música y el músico desempeñan en la vida del país, por la falta de interés en los acontecimientos musicales, por la ausencia casi total de conjuntos de buena calidad. Sin embargo, hay que examinar el problema en sus raíces, en la educación musical. Pero no en la del músico profesional, sino en la del niño que asiste a su primera escuela.

Todos ustedes recuerdan seguramente su clase de música o de "orfeón", considerada por jóvenes y adultos como un apéndice inútil y ridículo, y en donde todo el mundo se dedica a hacer pasar un mal rato a ese sufrido personaje que es el profesor de música. Los textos que aún se usan contribuyen al total desprestigio de esa clase. Por un lado, un manual de solfeo con ejercicios que a nadie se le ocurriría relacionar con la música; por el otro, un libro de teoría que empieza con la definición de lo que es arte y con una disertación sobre lo que es música. Con tales recursos, lo único que el profesor ha conseguido hasta la fecha es una especie de vacuna que inmuniza al escolar contra la música —llamémosla "seria"— durante muchos años o para siempre. Por supuesto, muchos descubren más tarde algunos trozos de música "clásica" y algunos llegan a disfrutar la música más exigente de nuestros días, pero esto ya no tiene importancia para la participación activa en la música, para el contacto directo con la materia musical, para la creación de una base que sostenga y alimente una verdadera vida musical.

El problema de la educación musical del niño no es exclusivo de México o Latinoamérica; actualmente ocupa un lugar de primera importancia en todos los sistemas pedagógicos, y el creciente interés que ha despertado puede verse en el entusiasmo con que se ha acogido el sistema de Carl Orff, verdadero evangelio pedagógico-musical que se ha extendido por todo el mundo.

\* Artículo publicado originalmente en *Gaceta UNAM*, Nueva época, núm. 1, enero de 1968, p. 15.

La posición fundamental de estos sistemas modernos puede resumirse en pocas palabras: convertir a la música en una expresión corporal del niño; hacer que sea él quien desde un principio cree su propia música.

El sistema del maestro Tort también está inspirado en esta proposición y se basa en las experiencias de los sistemas ya puestos en práctica. Sus diferencias respecto de éstos obedecen sencillamente a las tradiciones peculiares de nuestro país. Así, las melodías y los textos que usa pertenecen en su mayor parte a la lírica infantil de México, con lo cual —dicho sea de paso— le da nueva vigencia a este patrimonio que también tiende a desaparecer. Y entre sus instrumentos, contruidos especialmente para el uso infantil, encontrarán ustedes la marimba y el huéhuetl.

No queda más que insistir en que la realización de este sistema, al cual la Escuela de Música de nuestra Universidad ha prestado su inteligente y previsora ayuda, no va dirigida únicamente al adiestramiento del músico profesional, sino que significa y debe ser la reivindicación de la música en la escuela; es el primer y urgente paso hacia la salud musical de nuestro país.

## La coronación de Poppea: música rediviva\*

Decididamente, la música de nuestra época se ha colocado bajo el signo de la investigación. No hay actualmente compositor de vanguardia que no hable de "investigación sonora" a propósito de sus obras, y los concreto-electrónicos, provistos de micrófono y grabadora, van a la caza de sonoridades inauditas a semejanza de los entomólogos que penetran en las selvas menos exploradas para dar con una especie de mariposa aún no clasificada. Para contrarrestar la balanza, la investigación del pasado musical ha alcanzado un auge insospechado. ¡Qué lejos han quedado aquellos tiempos en que Casals descubría las suites para violonchelo de Bach, en que Nadia Boulanger infundía nueva vida a Monteverdi o Wanda Landowska reivindicaba definitivamente las sonoridades del clavicémbalo! Actualmente, no exageramos al decir que el caudal de música anterior a 1700 que ha cobrado nueva vida puede equipararse a lo que viene después de esa fecha. Y, si bien es cierto que esta resurrección general ha sacado de sus tumbas obras que merecían quedarse en ellas, especialmente en el terreno de la música barroca, tenemos que agradecerle el rescate de magníficas obras del Renacimiento y la Edad Media que ahora ya no conocemos meramente como objetos de la erudición histórica, sino como verdaderas vivencias musicales.

La barrera natural que se opone a esta exploración histórica y a la recreación musical es, por un lado, la imperfección de la escritura musical, imperfección que se acentúa a medida que retrocedemos hacia la Edad Media; por el otro, la incompleta documentación acerca de la ejecución de la música medieval. Los instrumentos ya no son problema: las piezas de museo han servido de modelo

\* Artículo publicado originalmente en "Hojas de crítica", 1, suplemento de la *Revista de la Universidad de México*, año xxii, octubre de 1968.

para toda una nueva artesanía instrumental: clavicémbalos, flautas de pico y violas da gamba están a la orden del día, pero tampoco es demasiado difícil proveerse de órganos portátiles, cromornos, salterios, cítolas o rebabs. Lo que importa ahora es cómo reanimar sin falsificar, cómo guardar compostura histórica y, al mismo tiempo, convertir en verdadera música los manuscritos y las reliquias de museo. Entre los pocos conjuntos que actualmente logran tal hazaña destaca el Studio der frühen Musik de Munich, que pudimos escuchar gracias al esfuerzo unido de la Universidad Nacional y el Instituto Goethe de México. Quienes oyeron y vieron este admirable conjunto —gratuitamente— no lo olvidarán fácilmente: dos cantantes y dos instrumentistas de gran versatilidad y completo dominio sobre su rica colección de instrumentos. Andrea von Ramm, mezzosoprano, y Willard Cobb, tenor, también se convierten ocasionalmente en instrumentistas para completar la virtuosidad de Sterling Jones en la viola da gamba y de Thomas Binkley en el laúd. Este último es además quien dirige el conjunto y quien, basándose en sus estudios de composición y musicología, cuida del singular estilo de este grupo y prepara las versiones de su amplio repertorio, que va desde los trovadores del siglo XIII al alto Renacimiento del siglo XVI.

Hablando de la reaparición de música antigua, debemos comentar dos intentos que se han hecho últimamente en México con dos óperas de Monteverdi. El primero, la representación de *El Orfeo* dirigida por el laudista y musicólogo belga Michel Podolski, fue un verdadero atentado contra el compositor: una orquestación absurda, que sólo en parte se explica por la falta de instrumentos antiguos en nuestro medio; una puesta en escena, una coreografía y un vestuario pobres e ineptos que convirtieron esta obra en una triste y exangüe pastorela. En justicia, hay que señalar que *El Orfeo* de Monteverdi es una de las obras que más problemas presenta, tanto musicales como escénicos. Así, la audacia del señor Podolski quizá podría explicarse como el simple deseo de enriquecer su currículum.

En *La coronación de Poppea*, que está presentándose en el teatro Jiménez Rueda, las cosas van mejor. Para comenzar, sus realizadores se basaron en la excelente versión abreviada de Raymond Leppard (grabada estupendamente en discos Ángel). Y luego, tanto el conjunto instrumental como el elenco vocal desempeñan su papel en forma decorosa y, en ocasiones, admirable. Entre los cantantes destacan Alicia Torres Garza, Hortensia Cervantes y Carlos Pimentel. El número más logrado es, quizá, el dúo entre el paje y la damisela. El coro es mediocre y lo peor es la dirección musical de Alejandro Kahan y la dirección escénica de José Antonio Alcaraz. Kahan no sabe acompañar cantantes y, por lo visto, una entrada en anacrusa ya le presenta problemas formidables. Los *gags* de Alcaraz no agregan nada a la ópera y sí echan a perder algunos números, como el sublime *Adagiati Poppea* de Arnalta en el acto II. El ridículo personaje que él llama *Némesis*, actuado por un señor, revela un conocimiento no muy profundo de las figuras mitológicas y, en este sentido, sí justifica su nombre respecto de la dirección escénica de Alcaraz.

## Canciones mexicanas\*

Canción de sociedad, canción artística, canción culta —¡cuánta dificultad para nombrar un género tan viejo como la misma música y para distinguirlo de la canción “popular”!—. La unión de música y poesía en su expresión más reducida aparece en los documentos musicales más antiguos y persiste hasta nuestros días a pesar de todas las revoluciones que cambiaron la música a lo largo de los siglos. De hecho, en todas las civilizaciones antiguas la creación de poesía y música es simultánea; la separación del músico y el poeta en dos personas es relativamente reciente, y no es completa ni definitiva. Por lo demás, la división entre la canción “popular” y la canción “culta” (llamémosla así) es un poco forzada: aun la canción más tradicional y anónima fue compuesta en cierto momento por un artista individual; su adopción por todo un grupo étnico fue un fenómeno posterior. Actualmente conocemos la versión “culta” de muchas canciones que han entrado en el patrimonio popular. Es evidente, pues, que lo que hace a una canción “popular” o “folclórica” no es su origen, sino su trayectoria posterior, su reconocimiento como expresión de un pueblo o una cultura y no como una obra de arte individual. A lo largo de la historia, la cercanía y el intercambio entre las dos categorías es variable; en el Renacimiento y el Romanticismo el paso de una a otra es fácil y a menudo imperceptible; en el Barroco, en cambio, la música culta muestra una indiferencia notable respecto a la canción popular. En nuestra época, la separación entre la música culta y la popular es tan grande que la canción ha quedado casi totalmente del lado de esta última; la popularización de la canción culta es prácticamente imposible, puesto que ésta forma parte de un arte altamente esotérico y especulativo. Por el otro lado, en el terreno de la música popular las canciones ya se escriben con el propósito de una difusión masiva; sus características están dictadas por una moda, y su popularización es un proceso industrial manipulable por las empresas de discos.

Sin embargo, la canción culta, comprendida como un texto cantado a un acompañamiento “fijado” por el compositor, sigue existiendo en nuestros días quizá simplemente como una tradición legada por el siglo XIX. De hecho, cuando hablamos actualmente de la canción no popular, pensamos automáticamente en la canción acompañada al piano, es decir, en un género que nació con el Romanticismo y llegó con él a su expresión más perfecta. Por su carácter íntimo y su instrumento preferido, esta canción pertenece a la música casera, al salón, a la burguesía. Además, su impacto inmediato y, en la mayoría de los casos, su sencillez técnica la convirtieron en el campo de acción favorito del aficionado burgués. Y si en México (o en toda América) el Romanticismo no produjo canciones con piano tan perfectas y tan adecuadas a su momento histórico como en ciertos países europeos, no es sorprendente que este género sólo produzca

\*Notas al disco. María Luisa Rangel: soprano; María Teresa Rodríguez: pianista. UNAM, Voz Viva de México, serie Música Nueva-6, 187-188, 1971.

en muchos de nosotros un efecto cursi o ridículo. Una ilustración muy elocuente de este prejuicio americano frente a la canción con piano se encuentra en una de las tiras cómicas más antiguas, "Educando a papá", en donde una de las tribulaciones usuales que sufre el personaje principal es precisamente el canto con piano de su esposa. Pero también esta caricatura ya está fuera de época. La burguesía ya no hace música, sino que compra discos. Aprender a cantar y a tocar el piano ya no es una de las gracias obligatorias de una joven de buena familia. Las reuniones con recitaciones o con canciones al piano son cosas del pasado —o de la provincia—. Actualmente, la canción culta pertenece, igual que la música de cámara, al dominio del músico profesional y a la sala de conciertos. Y aquí, el desarraigo de la canción culta entre nosotros nos lleva a otra situación absurda: siendo la canción el género en que el texto es tan importante como la música, nos encontramos con que las y los cantantes mexicanos prefieren que el público asista a sus heroicas derrotas por el alemán, francés o inglés antes que preparar un repertorio con canciones mexicanas. Como podemos comprobar con las canciones de este disco, reunidas gracias al interés de la señora Rangel por los compositores mexicanos, muchas de ellas valen la pena de ser rescatadas del olvido; otras tendrían por lo menos el atractivo de la novedad y atenuarían el fastidio de los recitales usuales.

Las canciones escritas por los compositores mexicanos del siglo XIX nos son desconocidas, quizá justificadamente, puesto que durante la mayor parte de ese siglo la música mexicana estuvo bajo el dominio de la música italiana por medio de la ópera, cuya omnipotencia llegó a amenazar la existencia de la música instrumental y de cámara hasta en la misma Italia. Por lo demás, la copia servil de modelos extranjeros para un reducidísimo núcleo de burguesía culta, indiferente a las posibilidades de una cultura mestiza, difícilmente habría producido obras llenas de vitalidad. No es sino hasta fines de siglo cuando los compositores mexicanos toman conciencia artística de su nacionalidad, con timidez al principio, y exploran las posibilidades de una música nacionalista. Entre ellos encontramos a Manuel M. Ponce (1882-1948) en quien, sin embargo, la música mexicana sigue siendo más bien un toque exótico en una producción orientada hacia la música europea —esta vez la del Romanticismo tardío alemán—. Así, las dos canciones de Ponce que aparecen en esta selección, *Tú* y *Alehuja*, constituyen excelentes ejemplos de una cultura asimilada. Efusivas y brillantes, impecablemente acabadas, nos dan la imagen de un músico de genio para quien la adopción de un estilo ajeno no ha sido problemática. Son productos genuinos de un salón europeo, y para nosotros representan el clima cultural del porfiriismo.

Contemporáneo de Ponce, José Rolón (1883-1945) denota los años de aprendizaje en Francia en su pequeño ciclo *Dibujos sobre un puerto*, sobre poemas de José Gorostiza. En estas miniaturas predomina el colorido modal característico del Impresionismo francés, y en ocasiones, quizá para acentuar el carácter *haiku* de los poemas, Rolón orientaliza su música con el empleo de la pentafonía. Esto sucede particularmente en *Cantarcillo*, en donde, además, encontramos un

rasgo formalista que rara vez se encuentra en este género musical: un canon entre la voz y la mano derecha del pianista.

Si las canciones de Ponce y Rolón son producto de una asimilación de técnica europea dentro de una actitud en que ya asoma el nacionalismo, las de Silvestre Revueltas (1899-1940) y Blas Galindo (1910-[1993]) pertenecen a la época feliz en la que la música mexicana pudo ser nacionalista y moderna al mismo tiempo. Los dos comparten la seguridad estética de la época, pero la diferencia de caracteres es notable. Revueltas muestra preferencia por una textura atonal —aunque la línea melódica sea diatónica o hasta pentafónica en ocasiones—, por los intervalos disonantes, las interjecciones dislocadas y grotescas, los ostinatos politonales. Los textos que aquí escoge para su música irónica y estridente, correspondencias mexicanas de la *nonsense poetry*, son enteramente apropiados para el juego burlón y agresivo que lo caracteriza\*. Frente a la turbulencia dadaísta de Revueltas, el nacionalismo de Blas Galindo se antoja más sencillo y lírico. De las dos canciones presentadas aquí *Mi querer pasaba el río* se atiene al folclorismo "sofisticado" que sazona una melodía diatónica y de sabor popular con una armonización disonante y modernista y con la acentuación sincopada de un compás típicamente mexicano. En cambio, en *Fuensanta* encontramos el estilo austero y vigoroso de la mejor época del nacionalismo mexicano, caracterizado por una emotividad áspera que se mueve en un contrapunto disonante, ligeramente atonal, en el cual predominan las quintas y octavas vacías y las cuartas superpuestas. Con este estilo mexicano sin folclorismo, iniciado por Chávez y Revueltas, Galindo crea en torno del poema de López Velarde una atmósfera de intensidad trágica desconocida o imposible para las generaciones anteriores.

Aunque una gran parte de la música de Carlos Jiménez Mabarak (1916-[1994]) queda dentro de la corriente nacionalista, su estilo nunca se aleja mucho de la tradición europea. A ello se debe que Mabarak haya sido uno de los primeros compositores mexicanos que adoptaron los procedimientos de la música dodecafónica, la cual conquistó con una rapidez vertiginosa a todo el mundo después de la segunda guerra mundial y puso en tela de juicio a todos los nacionalismos musicales. Las canciones de Mabarak incluidas en este disco ilustran muy bien este cambio de estilo que, en mayor o menor grado, afecta a todos los compositores mexicanos. La tierna y exasperada *Canción de la pilmama*, compuesta en 1940, es un ejemplo del nacionalismo neoclásico que caracteriza a Mabarak en aquella época. En cambio, *Nocturno* y *Cerré mi puerta al mundo*, compuestas en 1956, emplean el lenguaje serial de la escuela schoenbergiana, la primera con bastante rigor, la segunda en una forma más libre y haciendo uso de la isorritmia para su organización. En ambas se advierte ese resabio de armonía cromática que encontramos en muchos de los compositores que por aquel entonces efectuaron el gran viraje.

Después de 1960, los compositores mexicanos que siguen con el nacionalismo lo hacen a sabiendas de que ya no son considerados modernos, casi como en un

\* *Ranas*, de Daniel Castaneda, y *Dúo para pato y canario*, de Carlos Becerra.

gesto de desafío. De ahí en adelante, la mayoría seguirá con gran atención, y en algunos casos con mucho talento, los desarrollos y los cambios de la música europea. Esto podría parecer como el proceso inverso del que condujo al nacionalismo mexicano, y por lo tanto lamentable. Sin embargo, ¿no debe aceptarse más bien como una expresión honesta de la realidad mexicana actual?

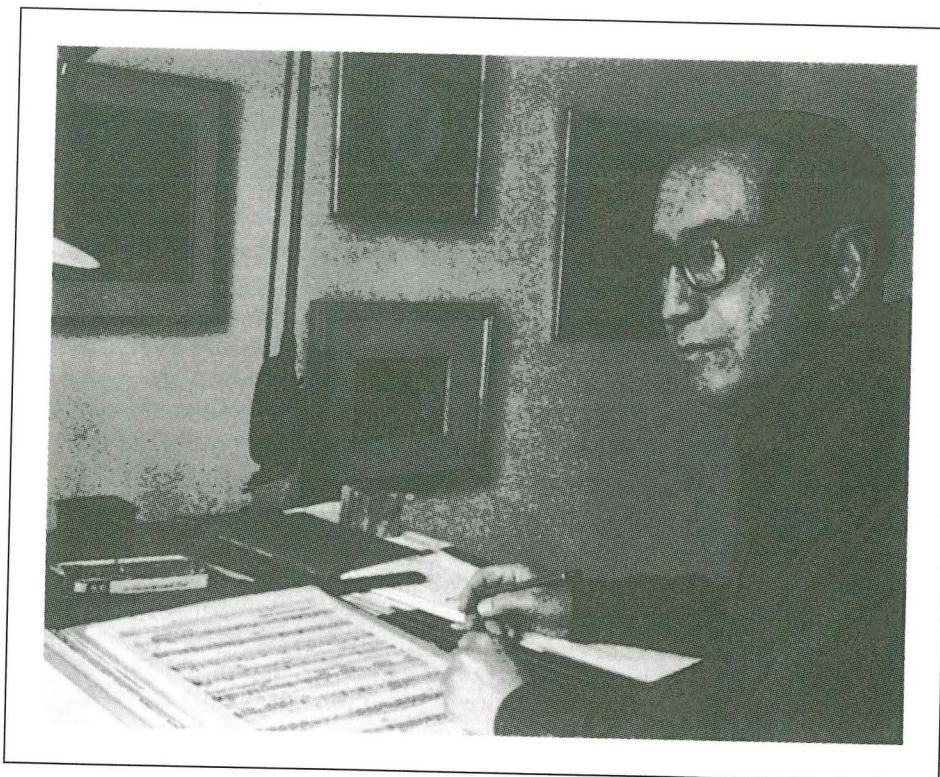
Las canciones restantes ilustran la actitud francamente internacional de las nuevas generaciones de músicos mexicanos, aunque el cosmopolitismo de Rubén Valencia (1937-[1990]) pertenece más bien al género "arreglista" que enriquece la textura armónica con acordes inesperados y superposiciones politonales, especialmente en *Resurrección*. Las dos canciones de Felipe Ledesma (1926) fueron tomadas del ciclo *Cuatro canciones amorosas*, compuesto entre 1956 y 1957. Aunque no son dodecafónicas, emplean un procedimiento derivado de la técnica serial. A pesar de su textura escueta y su intención especulativa, los accidentados perfiles de la línea vocal y las constelaciones armónicas no dejan de tener la fascinación que esta clase de música ofrece al oyente atento.

### Pablo Moncayo: *Huapango*; Carlos Chávez: corrido *El sol*; Silvestre Revueltas: *Redes*\*

Este disco reúne tres obras del mejor periodo del nacionalismo musical mexicano, la década de los treinta, que también en otras artes es sumamente fructífera, y que podría definirse como la culminación del optimismo cultural inspirado por la Revolución. Aunque las tres obras comparten el enfoque nacionalista, sus procedimientos son bastante diferentes. En tanto que la obra de Moncayo es un arreglo sinfónico de melodías tradicionales (a la manera del nacionalismo romántico del siglo pasado), la de Revueltas apenas hace una que otra alusión folclorizante; su partitura es un ejemplo del nacionalismo moderno que ha llevado su contenido tradicional a un estilo tan personal como avanzado. En cambio, la obra de Chávez, aunque cercana a la de Revueltas, fue escrita con un objetivo similar a la *Gebrauchsmusik* de Hindemith: para el uso de los grupos corales populares que, como se creyó en aquella época, en pocos años iban a proliferar y a contribuir al urgente saneamiento de nuestra música.

El *Huapango* de José Pablo Moncayo (1912-1958) fue estrenado el 15 de agosto de 1941 por la Orquesta Sinfónica de México. Aunque podría definirse como un popurrí de huapangos veracruzanos, la manera de presentarlos y organizarlos, unida a una orquestación tan brillante como adecuada, lo ha convertido merecidamente en una de las piezas más populares del repertorio sinfónico mexicano. Desgraciadamente, esta popularidad ha eclipsado a otras obras sinfónicas igualmente valiosas de Moncayo.

\*Notas al disco. Orquesta Filarmónica de la UNAM, Eduardo Mata: director, Coro de la UNAM, Luis Berber: director. UNAM: Voz Viva de México, serie Música Nueva, mc 0414, 1974.



Revisando una partitura en su departamento de la colonia Roma-Condesa alrededor de 1994.  
Foto: Alina López C.

El "corrido mexicano" *El sol* de Carlos Chávez (1899-[1978]) fue compuesto en 1934. El estreno se efectuó el 17 de julio del mismo año, con la Orquesta Sinfónica Nacional y el Coro del Conservatorio dirigidos por el autor. El texto consiste en una paráfrasis optimista de Carlos Gutiérrez Cruz sobre un conocido corrido popular cuya primera cuarteta dice:

Sol redondo y colorado  
como moneda de cobre:  
de diario me estás mirando,  
y diario me miras pobre.

La música es original del compositor, con excepción de la melodía que acompaña la cuarteta final. Según palabras del autor, sus objetivos en aquel entonces fueron "escribir yo y hacer que los jóvenes compositores escribieran música sencilla y noble, al mismo tiempo con altas calidades y en un estilo mexicano, todo

ello al alcance de la gran masa; música que pudiera, tal vez, llegar a tomar el lugar de la música vulgar, comercial, de naturaleza morbosa y perversa, y del gusto más vil. Este plan incluía la fundación de centros corales populares en una organización extendida, lo que comenzó a hacerse desde luego con muy buenos resultados. El primer intento de música con esta idea fue mi corrido *El sol*, con un texto que habla por una parte de los grandes y sencillos fenómenos de la naturaleza, y por otra de las injusticias a que el peón de las haciendas estaba sujeto. El corrido es una forma propiamente literaria, no musical; las inacabables cuartetos de la narración se cantan todas sobre una misma música, igual y monótona, acompañadas por los acordes de tónica y dominante de una guitarra. Había que hacer del corrido una forma musical, un poco sobre el modelo del rondó, pero con una gran variedad y libertad". (Tomado del libro de R. García Morillo sobre Carlos Chávez.)\*

Silvestre Revueltas (1899-1940) puso música en la última época de su vida a varias películas de corto y largo metraje. Algunas de estas partituras se convirtieron más tarde en suites de concierto, como *Música para charlar*, *La noche de los mayas* y *Redes*. La música para *Redes* fue compuesta en 1935; más tarde, fue presentada por primera vez como suite de concierto gracias al director Erich Kleiber.

El tema principal de la música de Revueltas es un solo de trompeta que simboliza la rebeldía de los pescadores. Este tema inicia la suite y reaparece en distintas versiones a lo largo de toda obra. La primera parte describe primero al pueblo costero; un tema triste pinta el entierro del niño, hijo del pescador, y una sección vivaz el trabajo vigoroso durante la pesca. En la segunda parte, un solo de las cuerdas graves presagia la tragedia. Siguen las escenas de la pelea entre los pescadores, y la parte final es el cortejo de barcas que se acerca al puerto. En ella, toda la música está compuesta sobre una figura en *ostinato* que describe el golpe de los remos, y sobre ella se vuelve a escuchar el tema desafiante del principio.

## En busca del tiempo perdido\*

Ahora que la UNAM acaba de lanzar en su colección Voz Viva de México un disco dedicado a la música virreinal mexicana, transcrita por Jesús Estrada, es oportuno hablar de un librito del mismo Estrada, publicado hace algún tiempo en la colección SepSetentas de la Secretaría de Educación Pública: *Música y músicos de la época virreinal*.

Con base en investigaciones en los archivos de las catedrales de México, Oaxaca y Durango, Estrada reconstruye para nosotros una imagen, necesariamente incompleta pero sumamente interesante, de la culturización musical de la Nueva España. Obviamente, esta culturización quedó en manos de la Iglesia

durante los primeros siglos de la Colonia, y es obvio también que esta culturización tendió indefectiblemente hacia la europeización del pueblo conquistado. No encontraremos entre los personajes presentados por Estrada a ningún músico que haya mostrado un interés por la música autóctona, a ningún Bernardino de Sahagún musical. Como era de suponerse, los esfuerzos musicales de los distintos cabildos catedralicios fueron únicamente enderezados a introducir la música europea en los nuevos dominios, a usarla como un arma más de la evangelización. Y aun dentro de sus propios intereses demostraron desgraciadamente poca conciencia histórica, pues, como nos dice Estrada en la página 27, el cabildo de la catedral de México dictó en el siglo XVII "una orden para deshacerse de un buen número de *libros viejos conteniendo juegos de música para distintas festividades*, libros que consideraba inservibles por contener música compuesta en *época ya muy remota*". Por eso estamos como estamos, cabría agregar a este párrafo.

Pero el libro de Estrada es importante porque viene a iluminar este periodo tan ignorado de la música mexicana. Su primera parte, que desearíamos fuese más larga, nos da una idea general sobre la implantación de la música europea en México. La segunda parte está dedicada a los maestros de capilla que se ocuparon de las actividades musicales de la catedral de México hasta principios del siglo XIX, y en ella el autor logra interesarnos en las personalidades de estos músicos cuyos nombres nos eran desconocidos casi totalmente. (De los mencionados por Estrada solamente Hernando Franco aparece en el *Tesoro de la música polifónica en México* que el INBA publicó entre 1952 y 1953.)

Con toda la gratitud hacia el maestro Estrada por este ameno libro, me permito objetar dos pasajes. Uno se refiere al Concilio de Trento (p. 33): "El concilio había reaccionado tan violentamente a los abusos que, en principio, pretendió suprimir el uso de cualquier música, intención que Palestrina contuvo después de presentar su famosa *Misa del papa Marchelo*." Tengo entendido que aquel concilio no pretendió suprimir *cualquier* música en la iglesia, sino sólo la que consideraba inadecuada para el culto. Por lo demás, la popular leyenda acerca de la salvación de la música de iglesia gracias a la *Misa del papa Marcelo* (o Marcello) no es más que una bonita e inexacta simplificación de hechos más complicados. El otro pasaje está en la página 103: "...después de 1600, año alrededor del cual se inicia ese periodo cultural que Jorge Alberto Manrique ha llamado el siglo barroco". ¿De qué otra forma lo podría llamar, si esa etiqueta se ha generalizado desde hace mucho? ¿O será que Estrada objeta lo de "siglo", ya que los historiadores fechan por lo general el fin del Barroco hacia 1750?

Respecto al cuidado de la edición, hay que señalar algunas erratas: en la p. 30 hay un *a cappella* con una sola l; en la p. 78 hay un "urgar" cuya h faltante la podemos encontrar en el "horfanato" de la p. 58. Por lo demás, sería sumamente recomendable incluir un índice de nombres o analítico al final del libro. Y esperamos de todo corazón que este ejemplo del maestro Estrada encuentre seguidores tan entusiastas y preparados como él.

\* Roberto García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, FCE, 1960, col. Tierra Firme, 241 pp.

\* Artículo publicado originalmente en *Talea*, núm. 1, septiembre-diciembre, México, UNAM, 1975, pp. 129-132.

## Cómo hacer perder el tiempo (y el dinero)

Todos ustedes recuerdan seguramente su clase de música o de “orfeón”, considerada por jóvenes y adultos como un apéndice inútil y ridículo, y en donde todo el mundo se dedica a hacer pasar un mal rato a ese sufrido personaje que es el profesor de música. Los textos que aún se usan contribuyen al total desprestigio de esa clase... Con tales recursos, lo único que el profesor ha conseguido hasta la fecha es una especie de vacuna que inmuniza al escolar contra la música —llamémosla “seria”— durante muchos años o para siempre.

Estas líneas fueron escritas en 1967 a propósito de la educación musical en nuestro país. Obviamente, el problema básico de esta enseñanza está en la clase de música de los primeros años escolares, y mientras no se resuelva satisfactoriamente poco se puede esperar de los alumnos de los grados superiores, cuya actitud hacia la clase de música seguirá siendo de indiferencia o repudio casi en cien por ciento. Podría uno tener esperanzas de que, andando el tiempo, aparecieran textos de segunda enseñanza que vinieran a contrarrestar hasta cierto punto la mala preparación musical de los alumnos, a despertar su interés o a orientarlos en el enorme panorama musical que se abre ante ellos gracias a las grabaciones. Estas esperanzas se desvanecen al hojear uno de los textos más recientes que se emplean en el tercer año de segunda enseñanza, *Educación musical* de José Luis Torres Lemus (Editorial Porrúa).

La tercera edición de este curso (1974) anuncia en su portada que está “totalmente reformado de acuerdo con el nuevo programa”. Su introducción comienza con una caravana de intenciones obvias: “El nuevo programa de esta materia que tan atinadamente ha reconstruido y modernizado el equipo de maestros que están al frente de la Sección de Música Escolar del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, ha sido todo un éxito”. Más abajo, el autor expone la forma de organización de cada tema. La intención de los puntos enumerados no es objetable en sí, aunque el obligar a todos los alumnos a oír la misma obra no parezca ni necesario ni apropiado. Pero la idea de partir de una obra escuchada para explicar un estilo, o de situarla en un contexto histórico más amplio que el puramente musical, es digna de todo encomio. Lo irritante y hasta cierto punto increíble comienza cuando lee uno cómo elabora el autor los siete puntos de cada tema que aborda, qué datos le parecen importantes, cuáles compositores hace memorizar a los alumnos, cómo explica las características de un estilo o una época. Al leer este texto, sobreviene la impresión de tener en las manos los apuntes de un estudiante que no aprovechó muy bien sus lecturas sobre la música y que decididamente no tiene talento para redactar. El que la caída de Tenochtitlan se feche en 1531 (pág. 33) o la escritura incorrecta de ciertos nombres (Mendelsshon, Bolcklin, Boules) puede achacarse a la imprenta. El que un capítulo se llame “Sonatismo y sinfonismo del siglo xviii”, o que se escoja el *Bolero* de Ravel para ilustrar el Impresionismo y *Noche transfigurada* de

Schoenberg para ilustrar el dodecafonismo, quizá se deba al programa de la Sección de Música Escolar. Pero la torpeza didáctica y la redacción sí corren por cuenta del autor. Vayan aquí como muestra algunos botones:

Página 19: “Ritmo es el orden y la proporción entre los sonidos que integran una obra musical. Al escuchar una obra musical nos damos cuenta que determinados sonidos son más fuertes o más largos que otros, descubriendo así esa disposición regular entre los sonidos de tal manera que uno de ellos aporta al oído la sensación de reposo, de descanso”.

Página 22: “En el pueblo primitivo ya existía la distinción entre música culta y música popular (claro que decimos culta relativamente, pues en aquellos pueblos incultos no podría existir esa música”).

Página 30 (a propósito de Palestrina): “Su obra máxima es la Misa del Papa Marcelo gracias a la cual el Concilio de Trento introdujo la polifonía dentro de la Iglesia”.

Página 35: “Antonio Vivaldi, italiano cuya obra se encuentra grabada por más de 20 orquestas”.

Página 38: “José Tartini (1692-1770), sus obras para violín figuran entre las mejores del género clásico. Es famosa su sonata: ‘El Triunfo del Diablo’ que fue su obra póstuma”.

Página 41: “José Haydn, apodado el padre de la sinfonía por haber creado más de cien de estas composiciones”.

Página 49 (a propósito de Liszt): “Estuvo con María d’Agoult, quien le dio tres hijos, una de las cuales ...”

Página 58: “El Bühnenfestspielhaus de Bayreuth, como se llama y que en otras palabras es la Casa de la Ópera o también el Opera House...”

Página 59: “Las arias de las óperas de Wagner son de una melodía infinita, despojada de la influencia de sus antepasados y con las cuales, al escucharlas, el dilectante palpita por la incontenible plenitud de los efectos y cúmulo de pasiones que el drama musical enciende y alimenta”.

Página 63: “Ciertamente entre los rusos no existió un arte musical antes del pasado siglo pero sí existió una tradición muy antigua que siempre se distinguió entre las más ricas”.

Página 64: “El nacionalismo ruso que adelante originaría el nacionalismo en los diversos países no sólo del viejo mundo sino también de la América”.

Página 71: “Till Eulenspiegel, poema sinfónico cuya traducción es: Las travesuras de Till”.

Página 86: “El Bolero es un ballet en el que Ravel manifiesta su riqueza como compositor máximo después de Debussy. Es una pieza en la que se rebela [*sic*] el arraigo por una ciencia nacional y muestra gran serenidad, equilibrio, delicadeza y dominio de la materia”.

Página 89: “El expresionismo consiste en una exclusión de todo objeto dado, descartando no sólo los objetos naturales, sino hasta los colores y los sonidos naturales, teniendo solamente valor el acento individual exagerado hasta el exceso”.

Página 110: “Karlheinz Stockhausen nació en Alemania en 1928. Pocos datos biográficos se tienen de él. Bástenos decir que es una de las figuras más sobresalientes de la música contemporánea que más polvareda ha levantado últimamente”.

En la sección 5 del tema XIII, el autor incluye entre los compositores de "Música de laboratorio" a varios que, por lo visto, fueron tomados "al aventón" de algunos discos de música electrónica. Entre ellos me encontré a *Switched*, una de cuyas obras es según Lemus el *Concierto núm. 3 de Braudemburgo [sic]* de S.S. Bach [sic]. El enigma de este nuevo "compositor" no es difícil de resolver para los discófilos: su explicación está en aquel disco de mucho éxito llamado *Switched-on Bach* (en español "Bach electrónico"). Para la próxima edición de este texto, propongo a otro "cultivador de ese estilo": Moog.

## El "fluido torrente pasional" de Jachaturian y su devoto admirador\*

Sra. Magdalena Saldaña  
Diorama de la Cultura, de *Excélsior*

Estimada señora Saldaña:

En el Diorama de *Excélsior* del 23 de enero pasado apareció un artículo del señor Jorge Velazco dedicado a un elogio del compositor Aram Jachaturian. El que el señor Velazco se tome la molestia de comunicarnos que le gusta la música de ese compositor no tiene mayor importancia; todos tenemos nuestras debilidades. Desgraciadamente, los argumentos en que basa su apología y, sobre todo, la caracterización que hace de los músicos que no comparten su opinión sí merecen algunos comentarios.

A los músicos que consideramos a Jachaturian como un compositor de baja estofa el señor Velazco nos describe como "compositores con preocupaciones filosóficas e intelectuales" que asumen "actitudes pseudoaristocratizantes" y practican un "conceptualismo hipertrofiado" o un "rígido formalismo intelectual". Según él, nuestro rechazo proviene de "razones de dudosa extracción filosófica", porque carecemos del "mágico don de la inspiración o de la capacidad para recrear una melodía". Según él, todos los detractores de Jachaturian son "sacerdotes de la vanguardia" que le reprochan "falta de trascendencia histórica". Con estas generalizaciones vacuas (¿qué es, por ejemplo, "recrear" una melodía?), el señor Velazco se propone obviamente estigmatizar a los enemigos de Jachaturian ante un público cada vez más numeroso que ve con sumo recelo todo lo "intelectual". Pero esta imagen es deliberadamente torcida. El rechazo de Jachaturian no proviene de teorías o de conceptos extramusicales, sino simplemente de la experiencia auditiva. No cabe duda de que una buena parte de su música es agradable, tan agradable como prácticamente toda la música que explota la riqueza del patrimonio

\* Artículo publicado originalmente en *Siempre!*, marzo 16 de 1977, después de que la directora del Diorama de la Cultura se negó a publicarlo en *Excélsior*. Nota de J.G.H.

folclórico. Pero Jachaturian no se contenta con arreglos más o menos atractivos de melodías folclóricas. Su música no es la florecita silvestre que el señor Velazco pretende pintarnos. El señor es todo un académico que escribe largos conciertos, sinfonías y toda clase de obras con "mensaje". Y lo que molesta y repugna a muchos músicos no es la sencillez, sino la pretensión infundada de su música, la discrepancia entre su pobre sustancia (sí, señor Velazco, la inspiración) y las bombásticas "superproducciones" que intenta con ella. Su credo artístico parece ser que una idea sin inspiración sube de calidad si la toca una orquestota. La obra más reveladora en este sentido es su Tercera sinfonía, en la cual una música que no haría justicia al peor churro histórico de Hollywood está encomendada a una orquesta sinfónica completa aumentada con un órgano y quince trompetas. Por lo demás, esta discrepancia entre una sustancia deleznable y una presentación ostentosa (que tampoco es exclusiva de Jachaturian) no sólo es perceptible para músicos "intelectuales" o de vanguardia; numerosos aficionados a oír música reaccionan en la misma forma.

Jachaturian no es en modo alguno un alma sencilla con "el mágico don de la inspiración", sino un comerciante musical cuyo talento encontró un campo propicio en la estética oficial rusa de la era de Stalin. Para Jachaturian, el cumplir con la exigencia oficial de una música accesible, sin "formalismos burgueses", contundentemente sinfónica y de inspiración preferentemente folclórica no fue un problema, como lo fue a veces para compositores de la talla de Prokofiev o Shostakovich. Su clase de música y el gusto oficial se encontraron a medio camino, y esto le valió una promoción tras otra en el aparato burocrático musical. Naturalmente, su música de fácil consumo también tuvo éxito fuera de la Unión Soviética, especialmente en Estados Unidos, pero se necesita tener un espíritu de administrador de empresas para ver en este éxito el reconocimiento a un creador genialmente "lírico", comparable a Schubert. Igualmente absurdo es el largo elogio que el señor Velazco hace del folclor armenio, como si la belleza de éste pudiese hablar a favor de las dotes *creativas* de Jachaturian. Por ese camino, también podemos incluir en la misma categoría al señor Waldo de los Ríos, pues él también "recrea" melodías muy bonitas.

Para terminar, quisiera citar el penúltimo párrafo del señor Velazco:

...ante el fluido torrente pasional de su música lanzado desde el baluarte de su tradición folclórica, los análisis resultan algo superfluos, tal y como lo son ante la belleza de un ser humano desde el puro aspecto de la percepción del fenómeno. La radiante vida de una flor, aun cuando sea filosóficamente analizable, es ante todo una percepción sensible y amable, que no requiere de profundo estudio para lucir sus colores o para extender sus pétalos.

Confieso que, al leer este pasaje, especialmente el símil de la flor, pensé por un momento que el artículo era una broma, algo así como una invención al estilo del Eduardo Torres de Tito Monterroso. Pero no; releýéndolo llegué a la única

conclusión posible: alguien que es capaz de escribir eso es el recipiente natural para "el fluido torrente pasional" de Jachaturian.

Suplicándole que tenga a bien publicar estas líneas, la saluda atentamente.

Joaquín Gutiérrez Heras

## Semblanza de Eduardo Mata\*

Entre los pocos músicos mexicanos que actualmente gozan de renombre internacional y reparan hasta cierto punto la imagen de un México antimusical, Eduardo Mata es indudablemente el más sobresaliente.

Nació en la ciudad de México; después de estudiar en el Conservatorio Nacional y en el Taller de Composición que dirigió Carlos Chávez, se convirtió en pocos años en la figura más dinámica de la joven música mexicana. Componiendo obras, dirigiendo conjuntos instrumentales, organizando y promoviendo actividades musicales, Eduardo Mata demostró lo que es capaz de hacer el talento si va unido al entusiasmo y a la honestidad artística. Es actualmente director titular de la Sinfónica de Dallas, ha dirigido conjuntos del mundo entero, especialmente en Europa y Norteamérica, entre ellos, orquestas tan famosas como las de Filadelfia, Cleveland, Boston, Chicago, la Sinfónica y la Real Filarmónica de Londres, las Filarmónicas de Rotterdam y Berlín, la Nueva Filarmónica de París o la Orquesta de La Scala de Milán. A propósito de este impresionante currículum internacional, no está por demás señalar que es el resultado de la respuesta entusiasta del público y la crítica, a diferencia de otros directores mexicanos cuyas apariciones en el extranjero se deben a la protección oficial y han costado al erario nacional sumas tan elevadas como inútiles. La brillante trayectoria de Eduardo Mata no tiene su origen en el favoritismo político, sino en su excepcional talento, por un lado, y por el otro en una conciencia artística que se nutre del amor por la creación musical. Esta conciencia, indispensable para mantener en jaque el egocentrismo superficial tan común entre los directores de orquesta, es la que coloca a Mata en un lugar especial y lo hace tan importante para nuestra vida musical.

Eduardo Mata puede ser considerado como el heredero de Carlos Chávez. A los 18 años entró en el Taller de Composición que éste fundó y dirigió, y no cabe duda que ese encuentro fue decisivo para la cultura musical en que se asienta su talento interpretativo. Actualmente, el triunfo que ha obtenido en la dirección orquestal ha opacado un tanto al Mata compositor, ayudado por el hecho de que él no ha presentado una obra nueva desde hace más de una década. Y, sin embargo, no cabe duda de que su trabajo como compositor, que en su juventud lo colocó en la primera fila de la vanguardia mexicana, ha tenido una importancia decisiva en su formación como director. Mediante su adiestramiento en las

\* Artículo inédito escrito en julio de 1983, solicitado por una institución que proyectaba hacer un homenaje a Eduardo Mata.

disciplinas escolásticas de la música conoció a fondo los estilos del pasado y los planteamientos estéticos del presente. Así, su arte no se reduce a una técnica de movimientos; detrás de esa presencia tan carismática en el podio está un oficio que sobrepasa las exigencias del repertorio usual en que se mueve un director. Esta formación también se ha hecho patente en la vitalidad con la que Mata ha acometido numerosas empresas artísticas, cuyo centro fueron durante una fructífera década el Departamento de Música y la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional.

En años recientes, las actividades de Eduardo Mata en México han ido disminuyendo notablemente. Seguramente esto se debe en buena parte a sus triunfos y su creciente demanda en el extranjero, pero debemos analizar hasta qué punto la situación musical de nuestro país está propiciando el alejamiento de una de las personalidades más indispensables para la música mexicana. La carrera de Mata en el extranjero continuará en ascenso; sería muy lamentable que sus dotes y su preparación ya no pudiesen ser aprovechadas para la cultura de su propio país.

## Música para piano de Zubeldía, Moncayo y Velázquez\*

### Emiliana de Zubeldía

Nació en Arnáiz, en la provincia de Navarra. En su juventud estudió en París (el piano con Blanche Selva); después de formar con Mirrha Alhambra un dúo de pianos y de realizar varias giras, vino a nuestro continente. Visitó Argentina y Cuba y se estableció finalmente en México. Aquí el encuentro más decisivo para su actividad de compositora fue con Augusto Novaro (1939-1960), cuyas teorías armónicas sirvieron de base para varias de sus obras como los *Cinco estudios* y los *Once tientos* para piano.

En 1948 Emiliana de Zubeldía fue invitada a Hermosillo para asesorar las actividades musicales de la Universidad de Sonora. Lo que iba a ser una visita se convirtió en su estancia definitiva. Desde 1956 fue la directora de la Facultad de Música de esa universidad y del coro que ella fundó, y no es exagerado decir que desempeñó esta labor con un fervor de misionero. No es sorprendente, pues, que actualmente el teatro y la plaza de la Universidad de Sonora lleven su nombre.

Con toda esta actividad como maestra, Emiliana encontró tiempo para la composición. Entre las obras de las que tenemos noticia se cuentan cuatro sinfonías, la *Misa de la Asunción*, sonatas para viola y para piano, composiciones para coro, y canciones. Al morir en Hermosillo, el 26 de marzo de 1987, Emiliana de Zubeldía no dejó ninguna disposición legal respecto a su obra. Así, aún es incierto el paradero de las composiciones que ella tenía en su poder.

\* Notas al disco. Manuel Delaflor: piano. UNAM: Voz Viva de México, serie Música Nueva, MN-27 371-372, 1988.

Los *Once tientos* fueron publicados en 1963 con una dedicatoria a la pianista y musicóloga Esperanza Pulido. El nombre de "tiento" proviene del Renacimiento español, y fue empleado por compositores de aquella época para piezas de vihuela y órgano de intención especulativa, casi siempre en el ámbito del contrapunto imitativo. En los tientos de Emiliana de Zubeldía, lo especulativo reside en el empleo de la teoría armónica de Augusto Novaro. Pero esta presencia no los convierte en meras demostraciones sonoras. Los *Once tientos* manifiestan una personalidad vigorosa y rica en contrastes que, con todo y las teorías y la evidente modernidad de su música, no olvida del todo sus raíces ibéricas.

### José Pablo Moncayo

Nació en Guadalajara en 1912 y murió en la ciudad de México en 1958. Fue discípulo de Eduardo Hernández Moncada, Candelario Huízar y Carlos Chávez. En 1935 formó con Blas Galindo, Salvador Contreras y Daniel Ayala el Grupo de los Cuatro, orientado hacia el nacionalismo musical. Dentro de esta segunda generación del nacionalismo mexicano, Moncayo es la figura más lírica y amable. Las dos obras incluidas en este disco, aunque separadas por sólo tres años, ilustran muy bien las dos corrientes que confluyen en su obra.

Las *Tres piezas* datan de 1948, y en ellas podemos percibir ecos de la música francesa del siglo xx; ecos debussianos en las dos primeras (no del Debussy típicamente impresionista, sino del de la época de las sonatas, nítido y lineal); en la tercera, ecos de la escuela francesa neoclásica, como del Poulenc amigo de la música ligera y del espíritu mozartiano. La presencia nacionalista se limita a ciertos trazos melódicos y a la inquieta rítmica del primer trozo, producida por la alternancia constante entre figuras binarias y ternarias. Es de notar también la economía de escritura, la predominancia del dibujo sobre el color, un rasgo que también sitúa a esta música en la estética neoclásica de aquella época.

*Muros verdes* fue compuesta en 1951. Consta de un solo movimiento, pero dividido en tres secciones, andante, lento, allegro. En esta obra nos encontramos con un Moncayo más centrado en el nacionalismo y más expresivo. La textura es más rica, aunque el elemento lineal siga predominando y establezca puntos de contacto con las *Tres piezas*, como al principio del allegro final, cuyo juego rítmico lo acerca a la primera de aquéllas. Por lo que toca a la armonía, Moncayo emplea tanto los intervalos de tercera como los de cuarta. Los movimientos en terceras que inician la obra sugieren una atmósfera campesina; la armonía por cuartas que aparece más tarde nos remite al nacionalismo austero que acostumbramos asociar con Carlos Chávez, amigo y maestro muy admirado por Moncayo.

### Leonardo Velázquez

Nació en Oaxaca, Oax. en 1935. Estudió en el Conservatorio Nacional de México con Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Carlos Jiménez Mabarak. Después de

realizar algunos estudios en el Conservatorio de Los Ángeles regresó a México y se ha dedicado a la docencia, a la dirección de coros y conjuntos de cámara, y a la composición, incluyendo en ésta a la música de cine.

Hasta cierto punto Velázquez ha sido uno de los continuadores naturales de la tradición nacionalista mexicana, como lo atestigua una de sus obras más populares, la suite de *El brazo fuerte*. Pero al correr de los años su estilo se ha abierto a un despreocupado eclecticismo que acepta las más diversas posibilidades de la música moderna, incluyendo, por supuesto, una versión más depurada y menos folclorizante del nacionalismo.

La *Toccata* fue compuesta en 1967 como una pieza de virtuoso. De una emotividad agresiva y disonante, producida por la predominancia del semitono y sus inversiones (séptima y novena), la *Toccata* también comparte la irregularidad rítmica que caracteriza a tanta música del nacionalismo mexicano. No por nada el principio de la obra emplea los mismos elementos que *Sensemaya* de Revueltas, pero el desarrollo de esos elementos nos lleva a un ámbito más abstracto donde la herencia nacionalista ha sido totalmente transfigurada.

Las nueve *Micropiezas* fueron escritas en 1978 y están dedicadas al hijo del compositor. Por su espíritu y su brevedad epigramática las podríamos ver como una correspondencia moderna de las *Escenas infantiles* de Schumann o del *Children's Corner* de Debussy, y son una buena muestra de la variedad de recursos que maneja el compositor, unificada por un ligero toque humorístico. Si en la cuarta "micropieza" tenemos un resabio de nacionalismo, la segunda y la cuarta tienen un sabor politonal, la tercera y la quinta emplean el cromatismo y en la octava nos encontramos hasta con un vals postromántico.

*Alebrijes* para dúo de pianos fue escrita en 1987 por encargo de la Dirección de Actividades Musicales de la UNAM y estrenada en el mismo año por Edison Quintana y Raúl Herrera. "Alebrijes" es el nombre que se da en la artesanía mexicana a las figuras de cartón policromado que representan animales fantásticos, parecidos a los que se hacen en los países asiáticos. Así, la partitura de Velázquez crea una textura impresionista de un colorido misterioso y un tanto exótico. La obra comprende varias secciones entre las que aparece una y otra vez un temita a la manera de estribillo. La idea inicial, cuyos trinos lentos traen a la memoria la atmósfera de la *Toccata*, reaparece al final en una versión más lenta.

### Música para guitarra\*

La música para guitarra es un campo poco visitado por los compositores que no son también guitarristas. Esto podría parecer natural si no recordáramos que varios de los más grandes conciertos para violín no fueron escritos por violinistas, sino por pianistas: Beethoven, Mendelssohn, Chaikovsky, Brahms, Berg y Bartok.

\* Notas al disco. Ponce; Ritter; Oliva; Chávez. Roberto Limón, guitarra. UNAM: VOZ Viva de México, serie Música Nueva, MN-29 381-382, 1988.

La postergación de la guitarra proviene, pues, de otras causas, y la más importante podría ser su carácter modesto: siendo un instrumento de cuerda, no tiene la continuidad de sonido ni la capacidad dinámica de los instrumentos de arco; siendo capaz de producir varios sonidos a la vez, sus posibilidades para el juego contrapuntístico son más bien limitadas. Así, aunque su sonido puede ser más seductor que el del piano, el arpa o el clavecín (sin hablar de su movilidad), el mundo de la guitarra es la intimidad, la cercanía emotiva, un ámbito del que sólo ha salido —para bien o para mal— por obra de la electrónica.

A pesar de que la guitarra acaba figurando casi exclusivamente en el ámbito del folclor, su tradición culta se inició desde el momento en que comenzó a competir con el aristocrático laúd, a fines del Renacimiento, y nunca llegó a extinguirse. En el siglo pasado Schubert, Weber, Berlioz y Paganini la trataron con simpatía, y una serie de virtuosos preparó el renacimiento guitarrístico que en nuestros días va unido al nombre de Andrés Segovia (1893-1988).

Manuel M. Ponce (1882-1948) escribió muchas piezas para guitarra (algunas bajo seudónimo) y fue un gran amigo de Segovia. A esta amistad debemos dos de las obras más importantes del repertorio guitarrístico moderno, el *Concierto del sur* y las *Variaciones sobre la Folía de España y Fuga*. Ponce compuso esta última entre 1928 y 1931 gracias a la insistente petición de Segovia, quien escogió el famoso tema del siglo xvii (entusiasmado por las variaciones para violín que Corelli hizo sobre el mismo tema) y supervisó la obra desde el inicio de la composición hasta la edición, haciendo sugerencias que no siempre aceptó el compositor. El resultado fue una pieza de alto virtuosismo que despliega brillantemente las posibilidades de la guitarra y que se puede comparar con las grandes obras en forma de variaciones que maestros como Beethoven y Brahms compusieron para el piano. Es muy posible que Ponce, al componer sus variaciones, haya tenido en la mente las que Brahms hizo sobre temas de Haendel y Paganini; no por nada terminó la obra con una fuga contra los deseos de Segovia, quien quería un final más brillante. Por lo demás, sus veinte variaciones nos dan un buen panorama de su ámbito estético: si en algunas de ellas (iii y ix) se nota su cercanía a la canción romántica, en otras (xii, xiv y xvi) es evidente su amor por la música popular española, y aun la sabia fuga final es anunciada en las variaciones, pues la v emplea el contrapunto imitativo y la xiii es un estricto canon a la octava.

Las *Tres piezas* para guitarra de Carlos Chávez (1899-1978) fueron compuestas en 1923, es decir, en la época en que el compositor consolidaba su personalidad artística. Como cuenta Roberto García Morillo en su libro sobre Chávez:

Las escribió por sugestión de Andrés Segovia y de Pedro Henríquez Ureña. La primera quedó a medio terminar, y las restantes las mostró al guitarrista español, quien parece que no las encontró muy a su gusto; y la obra quedó así. Muchos años más tarde un guitarrista mexicano, Jesús Silva, le pidió a Chávez una obra para su instrumento, y entonces el compositor recordó esas antiguas piezas. Silva las estudió,

declarándolas completamente guitarrísticas; Chávez decidió entonces terminar la primera pieza, que estaba a medias, y lo hizo en pocos días (1954).\*

Como otras obras de aquella época, estas piezas pertenecen, por el predominio del modo pentatónico en las líneas melódicas, a lo que se podría llamar la manera indigenista de Chávez. La armonía emplea de preferencia los intervalos “duros” típicos de Chávez: cuartas, séptimas y sus inversiones, con momentos ligeramente bitonales, sobre todo cuando el compositor aprovecha el color de las cuerdas sueltas. Esto es especialmente notable en el primer trozo.

Aunque estas piezas tienen un aire sencillo y a veces hasta ligero, comparten sin embargo con otras obras de Chávez una cierta aspereza, un lenguaje un tanto descarnado y severo que para los oyentes no familiarizados con este tipo de música puede resultar difícil. Evidentemente, este lenguaje no fue del agrado de Segovia y, por lo visto, tampoco lo ha sido para la mayoría de los guitarristas actuales, pues las *Tres piezas* no se tocan con frecuencia.

En las últimas décadas, la guitarra “clásica” ha tenido en México un auge sin precedente, un auge que —hay que decirlo— se debe en buena parte a maestros venidos del extranjero. No sólo han aparecido excelentes guitarristas de concierto, también han surgido compositores que son guitarristas profesionales y compositores que escriben frecuentemente obras para guitarra.

Julio César Oliva nació en México, D.F. en 1947. Estudió con Alberto Salas en la Escuela Superior de Música y en el Conservatorio Nacional. Como intérprete ha hecho grabaciones y ha dado recitales en México y en el extranjero. Como compositor tiene en su haber un buen número de obras para guitarra, entre ellas catorce estudios, dos suites y una serie de “Homenajes”. El *Epitafio a García Lorca* fue inspirado por *Bodas de sangre* y está dedicado a Antonio Gades, el famoso intérprete de baile flamenco. El *Epitafio* consta de tres secciones que se tocan sin interrupción: “Danza de la tragedia”, “Danza del amor” y “Danza de la muerte”. Escrita en un lenguaje armónico moderno y fantasioso, la obra alude directamente a la música popular española, tanto en su configuración melódica como en su movimiento rítmico. El *Epitafio* fue compuesto en 1983 y estrenado por el autor en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes al año siguiente. Fue publicado en 1986 en el vol. II de la *Música mexicana para guitarra* de la colección Manuscritos.

Jorge Ritter Navarro nació en la ciudad de México en 1957. Estudió en el Conservatorio Nacional: piano con Aurora Serratos, y composición con Mario Lavista y Daniel Catán. De 1976 a 1979 estudió en Nueva York con George Continescu y Rita Gottlieb, y ha participado en varios seminarios de composición conducidos por maestros de renombre internacional. Ha escrito música para guitarra, piano, cuarteto de cuerda, conjuntos corales y orquestales, y actualmente trabaja en un concierto para guitarra y orquesta. Acerca de la obra grabada aquí, dice lo siguiente:

\* García Morillo, *Op. cit.* pp. 28-29.

Las *Tres piezas para guitarra* fueron escritas en 1982 en colaboración con los maestros Marco Antonio Anguiano y Jorge Miller. Las tres piezas están en forma ternaria (A-B-A) con repeticiones textuales o casi textuales. Esta simplicidad formal aunada a un lenguaje tonal tradicional y a cierto uso recurrente de ritmos y escalas de influencia negra, resultan en una atmósfera que oscila entre el blues y la música afrocubana.

Esta obra se tocó por primera vez en 1982, en el Conservatorio Nacional de México, y posteriormente ha sido ejecutada en varias ciudades del extranjero.

### La música de Silvestre Revueltas para tres películas mexicanas\*

Hasta cierto punto, es injusto criticar a un compositor por su música para cine. Por experiencia propia sé que en una partitura para una película a menudo no sólo entra la personalidad del compositor, sino también el gusto del director; a veces también los incidentes o accidentes del montaje y hasta la sensibilidad del ingeniero de sonido. En el cine mexicano se da constantemente el caso de que el director use una música en escenas para las que no fue escrita cuando siente la necesidad de subsanar con ella fallas de filmación o edición. Y todo esto se carga finalmente en la cuenta del compositor. En el caso de las películas de Silvestre Revueltas, también hay que descontar la calidad del sonido. Éste es tan lamentable, que hace bastante difícil formarse un juicio sobre la música. La de *Redes* y *La noche de los mayas* tiene la suerte de que también se le conoce por las suites de concierto, pero la de *Vámonos con Pancho Villa* sólo existe en la película.

Con todas estas reservas, sí se nota una diferencia de calidad en la música para estas tres películas, y es triste constatar que la mejor es la más antigua, es decir, la de *Redes*. Por lo visto, esta película entusiasmó realmente a Revueltas y le inspiró música que, aparte de su atractivo propio, también se adapta estupendamente a las imágenes y contribuye en forma importante al efecto de toda la película. Hay que señalar que el desarrollo dramático de ésta también facilitó la tarea del compositor: las situaciones (nunca repetidas) forman un arco dramático que culmina con las escenas de la lucha entre los pescadores y remata con el cortejo de barcas cuya música nos brinda uno de los mejores momentos del cine mexicano. Por cierto que en esta secuencia final tuve la impresión de que la edición se hizo *sobre la música*, pero esta impresión es, naturalmente, difícil de verificar.

A propósito del "arco dramático" de la película, es interesante comparar su música con la música de concierto hecha posteriormente. Esta última es un verdadero poema sinfónico, y es muy elocuente el hecho de que sus partes sigan el mismo orden que llevan en la película —omitiendo naturalmente algunos trozos que no tienen mayor interés sin la imagen—. La música se abre con el grito de la trompeta —un tema que reaparece más tarde como un *leitmotiv* y que simboliza la desesperación de los oprimidos—, y los temas que siguen, de carácter

\* Artículo publicado originalmente en la revista *Dicine*, núm. 43, enero de 1992.

variado, van desarrollando una acción musical que marca eficazmente los pasos de la acción cinematográfica. En el poema sinfónico, las secciones son las siguientes: "Introducción", "El pueblo costeño", "El entierro del niño", "La pesca", "El conflicto y la pelea" y "El cortejo de barcas".

Por lo demás, el manejo de la música es encomiable; la inevitable pugna entre diálogo y música está reducida a un mínimo (prácticamente no hay efectos de sonido); hay largas secuencias que sólo llevan música, y durante las escenas de pesca se da el caso (muy satisfactorio desde el punto de vista musical) de que se quiten parlamentos de los actores en favor de la continuidad de la música. Desgraciadamente, en estas mismas escenas tal continuidad no está siempre guardada; hay ciertas irrupciones musicales que parecen verdaderos parches, especialmente notables por la limpieza musical que caracteriza a toda la película.

En comparación con *Redes*, la música de *Vámonos con Pancho Villa* es bastante decepcionante. Por un lado, puede antojarse como una salida demasiado fácil el empleo de un corrido para establecer la tónica de la película, aunque este corrido le dé a la escena final (el desencanto y la desertión de Tiburcio) un inesperado toque brechtiano. La estructura dramática también es difícil y totalmente opuesta a la de *Redes*; consiste en una serie de episodios parecidos entre sí (la muerte de cada uno de los amigos de Tiburcio) que crean una situación repetitiva muy problemática para la música. Estos episodios alternan con escenas de batalla —donde los efectos de sonido matan cualquier música— y con escenas que a pesar de su variedad tienen un común denominador antimusical: están llenas de diálogo. Para empeorar las cosas, la música está puesta con torpeza; aparece como por casualidad, no tiene tiempo para desarrollarse, no contribuye al suceso dramático y llega a dar la impresión de que fue hecha para salir del paso. En los títulos ya se hace notar un toque característico de Revueltas que llega a ser molesto: las irrupciones disonantes y estridentes que parecen un comentario sarcástico a una tonada sencilla y popular (esto también sucede en la música que inicia *La noche de los mayas*). Lo mejor que se puede decir de la música de fondo para *Vámonos con Pancho Villa* es que cuenta poco, y el toque "musical" más interesante en esta cinta es la aparición del mismo Revueltas como pianista en la escena de la cantina en Torreón.

En *La noche de los mayas* la música sí cuenta con numerosas oportunidades y está hecha con más cuidado. El prurito de autenticidad de los realizadores, que en combinación con un ridículo argumento produjo una de las películas más embarazosas que he visto, los llevó a basar gran parte de la música de fondo en melodías mayas proporcionadas por Cárdenas Samada. No sabemos cuál fue realmente la situación de Revueltas en esta película, pero podemos suponer que la selección de las melodías y los arreglos corrió por su cuenta. El resultado es una mezcla curiosa de distintas clases de música. Por un lado, las tonadas indígenas cuyo aire pentatónico tiene un efecto frío y estático; por el otro, la música cinematográfica usual, sin la distinción de otras obras de Revueltas.

La idea de usar melodías mayas fue seguramente de los realizadores, y cabe preguntarse, viendo su preocupación antropológica, si en aquella época era demasiado difícil usar la música autóctona real. De haberse hecho así, las secuencias de fiesta y de ceremonia (como el impresionante ritual para pedir la lluvia) habrían tenido un aire más auténtico. Tal como están, y a pesar del trabajo de Revueltas, nunca están muy lejos de las extravagancias que Hollywood solía inventar en las islas de los mares del sur. Por lo demás, también en esta cinta la colocación de la música es casual e ineficaz. Aparece y desaparece con la mayor despreocupación, y sospecho que muchas veces su presencia se debe únicamente a la inseguridad del director. Tampoco Revueltas está en sus mejores momentos, y a veces (como en las escenas pasionales) llega a emplear el lenguaje típicamente comercial del cine. Pero ¿qué compositor habría podido hacer algo mejor para esta película tan pretenciosa como hipócrita, cuya trama parece haber salido de una ópera del siglo pasado? Para el espíritu de Revueltas, la trayectoria del cine mexicano, de la promesa de *Redes* a la mentira de *La noche de los mayas*, debe haber sido un trago bastante amargo.

## Catálogo de obras

**Abreviaturas**

c	Familia de las cuerdas
cl	Clarinete
dir	Director
fg	Fagot
fl	Flauta
perc	Percusión
pno	Piano
sax	Saxofón
sp	Soprano
timb	Timbales
tr	Trompeta
trb	Trombón
v	Violín
vc	Violonchelo
vl	Viola
AE	Año de edición
BA	Biblioteca de las Artes (Centro Nacional de las Artes)
CNCA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
D	Duración
E	Edición
EMM	Ediciones Mexicanas de Música
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
JGH	Archivo de Joaquín Gutiérrez Heras
L	Localización
MS	Manuscrito
NL	No localizada
OSN	Orquesta Sinfónica Nacional
Rev.	Revisada
RMA	Revista <i>México en el Arte</i>
S.n.	Sin número
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

## Observaciones:

Se consignan únicamente las duraciones de las obras de concierto.

**Divertimento para piano y orquesta**  
(1949. Rev. en 1980)

E     AE     L     D  
UNAM 1985 BA 17'

222-423-1 perc-timb-pno solista-c

- I. *Allegro*
- II. *Adagio*
- III. *Allegro marziale*

ESTRENO: 13 de octubre de 1950, Palacio de Bellas Artes, México, D.F., Orquesta Sinfónica Nacional, Salvador Ochoa: pno, José Pablo Moncayo: dir.

PREMIO: Segundo lugar en el Concurso de Composición convocado por el INBA para conmemorar el centenario de la muerte de F. Chopin.

EDICIÓN: Materiales de orquesta disponibles en EMM.

GRABACIÓN: *Cuatro compositores mexicanos*, Orquesta Filarmónica de la UNAM, Ana María Tradatti: pno, Ronald Zollman: dir. SONY CDEC486152. Disco compacto.

**La hora de todos (1954)**  
Música para la obra de teatro

NL

Conjunto instrumental

ENCARGO: Juan José Arreola.

Obra de teatro dirigida por Juan José Arreola.

**El deportista (1956)**

Ballet

Clarinete, fagot, trompeta, trombón, percusiones, timbales y piano

ENCARGO: Farnesio de Bernal.

ESTRENO: 24 de noviembre de 1956, Palacio de Bellas Artes, México, D.F., Orquesta Sinfónica Nacional, Armando Zayas: dir.

\*Disponible sólo en partichelas.

**Poesía en voz alta, I (1956)**

Música incidental para teatro

Conjunto instrumental

ENCARGO: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. Dir: Jaime García Terrés.

ESTRENO: 19 de junio de 1956. Teatro del Caballito, México, D.F.

Obra dirigida por Héctor Mendoza, con textos de Juan del Encina, Diego Sánchez de Badajoz, Lope de Vega y Federico García Lorca. Compilados por Juan José Arreola.

**Poesía en voz alta, II (1956)**

Música incidental para teatro

Conjunto instrumental

ENCARGO: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. Dir: Jaime García Terrés.

ESTRENO: 31 de julio de 1956. Teatro del Caballito, México, D.F.

E AE LD D  
MS\* JGH 9'

NL

NL

Selección de obras de Octavio Paz; dirección de Héctor Mendoza: *El canario*, de George Neveux; *Oswaldo y Zenaida* o *Los apartes*, de Jean Tardieu; *El salón del automóvil*, de Eugène Ionesco y *La hija de Rapaccini* de Octavio Paz.

**Variaciones sobre una canción francesa (1960)**

Piano o clavicémbalo

ESTRENO: 1960. Escuela Juilliard. Nueva York. Malcolm John: clavicémbalo.

ESTRENO EN MÉXICO:

15 de mayo de 1967.  
Sala Molière, IFAL, México, D.F.  
Luisa Durón: clavicémbalo.

EDICIÓN: Existe una segunda edición de 1994.

GRABACIÓN: Voz viva de México / Serie Música Nueva. Gerhart Muench: pno, México: UNAM, VVMN-2, 1969. 33 1/3 RPM, estereofónico.

*Imágenes mexicanas para piano. Siglo XX.*  
Alberto Cruzprieto: pno, México: CENIDIM, S.n., 1994. Disco compacto

*Clavecín contemporáneo mexicano*  
Lidia Guerberof Hahn: clavicémbalo, México, FONCA, S.n., 1996. Disco compacto.

**Los cazadores (1961. Rev. en 1998)**

Escena sinfónica

Orquesta  
222-4221-2 perc-timb-arpa-c

ESTRENO: 30 de julio de 1965. Palacio de Bellas Artes, México, D.F. Orquesta Sinfónica Nacional, Eduardo Mata: dir.

E AE L D

EMM 1977 BA 9'

MS JGH 11'

GRABACIÓN: no comercial, de la ejecución del estreno, en el archivo del compositor. E AE L D

La obra fue concebida para un ballet que no llegó a realizarse.

### Cantata de cámara (1961)

MS JGH 9'

Mezanosoprano, dos flautas, arpa, violín, viola, violonchelo y contrabajo

Texto de Emilio Prados.

ESTRENO: 17 de febrero de 1962. Casa del Lago, México, D.F. Socorro Sala: mezzosoprano, Gildardo Mojica: fl y flautín, Rubén Islas: fl, María Elena Barrientos: arpa, Luis Samuel Saloma: violín, Gilberto García: vl, Alberto González: vc, Carlos Medina: cb, Joaquín Gutiérrez Heras: dir.

### La ruta de Hernán Cortés (1962)

de Fernando Benítez

NL

Música de fondo para el disco  
UNAM, 43-44, Voz Viva de México, VV -14 I d, 33  
1/3, 1962.

### Dúo para flauta en sol y violonchelo (1964. Rev. en 1979)

EMM 1984 BA 9'

ENCARGO: Congreso para la Libertad de la Cultura.

ESTRENO: 16 de abril de 1964. Casa particular, México, D.F. Rubén Islas: fl, Carlos Zavala: vc. De la segunda versión: 5 de octubre de 1979. Sternensaal, Donaueschingen, Alemania. Thaddeus Watson: fl, Nancy Barney: vc.

Dedicatoria: "A Marielena Arizpe y Álvaro Bitrán" (segunda versión). E AE L D

EDICIÓN: La partitura editada por EEM es de la segunda versión.

GRABACIÓN: *Música Mexicana de Hoy. Cuarteto Da Capo/Dúo Castañón Bañuelos*. Marielena Arizpe: fl, Álvaro Bitrán: vc.  
UAM-Iztapala \pa. MA 351-1, 1982. Notas de José Antonio Alcaraz. Disco compacto.

*Joaquín Gutiérrez Heras. Música de cámara*. Guillermo Portillo: fl, Bozena Slawinska: vc. México: CNCA, INBA, GENIDIM, Serie Siglo XX, vol. v, S.n., 1991. Disco compacto.

### Hamlet (1964)

Música para la obra de teatro

NL

Conjunto instrumental

ESTRENO: 1964. Ex Convento de San Agustín de Acolman. Estado de México.

LOCALIZACIÓN: desconocida.

Dirección y versión en prosa de Álvaro Custodio con rimas del *Romancero* y de Leandro F. de Moratín, de la tragedia de William Shakespeare.

PRODUCCIÓN: Teatro Clásico de México, A.C.

### Diez manos sobre el acero (1965)

Música del cortometraje

NL

Conjunto instrumental y música concreta

ENCARGO: Producciones Barbachano para Hojalata y Lámina, S.A. E AE L D

Cortometraje dirigido por Álvaro Mutis.

**El ron (1965)** MS JGH  
Música del cortometraje

Flauta, clarinete, clarinete bajo, corno, percusiones, arpa, violín, violonchelo y contrabajo

ENCARGO: Producciones Barbachano para Ron Bacardí.

GRABACIÓN: no comercial, en el archivo del compositor.

Cortometraje dirigido por Salomón Laiter.

**La viuda (1965)** NL  
Música de uno de los cuentos del largometraje  
*Amor, amor, amor\**

Oboe, clarinete, fagot, corno, trombón, arpa, percusiones y contrabajo

ENCARGO: Manuel Barbachano Ponce.

**Remedios Varo (1965)** MS JGH  
Música de la segunda versión del cortometraje\*

Flauta, clarinete, violín, violonchelo, clavicémbalo y percusiones

ENCARGO: Walter Gruen.

ESTRENO: Julio de 1966.

Grabación: no comercial, en el archivo del compositor.

E AE L D  
\*Walter Gruen produjo dos versiones de la misma película. La segunda, dirigida por Jomi García Ascot, fue musicalizada por Gutiérrez Heras.

**Sonata simple (1965)** EMM 1968 BA 10'

Flauta y piano

I. *Allegro non troppo*  
II. *Andante*  
III. *Allegro*

ENCARGO: Casa del Lago.

ESTRENO: 5 de noviembre de 1966. Casa del Lago, México, D.F. Rubén Islas: fl, Alicia Urreta: pno.

EDICIÓN: Disponibles partitura y partes. Portada de Henry Hagan. Existe, reimpresión de 1989.

GRABACIÓN: *Flute and Piano Music of Latin America*. Suellen Hershman: fl, David Witten, pno. EUA: Musical Heritage Society, New Jersey. Musical Heritage Review, cd 512502 H. Cassette 312502 M., 1990. Disco compacto

*Joaquín Gutiérrez Heras. Música de cámara*. Guillermo Portillo: fl, Ana María Tradatti, pno. México: CNCA, INBA, CENIDIM, Serie Siglo XX, vol v, S.n., 1991. Disco compacto.

*Danilo Lozano-Althea Waites*. Danilo Lozano: fl., Althea Waites: pno. México: CNCA, INBA, CENIDIM. Serie Siglo XX, vol. v. S.n., 1991. Disco compacto.

**Trío de alientos** (1965, revisado en 1983) E AE L D  
EMM 1987 BA 11'

Oboe, clarinete y fagot

- I. *Allegro*  
II. *Allegro scherzando*  
III. *Moderato espressivo e flessibile*

ENCARGO: Departamento de Música de Difusión  
Cultural de la UNAM.

ESTRENO: 6 de marzo de 1966. Auditorio de Medicina,  
Ciudad Universitaria, México, D.F.  
Luis Segura: ob, Anastasio Flores: cl,  
Louis Salomons: fg.

EDICIÓN: Facsimilar del manuscrito del autor.

GRABACIÓN: Voz viva de México / Serie Música Nueva.  
Obras de Eduardo Mata, Héctor  
Quintanar, Mario Kuri Aldana y Joaquín  
Gutiérrez Heras. Gys de Graaf: ob,  
Anastasio Flores: cl, Luciano Magnanini: fg,  
México: UNAM, VVMN-1, 1968. 331/3 RPM,  
estereofónico (primera versión), 1968.

*Joaquín Gutiérrez Heras. Música de cámara.*  
Patricia Barry: ob, Luis Humberto Ramos: cl,  
Wendy Holdaway: fg, México: CNCA, INBA,  
CENIDIM, Serie Siglo XX, vol v, 1991  
(segunda versión). Disco compacto.

**Un alma pura** (1965) NL

Música de una de las dos partes de la película  
*Los bienamados\**

Flauta, clarinete, clarinete bajo, percusiones, guitarra,  
violonchelo y contrabajo

ENCARGO: Manuel Barbachano Ponce.

E AE L D  
ESTRENO: 19 de mayo de 1966. Cine Regis, México  
D.F. Filmada en 1965.

DIRECCIÓN: Juan Ibáñez.

**Pedro Páramo** (1966) MS JGH  
Música de la película

Orquesta  
1111-1110. guit-perc-cuerdas

ENCARGO: CLASA Films Mundiales y Producciones  
Barbachano Ponce.

ESTRENO: 26 de enero de 1967. Cines Alameda,  
Las Américas, y otros. México, D.F.

Filmada a partir del 17 de enero de 1966.

DIRECCIÓN: Carlos Velo.

**Dos piezas para tres metales** (1967) MS JGH 11'

Trompeta, corno y trombón

ESTRENO: 26 de junio de 1967. Sala Manuel M.  
Ponce. Palacio de Bellas Artes, México, D.F.  
Felipe León: tr, Vicente Zarzo: cor,  
Clemente Sanabria: trb.

**Las visitaciones del diablo** (1967) MS JGH  
Música de la película

Flauta, clarinete, corno, trompeta, percusiones,  
clavicémbalo y cuerdas

ENCARGO: Masari Films, Antonio Matouk, Alfredo  
Ripstein Jr. y César Santos Galindo.

ESTRENO: 15 de agosto de 1968. Cine Variedades,  
México, D.F.

Filmada a partir del 13 de marzo de 1967.

DIRECCIÓN: Alberto Isaac.

**Pax? (1967)**

(antes *La paz*)

Música de la película

Orquesta

122sax2 - 4221-timp-perc-pno-cuerdas

ENCARGO: Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos.

ESTRENO: 15 de febrero de 1979. Cines Regis, Alex Phillips y otros, México, D.F.  
Filmada a partir del 4 de diciembre de 1967.

DIRECCIÓN: Wolf Rilla.

**Olimpiada en México (1968)**

Música del documental

Orquesta

1122-422-timp-perc-pno-arp-coro infantil y cuerdas

ENCARGO: Sección de Cinematografía del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

ESTRENO: 29 de agosto de 1969. Cines Diana, Internacional, y otros, México, D.F.  
Filmada a partir del 12 de octubre de 1968.

DIRECCIÓN: Alberto Isaac.

E AE L D

NL

NL

**Familiaridades (1969)**

Música de la película

Conjunto instrumental

ENCARGO: Cine Independiente de México, Felipe Cazals.

ESTRENO: 3 de junio de 1979. Salón Rojo de la Cineteca Nacional, México, D.F.  
Exhibida sólo el día del estreno.  
Filmada a partir del 9 de febrero de 1969.

DIRECCIÓN: Felipe Cazals.

**Zapata (1970)**

Música de la película\*

Orquesta

Piccolo, flauta, clarinete, clarinete bajo, 6 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, percusiones, timbales, piano, arpa y cuerdas.

ENCARGO: Producciones Águila

ESTRENO: 4 de mayo de 1989.

\*La música no se empleó en la película *Zapata* de Felipe Cazals (1970) para la que fue compuesta; posteriormente fue utilizada en la película *Zapata en Chinameca (La traición a Zapata)*. Filmada en 1988.

**Cayó de la gloria el diablo (1971)**

antes (*Callejón de Dolores*)

Música de la película

Conjunto instrumental

ENCARGO: Cinematográfica Marco Polo.

E AE L D

NL

MS

JGH

NL

E AE L D

ESTRENO: 4 de mayo de 1972. Cine Orfeón,  
México, D.F. Filmada a partir del 9  
de febrero de 1971.

DIRECCIÓN: José Estrada.

### **El castillo de la pureza (1972)**

Música de la película

NL

Conjunto instrumental

ENCARGO: Estudios Churubusco.

ESTRENO: 10 de mayo de 1973. Cine Diana,  
México, D.F. Filmada a partir del 3 de  
julio de 1972.

DIRECCIÓN: Arturo Ripstein.

### **El profeta Mimí (1972)**

Música de la película

MS

JGH

Flauta, clarinete, clarinete bajo, 3 cornos, trompeta,  
percusiones, piano, soprano y cuerdas

ENCARGO: Estudios Churubusco.

ESTRENO: 27 de diciembre de 1973. Cine Real  
Cinema, México, D.F.  
Filmada a partir del 18 de septiembre  
de 1972.

DIRECCIÓN: José Estrada.

### **El rincón de las vírgenes (1972)**

Música de la película

MS

JGH

Flauta, clarinete, contrabajo, trompeta, trombón,  
percusiones, guitarra, arpa y cuerdas sin violas.

E AE L D

ENCARGO: Estudios Churubusco Azteca.

ESTRENO: 30 de noviembre de 1972, Cine Diana,  
México, D.F.  
Filmada a partir del 3 de enero de 1972.

DIRECCIÓN: Alberto Isaac.

### **El Santo Oficio (1973)**

Música de la película

NL

Conjunto instrumental

ENCARGO: Conacine y Cinematográfica Marco Polo,  
Leopoldo Silva y Marco Silva.

ESTRENO: 12 de septiembre de 1974. Cines Latino  
y Las Américas, México, D.F.  
Filmada a partir del 20 de agosto de 1973.

DIRECCIÓN: Arturo Ripstein.

### **Nigth and Day Music (1973)**

MS 1977 JGH 9'

Piccolo, 3 flautas, 3 oboes, corno inglés, 3 clarinetes,  
clarinete bajo, 4 fagotes, 5 cornos, 5 trompetas,  
5 trombones, tuba, timbales, 4 percusiones y piano.

ENCARGO: American Wind Symphony Orchestra.

ESTRENO: 17 de junio de 1973. Pittsburgh, Pa., EUA.  
American Wind Symphony Orchestra.  
Robert Boudreau, director.

GRABACIÓN: no comercial, en el archivo  
del compositor.

### **El cumpleaños del perro (1974)**

Música de la película

MS

JGH

Flauta, saxofón, espineta y cuerdas  
sin contrabajos

E AE L D

ENCARGO: Conacine y DASA.

ESTRENO: 11 de septiembre de 1975.  
Cine Ciudadela y otros.  
México, D.F.  
Filmada a partir del 15 de junio de 1974.

PREMIO: Diosa de Plata, 1976.

DIRECCIÓN: Jaime Humberto Hermosillo.

**La pasión según Berenice (1975)**

Música de la película

NL

Conjunto instrumental

ENCARGO: Conacine y DASA.

ESTRENO: 18 de noviembre de 1976. Cines París,  
Futurama y otros, México, D.F.  
Filmada a partir del 22 de diciembre de  
1975.

DIRECCIÓN: Jaime Humberto Hermosillo.

**Maten al león (1975)**

Música de la película

MS JGH

Orquesta y pequeño conjunto instrumental  
Tres piezas bailables: clarinete, 2 violines, piano y  
contrabajo. Quinteto: 2 violines, viola, chelo y piano.  
Orquesta: 2 clarinetes, fagot, 2 cornos, flauta,  
percusiones, arpa y cuerdas.

ENCARGO: Conacine y DASA.

ESTRENO: 27 de enero de 1977. Cine Chapultepec,  
México, D.F.  
Filmada a partir del 6 de agosto de 1975.

DIRECCIÓN: José Estrada.

E AE L D  
MS JGH**La casta divina (1976)**

Música de la película

Orquesta  
2 flautas, 4 cornos, 2 trompetas, 2 trombones,  
percusiones, timbales, piano, espineta y cuerdas.

ENCARGO: Conacine y DASA.

ESTRENO: 17 de noviembre de 1977. Cines París,  
Galaxia, Tlatelolco, México, D.F.  
Filmada a partir del 24 de mayo de 1976.

DIRECCIÓN: Julián Pastor.

**Matiné (1976)**

Música de la película

MS JGH

Organillo de boca, arpa y cuerdas sin contrabajo

ENCARGO: CONACITE Uno y DASA.

ESTRENO: 8 de septiembre de 1977. Cines Galaxia,  
Olimpia, Tlalpan, Cinemundo, Atoyac,  
Tepeyac, México, D.F., y Tlalnepantla,  
Estado de México.  
Filmada a partir del 18 de octubre de  
1976.

DIRECCIÓN: Jaime Humberto Hermosillo.

**El complot mongol (1977)**

Música de la película

MS JGH

Flauta, clarinete, arpa y cuerdas

ENCARGO: CONACITE Uno.

ESTRENO: 16 de noviembre de 1978, México, D.F.

DIRECCIÓN: Antonio Eceiza.

**Los indolentes (1977)**

Música de la película

Flauta, clarinete, arpa y cuerdas

ENCARGO: CONACITE dos.

ESTRENO: 28 de junio de 1979, México, D.F.

PREMIO: Ariel de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas por la mejor música de fondo, 1979.

DIRECCIÓN: José Estrada.

E AE L D  
MS JGH**Naufragio (1977)**

Música de la película

Órgano y cuerdas

ENCARGO: CONACITE Uno.

ESTRENO: 2 de noviembre de 1978, México, D.F.

PREMIO: Ariel de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes por la mejor música de fondo, 1978.

DIRECCIÓN: Jaime Humberto Hermosillo.

MS JGH

**Nocturno inmóvil (1980)**Coro mixto *a capella*  
Texto de Emilio Prados.ESTRENO: 13 de noviembre de 1983.  
El Ágora. Xalapa, Veracruz, Coro de la Universidad Veracruzana. Luis Berber, dir.EDICIÓN: Se publicó el facsimilar en la revista *México en el Arte*. Nueva Época, otoño de 1983, pp. 33-37

DEDICATORIA: "A la memoria de Luis Jaso".

RMA 1983 JGH 3'15"

**Campanas rojas (1981)**

Música de la película

Orquesta

Picc222-4221-timp-perc-arp-c

ENCARGO: Méx-URSS-It-Rtc. CONACITE dos,  
Vides Internacional.

ESTRENO: 19 de febrero de 1982, México, D.F.

DIRECCIÓN: Sergei Bondarchuk.

E AE L D  
MS JGH**La fierecilla domada (1981)**

Música para la obra de teatro

Bombarda, 2 flautas de pico, 2 guitarras y percusión

ENCARGO: Teatro de la Nación.

ESTRENO: 1981. Teatro de la Unidad Independencia,  
México, D.F.

Obra de teatro dirigida por José Luis Ibáñez.

NL

**De Profundis (1982)**Coro mixto, piano y percusión  
Fragmentos de varios salmos.

ENCARGO: INBA.

ESTRENO: 14 de febrero de 1986. Palacio de Bellas Artes, México, D.F. Coro *Convivium Musicum* y percussionistas de la OSN.  
Alicia Urreta: pno, Eduardo Mata: dir.

GRABACIÓN: no comercial del estreno en el archivo del compositor.

EMM 1991 BA 11'

**El corazón de la noche (1983)**

Música de la película

E AE L D  
MS JGH

Arpa y cuerdas

ENCARGO: Héctor López, CONACINE.

ESTRENO: 15 de marzo de 1984, México, D.F.

PREMIO: Ariel de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas por la mejor música de fondo, 1983.

DIRECCIÓN: Jaime Humberto Hermosillo.

**Historias violentas (1984)**

Música de la película

MS JGH

Flauta, clarinete, percusiones, timbales, piano y cuerdas

ENCARGO: IMCINE, CONACITE dos.

ESTRENO: 29 de agosto de 1985, México, D.F.

DIRECCIÓN: Diego López, Carlos García Agraz y otros directores.

**Intimidad (1984)**

Música de la obra de teatro

MS JGH

Oboe, clarinete, teclado eléctrico, percusión, violín, violonchelo y contrabajo

ESTRENO: noviembre de 1984. Salón de Consejo de la Universidad de Guanajuato. XII Festival Internacional Cervantino.

Obra original de Hugo Hiriart; dirigida por el autor.

**Una melodía y ocho disfraces de época (1984)**

Música para concierto didáctico

E AE L D  
MS JGH

Teclado, clarinete, fagot y flautas de pico.

ESTRENO: desconocido.

DEDICATORIA: "Al grupo Allegro" (Fanny Russek, Abel Pérez y Fernando Traba).

**Angel River (1984)**

Música de la película

MS JGH

Flauta, clarinete, corno, guitarra, percusión y cuerdas

ENCARGO: EUA, Robert Renfield; DASA Echasa.

ESTRENO: Película no exhibida.

DIRECCIÓN: Sergio Olhovich.

**Postludio (1986)**

Orquesta de cuerdas

UNAM 1988 BA 17'

ENCARGO: Sociedad de Amigos del Centro Histórico de la Ciudad de México.

ESTRENO: 27 de marzo de 1987. Casino Español, México, D.F. Orquesta de Cámara de Bellas Artes. Armando Zayas: dir.

EDICIÓN: Obra editada con el facsimilar del manuscrito del compositor.

GRABACIÓN: *Música Sinfónica Mexicana*. Orquesta Filarmónica de la UNAM. Ronald Zollman: dir. Voz Viva de México, MN 30. UNAM, 1995. Disco compacto.

E AE L D

*México. Música de cámara.*  
 Concentus Hungaricus de Hungría.  
 Peter Popa: dir, LUZAM,  
 CD-LUMC-9701 (1997)  
 Disco compacto.

**Trópicos (1986-1987)**

EMM 1997 BA 17'

Clarinete, violín, chelo y piano

- I. *Calmo*
- II. *Allegro*
- III. *Largo*
- IV. *Moderato*

ENCARGO: Dirección de Actividades Musicales de  
 Difusión Cultural, UNAM.

ESTRENO: 30 de agosto de 1987. Sala Carlos  
 Chávez. Ciudad Universitaria, México,  
 D.F. Luis Humberto Ramos: cl, Viktoria  
 Horti: vl, Bozena Slavinska: vc, Ana  
 María Tradatti, pno.

GRABACIÓN: *Joaquín Gutiérrez Heras. Música de  
 cámara.* Luis Humberto Ramos: cl,  
 Román Revueltas: vl, Bozena Slawinska:  
 vc, Ana María Tradatti, pno, México:  
 CNCA, INBA, CENIDIM, Serie Siglo XX,  
 vol. v, S.n., 1991. Disco compacto.

*Marsias y Apolo. Música mexicana del  
 siglo xx.* Ensamble de las Rosas.  
 Dirección artística: Luis Jaime Cortez,  
 México: FONCA - Quindecim-Conservatorio  
 de las Rosas, S.n., 1996. Notas de Ricardo  
 Miranda. Disco compacto.

**Organum (1988)**E AE L D  
MS JGH 6'

Doble coro infantil.

ENCARGO: Sociedad de Amigos del Centro Histórico  
 de la Ciudad de México.

ESTRENO: 12 de marzo de 1988. Secretaría de  
 Educación Pública, México, D.F. Diversos  
 coros infantiles. Alfredo Mendoza: dir.

**Cuarteto de cuerdas  
(1988, rev. en 1993)**

MS JGH 8'

ENCARGO: Departamento de Música de Difusión  
 Cultural, UNAM.

ESTRENO: 3 de julio de 1988, Palacio de Minería,  
 México, D.F. Cuarteto Denkwart.  
 30 de enero de 1994. Weill Recital Hall,  
 Carnegie Hall, Nueva York. Cuarteto  
 Latinoamericano. (segunda versión).

GRABACIÓN: Cuarteto Latinoamericano. CNCA, INBA,  
 SACM, México: S.n., 1989.

**El viejo celoso (1989)**

NL

Música de la obra de teatro

2 flautas, guitarra, percusión y voz

ESTRENO: 15 de marzo de 1989. Auditorio de la  
 Escuela Nacional Preparatoria 5,  
 México, D.F.

Obra dirigida por Marisa Magallón para el homenaje  
 a Enrique Ruelas.

**Quinteto para clarinete y cuerdas** (1989) E MS AE L D  
JGH 17'

Clarinete, 2 violines, viola, violonchelo

ENCARGO: XVII Festival Internacional Cervantino.

ESTRENO: 27 de octubre de 1989. Salón del Consejo Universitario de la Universidad de Guanajuato. XVII Festival Internacional Cervantino. Guanajuato, México. Luis Humberto Ramos: cl, Cuarteto Latinoamericano.

DEDICATORIA: "A Luis Humberto Ramos y el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano".

GRABACIÓN: *México del siglo XX*. Vol. I. Luis Humberto Ramos: cl, Cuarteto Latinoamericano. Quindecim Recordings, 1997. Disco compacto.

**Nictálope** (1990) EMM 1994 BA 7'

Dos guitarras  
I. *Allegro*  
II. *Moderato*  
III. *Allegro*

ENCARGO: Departamento de Música de la Dirección de Difusión Cultural, UNAM.

ESTRENO: 23 de octubre de 1990. Salón de Consejo de la Universidad de Guanajuato. XVIII Festival Internacional Cervantino. Guanajuato, México. Dúo de guitarras Limón-Márquez.

DEDICATORIA: "A Roberto Limón y Jaime Márquez".

**Ludus autumnii** (1991) E MS AE L D  
JGH 13'

Orquesta sinfónica. 3232-433-timb-2 perc-pno-c

ESTRENO: 29 de febrero de 1992. Sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario, México, D.F. Orquesta Filarmónica de la UNAM. Jesús Medina: dir.

GRABACIÓN: *Compositores mexicanos*. Obras de Galindo, Contreras, Quintanar, Gutiérrez Heras, Núñez, Moncayo. Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. Héctor Quintanar: dir. Guanajuato, México: Universidad de Guanajuato, S.n., 1993. Disco compacto.

OBSERVACIÓN: Obra escrita gracias a una beca del CNCA.

**Novia que te vea** (1992) MS JGH  
Música de la película

Clarinete en La, guitarra y orquesta de cuerdas

ENCARGO: IMCINE, FFCC, Arte Joven, A.C.

ESTRENO: Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara.

DIRECCIÓN: Guita Schyfter.

**Sinfonía breve** (1992) MS JGH 12'

Orquesta sinfónica.  
3232-4331-3 perc-timb-arpa-c

ENCARGO: CNCA .

ESTRENO: 16 de mayo de 1995. Teatro de las Artes, Centro Nacional de las Artes, México, D.F.

E AE L D

Orquesta Sinfónica Carlos Chávez.  
Guillermo Salvador: dir.

DEDICATORIA: "A Eduardo Mata".

### Suite sinfónica (1992)

MS JGH 15'

Con fragmentos de la música de la película  
*Campanas rojas*

Orquesta.  
Picc222-4221-timb-perc-arp-c

- I. *Prólogo*
- II. *Interludio*
- III. *Canción*
- IV. *Batalla*
- V. *Encierro*
- VI. *Intermedio*

ESTRENO: 31 de marzo de 1996. Palacio de Bellas Artes, México, D.F., Orquesta Sinfónica Nacional. Juan Trigos: dir.

### Canción en el puerto (1995)

MS JGH 15'

Violonchelo y piano

ESTRENO: 16 de febrero de 1995. Sala Carlos Chávez, Centro Cultural Universitario, México, D.F. Carlos Prieto: vc, Edison Quintana, pno. (concierto *In memoriam* Yolanda Moreno).

GRABACIÓN: *Espejos*. Carlos Prieto: vc, Edison Quintana: pno. URTEXT, 1997.  
Disco compacto

*Canción sin palabras*. Álvaro Bitrán: vc, Jozef Olechowski: pno. México: BMG 1998. Disco compacto.

E AE L D  
MS JGH 15'

### Sonata para 6 (1996-1997)

Flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas

ENCARGO: Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos.

ESTRENO: 29 de junio de 1997. Teatro Calderón, Zacatecas, Zac. Tadeu Coelho: fl, Luis Humberto Ramos: cl, y Cuarteto Helios.

DEDICATORIA: "A Tadeu Coelho, Luis Humberto Ramos y el Cuarteto Helios".

GRABACIÓN: en preparación.

### Una melodía mexicana y ocho disfraces de época

MS JGH 8'

(Versión orquestal), (1997)

ENCARGO: Orquesta Sinfónica de Aguascalientes.

ESTRENO: 21 de septiembre de 1997, Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, Gordon Campbell: dir., Teresa de Alba: narradora

### Canción de cuna (1998)

MS JGH

Mezzosoprano y piano

ESTRENO: 30 de enero de 1999, Sala Manuel M. Ponce, Palacio de Bellas Artes, México, D.F., Encarnación Vázquez: sp, Alberto Cruzprieto: pno.

DEDICATORIA: "A Encarnación Vázquez"

GRABACIÓN: EURAM Euro 092-3. Disco compacto

**Dos piezas para violonchelo y piano (1999)**  
(Antes *Continuo*, 1998)

E      AE    L    D  
      MS    JGH

Violonchelo y piano

ESTRENO: 2 de marzo de 2000, Sala Manuel M.  
Ponce, Palacio de Bellas Artes,  
México, D.F., Álvaro Bitrán: vc,  
Arturo Nieto Dorantes: pno.

DEDICATORIA: "A Álvaro Bitrán y Arturo Nieto  
Dorantes"

GRABACIÓN: (*Continuo*): *Canción sin palabras*,  
Álvaro Bitrán: vc, Jozef Olechowski: pno,  
SONY, s.n. Disco compacto.

## Índice por dotación

### Música instrumental

#### Instrumentos solos

Piano o clavicémbalo  
*Variaciones sobre una canción francesa* (1960)

#### Dúos

Dos guitarras  
*Nictálope* (1990)

Flauta y piano  
*Sonata simple* para flauta y piano (1965)

Flauta y violonchelo  
*Dúo para flauta en sol y violonchelo* (1964, revisado en 1979)

Violonchelo y piano  
*Canción en el puerto* (1995)

#### Tríos

Alientos  
*Dos piezas para tres metales*, corno, trompeta y trombón (1967)  
*Trío de alientos* (para oboe, clarinete y fagot) (1965, revisado en 1983)

#### Cuartetos

Cuerdas  
*Cuarteto* (1988, revisado en 1993)  
*Trópicos* para clarinete, violín, violonchelo y piano (1986-1987)

#### Quintetos

*Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas* (1989)

#### Sextetos

*Sonata para 6*, flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas (1996-97)

**Orquesta de cuerdas***Postludio* (1986)**Orquesta de cámara***Night and Day Music*, maderas, metales y percusiones (1973)**Orquesta sinfónica***Ludus Autumni* (1991)*Sinfonía breve* (1992)*Suite sinfónica* (1992)**Piano y orquesta***Divertimento* para piano y orquesta (1949, revisado en 1980)**Música vocal****Voz solista con acompañamiento instrumental***Cantata de cámara* (1961)**Coro a cappella***Organum* para doble coro de niños (1988)**Coro mixto***Nocturno inmóvil* (1980)**Coro mixto y conjunto instrumental***De profundis* para coro mixto, piano y cuatro percussionistas (1982)**Música escénica****Ballet***El deportista* (1956)*Los cazadores* (1961)**Cine***Diez manos sobre el acero* (1965)*El ron* (1965)*La viuda* (1965)*Remedios Varo* (1965)*Un alma pura* (1965)*Pedro Páramo* (1966)*Las visitaciones del diablo* (1967)*Pax?* (1967)*Olimpiada en México* (1968)*Familiaridades* (1969)*Zapata* (1970)*Cayó de la gloria el diablo* (1971)*El castillo de la pureza* (1972)*El profeta Mimí* (1972)*El rincón de las vírgenes* (1972)*El Santo Oficio* (1973)*El cumpleaños del perro* (1974)*La pasión según Berenice* (1975)*Maten al león* (1975)*La casta divina* (1976)*Matiné* (1976)*El complot mongol* (1977)*Los indolentes* (1977)*Naufragio* (1977)*Campanas rojas* (1981)*El corazón de la noche* (1983)*Historias violentas* (1984)*Angel River* (1984)*Novia que te vea* (1992)**Teatro***La hora de todos* (1954)*Poesía en voz alta*, primer programa (1956)*Poesía en voz alta*, segundo programa (1956)*Hamlet* (1964)*La fierecilla domada* (1981)*Intimidad* (1984)*El viejo celoso* (1989)**Otros medios**Música de fondo para el disco *Fernando Benítez. La ruta de Hernán Cortés* (1962)*Una melodía y ocho disfraces de época*. Música para concierto didáctico (1984)

---

## Índice alfabético

### A

*Alma pura, Un* (1965)  
*Angel River* (1984)

### C

*Campanas rojas* (1981)  
*Canción de cuna* (1998)  
*Canción en el puerto* (1995)  
*Cantata de cámara* (1961)  
*Casta divina, La* (1976)  
*Castillo de la pureza, El* (1972)  
*Cayó de la gloria el diablo* (1971)  
*Cazadores, Los*, escena sinfónica (1961, revisado en 1998)  
*Complot mongol, El* (1977)  
*Continuo* (1998)  
*Corazón de la noche, El* (1983)  
*Cuarteto de cuerdas* (1988, revisado en 1993)  
*Cumpleaños del perro, El* (1974)

### D

*De Profundis* para coro mixto, piano y cuatro percussionistas (1982)  
*Deportista, El* (1956)  
*Diez manos sobre el acero* (1965)  
*Divertimento* para piano y orquesta (1949, revisado en 1980)  
*Dos piezas para tres metales* (corno, trompeta y trombón) (1967)  
*Dúo para flauta en sol y violonchelo* (1964, revisado en 1979)

### F

*Familiaridades* (1969)  
*Fierrecilla domada, La* (1981)

### H

*Hamlet* (1964)  
*Historias violentas* (1984)  
*Hora de todos, La* (1954)

### I

*Indolentes, Los* (1977)  
*Intimidación* (1984)

**L**

*Ludus autumnni* (1991)

**M**

*Matiné* (1976)

*Maten al león* (1975)

*Melodía y ocho disfraces de época, Una* (1984)

**N**

*Naufragio* (1977)

*Night and Day Music* (1973)

*Nictálope* (1990)

*Nocturno inmóvil* (1980)

*Novia que te vea* (1992)

**O**

*Olimpiada en México* (1968)

*Organum* para doble coro de niños (1988)

**P**

*Pasión según Berenice, La* (1975)

*Pax?* (1967)

*Pedro Páramo* (1966)

*Profeta Mimí, El* (1972)

*Poesía en Voz Alta*, primer programa (1956)

*Poesía en Voz Alta*, segundo programa (1956)

*Postludio* (1986)

**Q**

Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas (1989)

**R**

*Remedios Varo* (1965)

*Rincón de las vírgenes, El* (1972)

*Ron, El* (1962)

*Ruta de Hernán Cortés, La* (1962)

**S**

*Santo Oficio, El* (1973)

*Sexteto para 6* (1996-1997)

*Sinfonía breve* (1992)

*Sonata simple* para flauta y piano (1965)

*Suite sinfónica* (1992)

**T**

*Trío de alientos* (para oboe, clarinete y fagot) (1965, revisado en 1983)

*Trópicos* para clarinete, violín, violonchelo y piano (1986-87)

**V**

*Variaciones sobre una canción francesa* (1960)

*Viejo celoso, El*

*Visitaciones del diablo, Las* (1967)

*Viuda, La* (1965)

**Z**

*Zapata* (1970)

## **Cronología**

**1927** El 28 de septiembre nace en Tehuacán, Puebla, Joaquín Wenceslao, hijo de Joaquín Gutiérrez Velázquez —un emigrante español originario de Salas Villazón, provincia de Oviedo, Asturias, y radicado en Oaxaca—, y de Eugenia Heras González, natural de Cuicatlán, Oax. El 14 de abril es bautizado en la iglesia parroquial del Sagrario Metropolitano de Oaxaca. Sus abuelos paternos fueron: Casimiro Gutiérrez y Balbina Velázquez; los maternos: Adalberto Heras y Susana González.

**ca. 1930** Al morir su padre queda bajo la tutela de Juan Gutiérrez, su tío paterno, aunque jamás llega a convivir con él. Éste lo encarga a una familia española de apellido Fernández con la que pronto se traslada a la ciudad de México.

**ca. 1932** La familia Fernández regresa a Oaxaca, y el tío de Joaquín, quien no podía hacerse cargo de él, lo hospeda en el Hotel Isabel, ubicado en las calles de Isabel la Católica y República de El Salvador, de la ciudad de México, bajo el cuidado del gerente.

**ca. 1934** En el Hotel Isabel conoce a un matrimonio de judíos alemanes de apellido May, que por razones de negocios viajaba con frecuencia a la ciudad de México; gracias a sus gestiones ingresa al Colegio Williams. Al lado de ellos Joaquín comienza a tener sus primeros contactos con la música, pues la señora May era aficionada al piano.

**1938** El matrimonio May lo lleva a vivir a un internado que estaba a cargo del profesor Rudolf Brechtel, cercano al barrio de Mixcoac. Es inscrito en el Colegio Alemán Alexander von Humboldt, en donde cursa desde 5º grado de primaria hasta la preparatoria. Allí recibe algunas clases de apreciación musical.

**1945-1952** Inicia y completa la carrera de arquitectura en la Academia de San Carlos, aunque no llega a titularse ni a ejercer profesionalmente. Al mismo tiempo comienza su educación musical autodidacta.

**1948-1951** Estudia violonchelo con el maestro Francisco Reyna en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, e ingresa como timbalista de la orquesta de esa institución; tiene su primera experiencia activa dentro del mundo de la música.

**1949** Compone el *Divertimento* para piano y orquesta, obra que obtiene el segundo lugar en el certamen de composición convocado por Bellas Artes para celebrar el centenario de la muerte de Chopin.

**1950** La Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de José Pablo Moncayo, estrena el *Divertimento* para piano y orquesta, actuando como solista Salvador Ochoa (8 de octubre).

El programa de mano del concierto incluye la siguiente opinión de Luis Herrera de la Fuente: "Puede decirse que Gutiérrez Heras se colocó, con su primera obra, dentro de la atención del mundo musical de nuestra ciudad".

El crítico José Morales Esteves publica en *Excélsior* una extensa crónica con motivo del estreno de la obra premiada. Esta es la primera nota sobre el compositor (véase el artículo "Dos promesas", p. 27 de esta edición).

Mientras cursa el quinto año de Arquitectura se inscribe en el Conservatorio Nacional de Música para tomar clases de solfeo, análisis musical y violonchelo. Entre sus maestros se cuentan Imre Hartman, Rodolfo Halffter, Blas Galindo y Luis Guzmán.

**1951** Se presenta en una audición de alumnos de violonchelo del maestro Imre Hartman, en la sala Santa Cecilia (Antigua Hacienda de Goicoechea, hoy restaurante San Ángel Inn) (30 de junio).

Néstor Castañeda toca el *Divertimento* para piano y orquesta bajo la dirección de Jorge Delezé y la Orquesta de la Escuela Nacional de Música. En esa ocasión Gutiérrez Heras es el timbalista de la orquesta (20 de agosto).

**1952** Junto con Guillermo Helguera, Olga Zilboorg y Carlos Mejía Barajas, estrena el *Cuarteto para violonchelos* de Blas Galindo, en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes (12 de mayo).

**1952-1953** Obtiene una beca del Instituto Francés de América Latina (IFAL) para estudiar en el Conservatorio de París. Asiste a las clases de composición de Jean Rivier, a las de análisis musical de Olivier Messiaen y recibe clases particulares de contrapunto con Georges Dandelot.

**1954** Regresa a México y entra a trabajar como corrector al Fondo de Cultura Económica. Lleva a cabo una serie de traducciones del alemán, el inglés y el francés, y se involucra en el cuidado editorial de algunos libros como *Música orquestal del siglo xx* de Adolfo Salazar.

Compone la música para la pieza teatral *La hora de todos* de Juan José Arreola.

**1956** La Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM (en ese tiempo encomendada a Jaime García Terrés) le encarga la música incidental para dos programas de *Poesía en Voz Alta*, proyecto teatral animado por Juan José Arreola, Carlos Fuentes y Octavio Paz.

En el Teatro del Palacio de Bellas Artes, el coreógrafo y bailarín Farnesio de Bernal, con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Armando Zayas, estrena su ballet burlesco *El deportista* (24 de noviembre).

**1957-1958** Viaja nuevamente a París, esta vez por sus propios medios, y participa en un seminario de música coral impartido por Nadia Boulanger. Continúa haciendo trabajos para el FCE y para poder costear su boleto de regreso a México traduce del alemán la *Historia trágica de la literatura* de Walter Muschg.

Durante su estancia en París se funda en México el grupo Nueva Música de México constituido por los compositores Raúl Cosío, Leonardo Velázquez, Rafael Elizondo, Guillermo Noriega, Rocío Sanz, Jorge González Ávila y Federico Smith, quienes ofrecen su primer concierto en noviembre de 1958. Gutiérrez Heras se adhiere al grupo en calidad de miembro ausente.

**1959** Patrocinado por el Departamento de Música del INBA, se lleva a cabo el segundo concierto del grupo Nueva Música de México. Con Néstor Castañeda como solista y la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, dirigida por Daniel Ibarra, se interpreta el *Divertimento* para piano y orquesta en el Palacio de Bellas Artes (21 de julio). Las otras

obras del programa fueron la suite de ballet *Sacrificio* de Mario Kuri Aldana, el poema sinfónico *Avenida Juárez* de Roberto Bañuelas, *Los valedores* de Rafael Elizondo, la *Suite para orquesta* de Federico Smith, y la *Suite bucólica* para coros y orquesta de Ramiro Guerra.

**1960** La escuela Juilliard de Nueva York lo acepta como alumno, por lo que la Fundación Rockefeller le concede una beca para trasladarse a esa ciudad y estudiar con William Bergsma y Vincent Persichetti. Escribe *Variaciones sobre una canción francesa* para la clavecinista Luisa Durón. La estrena John Malcolm en Juilliard.

Sobre esta obra señala la musicóloga Gloria Carmona (*La música de México. I Historia. 5. Periodo contemporáneo*, Julio Estrada, ed., UNAM, 1984, p.120):

Las *Variaciones sobre una canción francesa* se sitúan dentro de directrices conservadoras... congruente consigo misma, pues la escritura... no omite detalle alguno cuya ausencia pudiera traicionar la verdadera naturaleza de la obra: ejercicio estilístico. La fuente primera es la canción *L'amour de Moy* (siglo xv).

Prefiere utilizar... los recursos tradicionales, el sistema tonal y la forma variación, para adecuar una melodía renacentista, hecho que revela no sólo ciertas preferencias sino también ciertas positivas influencias. A mi juicio, muchas de las obras de Gutiérrez Heras, si no por la intención de su procedimiento sí por su espíritu, reflejan una pureza melódica que recuerda la de las obras vocales e instrumentales del *ars nova* y el Renacimiento.

Gutiérrez Heras entrega así una concisa muestra de su inteligencia y oficio: no busca invadir terrenos que le son ajenos; permanece leal a sus simpatías y diferencias, delimitando con claridad y aplomo el propio campo de acción, dentro del que ejerce su trabajo de manera impecable.

**1961** Recibe el Diploma en Composición de la escuela Juilliard y como trabajo final presenta la escena sinfónica *Los cazadores*, obra que le había encargado desde México el coreógrafo Farnesio de Bernal.

Regresa a México. El escritor Juan Vicente Melo, coordinador de la Casa del Lago, le comisiona la composición de la *Cantata de cámara* con textos de Emilio Prados.

**1962** A partir de febrero imparte un curso de iniciación a la música en la Casa del Lago. En ese mismo lugar (12 de agosto) ofrece, dentro del ciclo "Clásicos del siglo xx", una conferencia sobre Debussy.

Dirige el estreno de su *Cantata de cámara* en la Casa del Lago. Gildardo Mojica: flauta y flautín; Rubén Islas: flauta; María Elena Barrientos: arpa; Luis Samuel Saloma: violín; Gilberto García: viola; Alberto González: violonchelo; Carlos Medina: contrabajo; y la soprano Socorro Sala (17 de febrero).

Compone la música de fondo para el disco *Fernando Benítez. La ruta de Hernán Cortés*, publicado por la UNAM en la serie Voz Viva de México (vvm-14).

**1963-1964** Realiza una serie de 52 conferencias con ejemplos musicales sobre la historia de la música para Radio Universidad Nacional Autónoma de México.

**1964** La revista *The Atlantic Monthly* le encarga un artículo sobre la música mexicana actual para su número monográfico del mes de marzo dedicado a México (véase el artículo "Música en transición", p. 103 de esta edición).

Compone la música para *Hamlet* de Shakespeare, puesta en escena y versión en prosa de Álvaro Custodio con rimas del *Romancero* y de Leandro Fernández de Moratín. La obra, producida por Teatro Clásico de México, A.C. (nueva etapa), se representó en el ex convento de San Agustín de Acolman, Estado de México. El grupo, con miras a proporcionar espectáculos permanentes todos los fines de semana en escenarios naturales de zonas arqueológicas y monumentos coloniales, contaba con la colaboración de la Orquesta Sinfónica Nacional y otros grupos de cámara de primer orden.

Organiza con Eduardo Mata tres conciertos patrocinados por el Comité de Música del Congreso para la Libertad de la Cultura. Este comité le encarga el Dúo para flauta en sol y violonchelo, que estrenan en una casa particular de la ciudad de México el flautista Rubén Islas y el violonchelista Carlos Zavala (12 de abril).

En un artículo titulado "Music in Mexico" publicado en la revista *Congress News* (París, primavera de 1964) Keith Botsford, miembro del mencionado comité, escribe:

El Comité de Música del Congreso para la Libertad de la Cultura patrocinó recientemente una serie de tres conciertos en la ciudad de México, organizados por dos de los jóvenes músicos mexicanos que más prometen: Joaquín Gutiérrez Heras y Eduardo Mata... Resulta interesante que las tres obras encargadas (y estrenadas en los conciertos) ilustraron las tendencias principales de la música contemporánea: del contrapunto posbartokiano de [Leonardo] Velázquez, al lenguaje serial [sic] pero sumamente personal de Gutiérrez Heras, a las improvisatorias unidades de tiempo de Eduardo Mata.

**1965** Es nombrado jefe de la discoteca de Radio UNAM.

Eduardo Mata, al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional, estrena *Los cazadores*, dentro del Tercer Festival de Música Contemporánea en el Palacio de Bellas Artes. En ese mismo programa Mata da a conocer sus *Improvisaciones* y la Sinfonía núm. 2 de Héctor Quintanar (30 de julio).

Escribe la música para los cortometrajes *Diez manos sobre el acero*, *El ron* y *La viuda*; para la película *Un alma pura* de Juan Ibáñez (de la trilogía *Los bienamados*), y para un documental sobre Remedios Varo de Jomi García Ascot.

Ofrece un ciclo de cinco conferencias titulado "Los elementos de la música", que se lleva a cabo en el auditorio de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Imparte varios cursos de apreciación musical en la Casa del Lago.

**1966** En la biblioteca del Instituto Pedagógico de Managua, Nicaragua, se realiza la "Primera audición de música hispanoamericana de vanguardia". En esta velada se escucha la grabación de *Los cazadores*, primera obra suya que se presenta en el extranjero. Completan el programa *Transición 1* [sic] de Manuel Enríquez y *Ciclos elementarios* de Manuel de Elías (25 de enero).

Estreno del Trío de alientos en el auditorio de la Facultad de Medicina en Ciudad Universitaria con Luis Segura: oboe; Anastasio Flores: clarinete, y Louis Salomons: fagot (6 de marzo).

En el texto antes citado (p. 120), Gloria Carmona se refiere al Trío en los siguientes términos:

El Trío para oboe, clarinete y fagot de Joaquín Gutiérrez Heras fue escrito en 1965 por encargo del Departamento de Música de la Universidad y estrenado el 6 de marzo de 1966 en uno de los conciertos de Medicina. La obra consta de tres movimientos: el primero está formado

por dos temas, uno rítmico, repetitivo y sin embargo muy móvil a causa de la inestabilidad en el compás empleado, que abre y cierra el *allegro*; otro *espressivo y cantabile*, que, a manera de contraste, constituye la parte central del movimiento; el segundo, *allegro scherzando*, se construye sobre un bajo obstinado a cargo del fagot, cuyo carácter ligero, vivaz, se interrumpe brevemente por un hermoso tema, muy lírico, elaborado primero por el clarinete y sucesivamente por el oboe y el fagot en forma de *fugato*. Pero sin duda, es el último movimiento, de forma y carácter muy libres, donde el aspecto melódico se manifiesta con toda amplitud creando un clima extraordinariamente sugerente y poético. Es esto, la rara pureza de su invención melódica, reiterativa en función de su expresividad, de extraña poesía en su lenguaje atonal, unido al manejo de una rítmica precisa y al cuidado de una escritura minuciosamente acabada, avara de recursos, de compromisos con tal o cual tendencia, lo que confiere a la música de Gutiérrez Heras la desnudez de expresión y un estilo poderosamente refinado.

Estreno de la *Sonata simple* en la Casa del Lago. Rubén Islas: flauta; Alicia Urreta: piano (5 de noviembre).

En el programa de mano el compositor Federico Ibarra escribe:

La *Sonata simple* de Joaquín Gutiérrez Heras, es, como su nombre lo indica una obra Clara y Transparente [sic]. Fundamentalmente bella. Simple tan solo de nombre, exige una comprensión profunda de su contenido y de su forma.

Constituye un claro ejemplo de modernismo dentro de lo tradicional. El manejo de ambos instrumentos hace de la obra un claro ejemplo de equilibrio armónico y sonoro. El constante traslado de la melodía a uno de los dos instrumentos y el tipo de figuraciones rítmicas hacen de la dinámica de la obra algo muy especial digno de tomarse en cuenta.

Compone la música de la película *Pedro Páramo* de Carlos Velo.

Siendo rector de la UNAM Javier Barros Sierra, se le confiere la dirección de Radio Universidad.

**1967** Estreno en México de la segunda versión de *Variaciones sobre una canción francesa*, Sala Molière del IFAL. Luisa Durón: clavecín (15 de mayo).

Compone *Dos piezas para tres metales*, obra que estrenan en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. Felipe León: trompeta; Vicente Zarzo: corno; y Clemente Sanabria: trombón (26 de junio).

Compone la música de las películas *Las visitaciones del diablo* y *Pax?*, de Alberto Isaac y Wolf Rilla, respectivamente.

**1968** En su calidad de director de Radio UNAM asiste a la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO en París.

Imparte la conferencia titulada "La música", dentro del ciclo *Revisión analítica 1960*, en la Casa del Lago (14 de julio). En dicha serie participaron Amalia Hernández ("La danza"); Rosario Castellanos ("El cuento y la novela"); y Gabriel Zaid ("La poesía").

Ediciones Mexicanas de Música publica *Sonata simple*.

**1969** Es nombrado maestro de análisis musical en el Conservatorio Nacional de Música.

Compone la música de la película *Familiaridades* de Felipe Cazals y del documental *Olimpiada en México* realizado por Alberto Isaac.

Gerhart Muench graba *Variaciones sobre una canción francesa* para la serie Voz Viva de México (vvm-2).

En el "Concierto de música y canto en el xxv aniversario del IFAL, realizado gracias a la colaboración de ex becarios", se interpreta *Sonata simple*. Gildardo Luna: flauta; Consuelo Luna: piano. Coordinador: José Antonio Alcaraz (10 de julio).

**1970** Compone la música para la película *Zapata* de Felipe Cazals aunque no llega a utilizarse en esa película. Posteriormente se usa en *Zapata en Chinameca*, filmada en 1988.

**1971** Comienza a escribir las notas para los programas de mano de los conciertos de la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México, trabajo que se extenderá por espacio de diez años.

Compone la música de la película *Cayó de la gloria el diablo* de José Estrada.

**1972** Compone la música de las películas *El castillo de la pureza* de Arturo Ripstein, *El profeta Mimí* de José Estrada y *El rincón de las vírgenes* de Alberto Isaac.

**1973** Estreno mundial de *Night and Day Music* en Point State, Pittsburgh, a cargo de la American Wind Symphony Orchestra de Pittsburgh, dirigida por Robert Boudreau (17 de junio).

Dicha orquesta hizo este encargo y otros más a los compositores Leonardo Velázquez, Mario Kuri Aldana y Blas Galindo para sus temporadas de conciertos que se realizaban de manera poco convencional. Se trataba de una orquesta itinerante a bordo de un barco dotado de una enorme concha acústica, que navegaba a través de los ríos de la región de Pittsburgh; solía anclar muy cerca de los parques para poder utilizarlos como teatros.

Colabora con el maestro César Tort en la elaboración del libro *Educación musical en el primer año de primaria. Instructivo para el maestro*, que publica la UNAM en 1975.

Compone la música de la película *El Santo Oficio* de Arturo Ripstein.

**1974** Participa en una mesa redonda convocada por el Fondo de Cultura Económica en torno al libro *La tiranía del ruido* de Robert Alex Baron. Lo acompañan en dicha mesa Augusto Fernández Guardiola, Manuel Martínez Báez y Pablo Rudomín (1 de febrero).

Compone la música de la película *El cumpleaños del perro*, de Jaime Humberto Hermosillo. Ingresa al coro Convivium Musicum en la sección de tenores.

**1974-1977** Maestro del Taller de Composición del Instituto Nacional de Bellas Artes, que dirigía Héctor Quintanar.

**1975** Ofrece un curso sobre música de cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica (ccc).

Compone la música de las películas *La pasión según Berenice* de Jaime Humberto Hermosillo y *Maten al león* de José Estrada.

**1976** Compone la música de las películas *La casta divina* de Julián Pastor y *Matiné* de Jaime Humberto Hermosillo.

Recibe la Diosa de Plata por la música de la película *El cumpleaños del perro*, de Jaime Humberto Hermosillo.

**1977** Compone la música de las películas *El complot mongol* de Antonio Eceiza, *Los indolentes* de José Estrada y *Naufragio*, de Jaime Humberto Hermosillo.

Ediciones Mexicanas de Música publica *Variaciones sobre una canción francesa*.

**1978** Recibe el Ariel de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas por la mejor música de fondo de la película *Naufragio* de Jaime Humberto Hermosillo.

**1979** Recibe el Ariel de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas por "la mejor música de fondo" de la película *Los indolentes* de José Estrada.

Revisa el Dúo para flauta en sol y violonchelo. Esta nueva versión se estrena en el Sternensaal, Donaueschingen, Alemania (5 de octubre), con el flautista Taddeus Watson y la violonchelista Nancy Barney.

En su reseña titulada "Dem Südwestfunk vorexerziert" y publicada en *Badische Zeitung*, el crítico alemán Hans Gehring escribió:

Para el que escribe esta reseña, la impresión más duradera provino del tercer estreno de la noche, el Dúo para flauta en sol y violonchelo del mexicano Joaquín [Gutiérrez] Heras. A través de un velo de citas folclóricas el oyente echa una mirada sobre un paisaje melancólico en el cual parece pesar un calor vibrante.

Sobre la misma obra apunta el musicólogo José Antonio Alcaraz (notas al disco *Música mexicana de hoy*, UAM-Iztapalapa, 1982):

El Dúo (1978) para flauta en sol y violonchelo de Joaquín Gutiérrez Heras (1927) se caracteriza por un fino lirismo: la sobriedad del ambiente evocativo-reflexivo se ha logrado en el contexto auditivo que crean ambos instrumentos, mediante líneas lo mismo paralelas que divergentes, trazadas con igual tersura.

La obra arranca de un clima cercano al impresionismo para llegar a una depurada propuesta, cuyo ascetismo se diría medieval.

Los timbres, registros y posibilidades expresivas de esta amalgama instrumental poco común, se explotan con un tipo particular dentro de un lenguaje un tanto conservador. Es indispensable hacer notar el rigor de Gutiérrez Heras en esta obra, pues renuncia de antemano al apoyo armónico que podría prestarle un instrumento de teclado, concretando su acción en forma exitosa al establecer sus propias delimitaciones.

**1980** Primera ejecución en México de *Night and Day Music* con la Orquesta Filarmónica de la UNAM dirigida por Héctor Quintanar. Sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario (17 y 19 de octubre).

Emprende la revisión de *Divertimento* para piano y orquesta.

Compone *Nocturno inmóvil* para coro mixto, con texto de Emilio Prados.

**1981** Compone la música de la película *Campanas rojas* de Sergei Bondarchuk y viaja a Moscú para supervisar la grabación. Escribe la música para *La fierecilla domada* de William Shakespeare, en la puesta en escena de José Luis Ibáñez.

**1982** Escribe *De Profundis* para coro mixto, piano y cuatro percussionistas, por encargo del Instituto Nacional de Bellas Artes.

**1983** Revisa la partitura del Trío de alientos.

La revista *México en el Arte* (Nueva época, otoño de 1983, pp. 33-37), publica *Nocturno inmóvil*. La primera página de la partitura incluye la siguiente nota del compositor:

El *Nocturno inmóvil* fue compuesto en 1980 y revisado en 1982. Está pensado como el primero de una serie de coros fáciles que pueden ser cantados aun por agrupaciones de aficionados. El poema de Emilio Prados proviene de la colección *Jardín cerrado*, publicado en México en 1946. La versión final de esta pieza coral está dedicada a la memoria del pintor Luis Jaso.

Estreno mundial de *Nocturno inmóvil* en El Ágora, Xalapa, Veracruz. Coro de la Universidad Veracruzana. Luis Berber: director (13 de noviembre).

Compone la música de la película *El corazón de la noche* de Jaime Humberto Hermosillo.

**1984** Ediciones Mexicanas de Música publica la nueva versión del Dúo para flauta en sol y violonchelo.

Estreno de la nueva versión del Trío de alientos en la Casa de la Paz. Leonora Saavedra: oboe; Luis Humberto Ramos: clarinete; Álvaro Bitrán: violonchelo (27 de noviembre).

Compone la música de las películas *Historias violentas*, de varios directores, y *Angel River* de Sergio Olhovich, así como la música de la obra de teatro *Intimidad* de Hugo Hiriart.

Recibe el Ariel de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas por la mejor música de fondo de la película *El corazón de la noche* de Jaime Humberto Hermosillo.

Compone *Una melodía mexicana y ocho disfraces de época* para una serie de conciertos didácticos presentados por la pianista Fanny Russek, el clarinetista Abel Pérez Pitón y el fagotista Fernando Traba.

**1985** La Universidad Nacional Autónoma de México en colaboración con Ediciones Mexicanas de Música publica la partitura de *Divertimento* para piano y orquesta.

La Universidad Nacional le encarga *Trópicos* para clarinete, violín, violonchelo y piano, cuyo primer movimiento se estrena en un concierto del ciclo "El compositor y su obra", organizado por el grupo Da Capo en la Galería Metropolitana (4 de diciembre).

**1986** Realiza el montaje musical de la obra de teatro *Ámbar* de Hugo Hiriart, que se estrena el 30 de mayo en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario.

La Sociedad de Amigos del Centro Histórico de la Ciudad de México le encarga *Postudio* para orquesta de cuerdas.

Estreno mundial de *De Profundis* en el Teatro del Palacio de Bellas Artes. Interpretan el Coro Convivium Musicum y percussionistas de la Orquesta Sinfónica Nacional. Dirige Eduardo Mata; Alicia Urreta: piano (14 de febrero).

Con motivo del estreno José Antonio Alcaraz publica la siguiente nota (*Proceso* núm. 488, 10 de marzo de 1986, p. 57):

[...] Movido por una convicción palpable y fino sentido expresivo, dosificando conductas sonoras con mano maestra, Mata hizo renacer la imagen de sus mejores días al dirigir por primera vez *De Profundis* (1981-1982), de Joaquín Gutiérrez Heras (1927).

Tal partitura, a diferencia de las escritas hoy en México —en una u otra corriente— se distingue por la amplitud de su línea sostenida con gran habilidad aun cuando esté integrada por fragmentos diversos. Cada uno de estos paneles responde en forma variada, contrastante, al impulso de base, lo que proporciona simultáneamente cohesión y variedad.

Mediante un hábil planteamiento de los núcleos motivicos, así como un uso muy atinado del conjunto coral, Gutiérrez Heras realiza su mejor trabajo creativo hasta la fecha en terrenos de música de concierto. (Otras vertientes principales en su producción han sido: el cine y la danza.)

*De Profundis*: obra de una discreción programática extrema, tan congruente como concisa e impecable. Lo mismo en sus pasajes homófonos que otros cercanos a la polifonía, sostenidos por una armonía muy coherente, manejada en forma sugestiva.

Vale la pena insistir: en esta obra, cuya fuerza es su desnudez, destaca la compacta homogeneidad en el dibujo de contornos vocales: su trazo por lo general ascético, no excluye algún muy buen ideado detalle espectacular.

Digno de elogio es también el uso de la dinámica, en un juego de densidades cuyo ámbito voluntariamente parco crea un contexto dramático fluido, mediante un tino reiterado para impulsar el total al través de ciertos giros sorpresivos, realizados, sin embargo, con pulida discreción, en forma muy contenida, lo que los vuelve más efectivos aún.

**1987** Ofrece un seminario de música de cine en la Escuela de Cine de la Universidad de Guadalajara.

Ediciones Mexicanas de Música publica la nueva versión del Trío para alientos.

Participa en la mesa redonda "Homenaje a Maurice Ravel a cincuenta años de su muerte". IFAL, México, D.F. Otros participantes: Mario Lavista, Leonora Saavedra, Eduardo Marín, Fernando Javier López (15 de marzo).

Estreno mundial de *Postudio* en el salón de conciertos del Casino Español, en una función efectuada en el marco del III Festival de Primavera del Centro Histórico de la Ciudad de México. Interpreta la Orquesta de Cámara de Bellas Artes. La dirección estuvo a cargo de Armando Zayas (27 de marzo). El concierto se repite el 29 de marzo en el Templo de Santa Teresa la Antigua.

Estreno de la versión completa de *Trópicos* en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario. Luis Humberto Ramos: clarinete; Viktoria Horti: violín; Bozena Slavinska: violonchelo; Ana María Tradatti: piano (30 de agosto).

En su crónica del estreno en *Unomásuno* (septiembre de 1987) apunta Raúl Cosío Villegas:

[...] El gran atractivo de la noche, claro, era el estreno de Joaquín Gutiérrez Heras, un compositor mucho menos prolífico de lo que se desearía, más dedicado a la música incidental que a otros tipos de música. La concurrencia, con algunos músicos notables, así lo demostraba; y Gutiérrez Heras no los defraudó.

Su obra consta de cuatro movimientos, ninguno de ellos perteneciente a esas obvias vanguardias que nada dicen y nada dejan. Tampoco puede inscribirse dentro de algún tipo de nacionalismo, porque el compositor ni siquiera se lo ha propuesto. Así que, por eliminación, trataremos de dar una idea de la pieza; desde luego, podríamos calificarla de expresionista, y esto sin esperar, por supuesto, el acuerdo del autor, especialista en no estar de acuerdo con nadie, ni consigo mismo; pero en fin, sobre estas cosas no hay que extenderse demasiado, porque son personales.

Durante largo rato la obra me estaba decepcionando en parte, porque el piano estaba reducido a hacer algunos efectos, principalmente y en especial los trémolos, cosa que también hicieron los otros instrumentos; y tocaban solos o por pares. Pero una vez lograda esa atmósfera incierta y a veces dramática, ya participaron los cuatro, consiguiendo impresionar al público en algunos pasajes. La obra de Joaquín es inteligente, muy personal y de indudable buen gusto. Y por lo tanto, lo felicitamos.

**1988** Ingresa como Miembro del Consejo de Ediciones Mexicanas de Música (2 de enero).

Estreno de *Organum* para doble coro de niños —encargo de la Sociedad de Amigos del Centro Histórico de la Ciudad de México—, en el patio de la Secretaría de Educación Pública. Interpretan varios coros infantiles (12 de marzo).

Durante los meses de mayo y junio ofrece un curso sobre música de cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Escribe su Cuarteto de cuerdas por encargo de la UNAM. Lo estrena el Cuarteto Dankwart en el Palacio de Minería. (3 de julio)

Estreno en Europa de *Postludio*. Lak Theater. Leiden, Holanda. Orquesta Lesko. Ernst van Tiel, director (7 de diciembre).

La Universidad Nacional Autónoma de México, en colaboración con Ediciones Mexicanas de Música, publica *Postludio*.

**1989** Se hace acreedor a la beca de composición del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Se toca en Polonia la *Sonata simple*. Academia de Música de Varsovia. Hanna Turonek: flauta; Sonia Dembinska: piano (23 y 25 de febrero).

Ejecución del Trío de alientos y *Postludio* en Houghton Memorial Chapel, Wellesley College, Mass. Charlyn Bethell: oboe; Chin-hwa-Shen'92: clarinete; Isabelle Plaster: fagot. Ensamble de cuerdas (19 de marzo).

La Orquesta Sinfónica de Dallas dirigida por Eduardo Mata interpreta *Postludio*. Dallas, Texas (29 de junio).

Escribe su Quinteto para clarinete y cuerdas por encargo del XVII Festival Internacional Cervantino. Se estrena en el Salón del Consejo Universitario de la Universidad de Guanajuato, con Luis Humberto Ramos al clarinete y el Cuarteto Latinoamericano (27 de octubre).

Ediciones Mexicanas de Música publica la primera reimpresión de *Sonata simple*.

Compone la música para la puesta en escena —en homenaje a Enrique Ruelas— del entremés cervantino *El viejo celoso*. Dirección: Marisa Magallón.

**1990** Se toca en Barcelona *Variaciones sobre una canción francesa*. Casa Elizalde. Lidia Guerberof: piano (20 de octubre).

Por encargo de la Coordinación de Música de Difusión Cultural de la UNAM, escribe *Nictálope* para dos guitarras. El dúo de guitarras Limón-Márquez estrena esta obra en el Salón del Consejo Universitario de la Universidad de Guanajuato. Festival Internacional Cervantino (23 de octubre).

El Dúo Limón-Márquez toca *Nictálope* en el Childrens Museum of Manhattan, en The New York Historical Society y en el Museo del Barrio de la ciudad de Nueva York (2, 5 y 8 de diciembre).

**1991** Eduardo Mata dirige *Postludio* al frente de la National Arts Center Orchestra, en Ottawa, Canadá (6 y 7 de marzo).

Se toca por vez primera en Estados Unidos el Dúo para flauta en sol y violonchelo. Caruth Auditorium, Meadows School of Arts. Dallas, Texas. Harvey Boatright: flauta; Christopher Adkins: violonchelo (6 de mayo).

El Dúo Limón-Márquez interpreta *Nictálope* en el Auditorio Alfama de Lisboa, Portugal (12 de mayo), y en el Bing Theater del County Museum of Art, en Los Ángeles, Cal. (20 de octubre).

El flautista Danilo Lozano y la pianista Althea Waites tocan la *Sonata simple* en el Margo Albert Theater y en el Jan Popper Theater, UCLA, en Los Ángeles, Cal. (17 y 22 de noviembre).

Compone *Ludus Autumni* para orquesta.

Ediciones Mexicanas de Música publica *De Profundis*.

**1992** Es nombrado Miembro del Consejo Editorial de Actividades Musicales de la UNAM.

Compone *Sinfonía breve* y la música de la película *Novia que te vea* de Guita Schyfter.

El CENIDIM presenta el disco compacto *Joaquín Gutiérrez Heras. Música de Cámara* (CNCA-INBA-CENIDIM, serie Siglo XX, vol. v) que incluye *Sonata simple*, Trío de alientos, Dúo para flauta en sol y violonchelo y *Trópicos*.

Estreno mundial de *Ludus Autumni* en la Sala Nezahualcōyotl del Centro Cultural Universitario. Orquesta Filarmónica de la UNAM. Director huésped: Enrique Barrios (29 de febrero y 1 de marzo).

Ejecución del Dúo para flauta en sol y violonchelo en la Salle Raoul Jobin du Palais Montcalm. Quebec, Canadá. Nathalie Croft: flauta; Marie Grenon: violonchelo (3 de marzo).

Se toca la *Sonata simple* en la Expo Colombo'92. Génova, Italia. Gianluigi Nuccini: flauta; Sergio Vecerina: piano (5 de julio).

Ejecución de *Nictálope* en St. Leonhardskirche, Francfort, Alemania. Dúo Limón-Márquez (28 de septiembre).

Marisa Canales, flauta y Ana María Tradatti, piano interpretan su *Sonata simple* en el Auditorio Municipal de Oberursel, Francfort, Alemania (5 de octubre), en el marco de la 44 FERIA del Libro de Francfort y en la Église Américaine, París (7 y 17 de octubre).

**1993** Emprende la revisión de su Cuarteto de cuerdas. Un año después, la ejecución de la obra en la Sala Carlos Chávez dio lugar al siguiente comentario de Roberto García Bonilla en *El Nacional*, 14 de noviembre de 1994:

El fin de semana pasado se llevó a cabo un concierto de música mexicana contemporánea en la Sala Carlos Chávez. Pudo escucharse y compararse música de compositores de distintas tendencias y generaciones; se comprobó que, en general, los compositores se han apartado de aquella consigna que todavía hace unos 30 años prevalecía: romper con las convenciones, buscar experimentando. Esa posición ciertamente conllevaba el riesgo del fracaso. Este es uno de los riesgos que ya no quieren correr los creadores —no sólo los compositores— en la actualidad.

La obra más sólida de todo el programa fue, sin duda, el Cuarteto de cuerdas (1987) [sic] de Joaquín Gutiérrez Heras (1928) [sic], revisada recientemente (1993). La obra —en un solo movimiento— es tradicional: incluso se acerca a la Escuela Mexicana de Composición: movimiento que naciera hacia los años veinte como parte de una búsqueda de identidad sonora, además de ser expresión que quiso distinguir a la música mexicana de los nacionalismos europeos. Esta cercanía existe en lo motivico y temático; el cuarteto podrá formar parte de lo mejor del repertorio de música de cámara mexicana. Clara definición de la forma y desarrollo, que recuerda alguno de los movimientos lentos de los cuartetos de Revueltas (1899-1940); aunque sin la cambiante dinámica ni los contrastes de aquéllos.

Tal vez este momento sea pertinente para valorar en verdad la obra de este compositor, a quien nunca le importó que se le llamara conservador. La interpretación del Cuarteto Ruso-Americano (Oleg Gouk y Vladimir Tokarev, violines; Mikhail Gourfinkel, viola, y Alain Durbecq, violonchelo) fue equilibrada, dando brío a la pieza, resaltando sus pasajes melódicos: siendo ésta la mejor interpretación de un concierto que necesitó más público.

El Dúo de Guitarras Limón-Márquez interpreta *Nictálope* en el Auditorio Alfama de Lisboa, Portugal (3 de noviembre); en el Instituto de México en España (Madrid, 4 de noviembre), y en la Colegiata San Juan Bautista en Gijón, Asturias, España, dentro de la serie "Músicos de Iberoamérica" (6 de noviembre).

**1994** Es invitado por la American Composers Orchestra para participar en la Semana de Música Mexicana que se lleva a cabo en Nueva York en el mes de febrero.

La Atlanta Symphony Orchestra ejecuta *Ludus Autumni* bajo la dirección de Eduardo Mata. Symphony Hall, Woodruff Arts Center. Atlanta, Georgia, (27, 28 y 29 de enero).

El Cuarteto Latinoamericano estrena la segunda versión del Cuarteto de cuerdas en el Weill Recital Hall del Carnegie Hall, Nueva York (30 de enero).

Ronald Zollman dirige a la OFUNAM en la ejecución de *Postludio*. Sala Nezahualcóyotl. Centro Cultural Universitario (11 y 12 de junio).

Commemoración del centenario de la UNAM en San Antonio, Texas. Ejecución de *Postludio* en el Laurie Auditorium, Trinity University, San Antonio, Texas. Orquesta Filarmónica de la UNAM. Director: José Guadalupe Flores (9 de septiembre).

**1995** Es nombrado académico de número de la Academia de Artes de México.

En homenaje a la musicóloga Yolanda Moreno Rivas compone *Canción en el puerto* para violonchelo y piano, que se estrena en el concierto *In Memoriam* en la Sala Carlos Chávez. Carlos Prieto: violonchelo; Edison Quintana: piano (16 de febrero).

En su gira por Estados Unidos la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, dirigida por Enrique Barrios, interpreta *Postludio* en la Harold Washington Library. Chicago, Illinois; en el Mandell Hall, Universidad de Chicago; en el Pabst Theater, Milwaukee, y en el Concert Hall del California Center for the Arts (11,12,13 y 15 de septiembre).

Ronald Zollman y la Orquesta Filarmónica de la UNAM graban *Postludio* para el disco *Música Sinfónica Mexicana* (UNAM, Voz Viva de México).

**1996** En el concierto homenaje a Eduardo Mata la Orquesta Sinfónica de Dallas, dirigida por Carlos Riazuelo, interpreta *Postludio* en el Eugene McDermott Concert Hall de Dallas, Texas (29 de febrero, 1 y 2 de marzo).

Estreno mundial de la *Suite sinfónica* en el Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Juan Trigos (31 de marzo).

Es nombrado *Doctor Honoris causa* por la UNAM. El rector José Sarukhán preside la ceremonia de investidura en el Palacio de Minería (5 de junio).

**1997** Concluye la composición de *Sonata para 6* (flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas) que se estrena en el Teatro Calderón de Zacatecas. Tadeu Coelho: flauta, Luis Humberto Ramos: clarinete, y el Cuarteto Helios (29 de junio).

Ediciones Mexicanas de Música publica *Trópicos*.

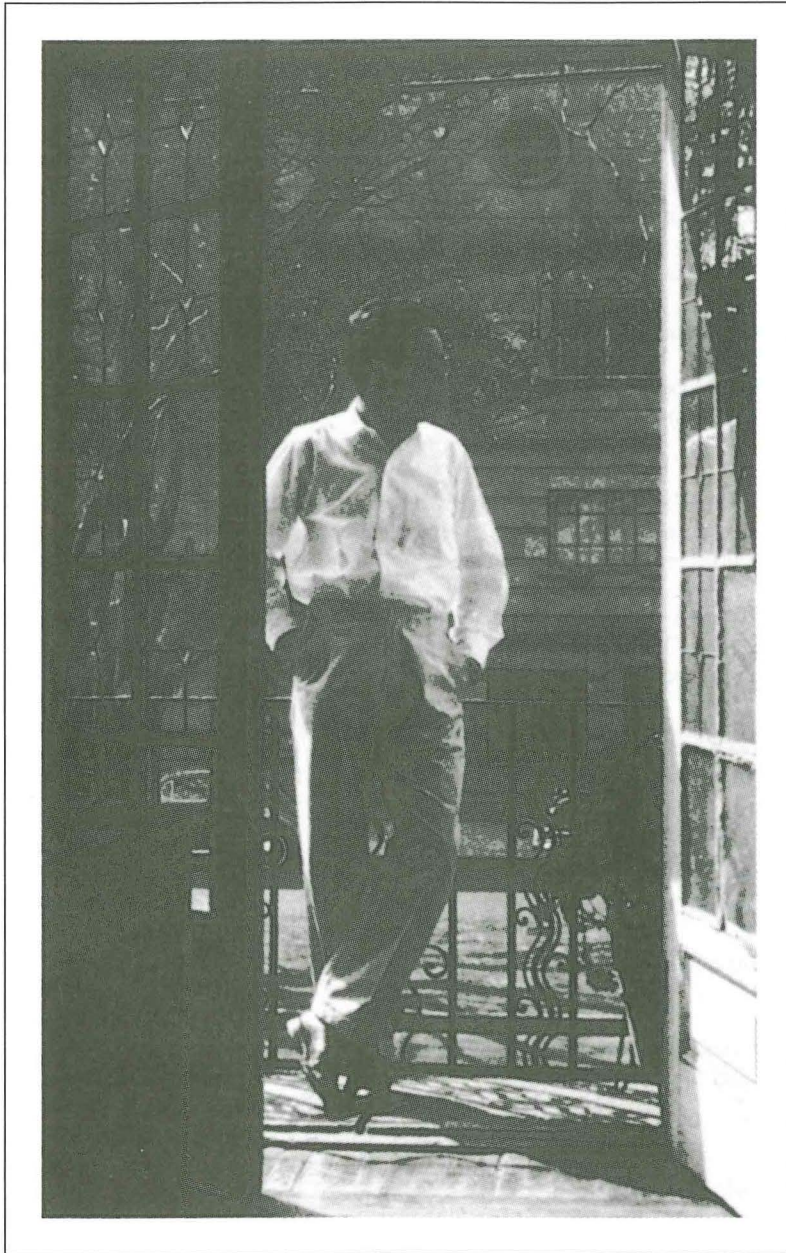
Recibe la medalla Mozart.

Estreno de la versión revisada de *Los cazadores*. OFUNAM, Ronald Zollman: dir. Sala Nezahualcóyotl. Centro Cultural Universitario (21 de junio).

**1998** La Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música le otorga un diploma por su trayectoria artística (16 de mayo).

**1999** El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes le otorga la Beca de Creador Emérito.

## Bibliografía



En su departamento de Avenida Veracruz, alrededor de 1970.

Foto: Farnesio de Bernal

- Alcaraz, José Antonio, "Dos de cal", *Proceso*, núm. 488, 10 de marzo de 1986, pp. 55-56.
- \*\_\_\_\_\_, "A manera de autoexamen o En la casa de los espejos", *Proceso*, núm. 532, 12 de enero de 1987, p. 58.
- Béhague, Gérard, *La música en América Latina. Una introducción*. Tr.: Miguel Castillo Didier, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.
- \*Brennan, Juan Arturo, "El doctor Quinos", *La Jornada*, 30 de agosto de 1996.
- \_\_\_\_\_, "Foro 1996: continuidad y renovación", *La Jornada*, 25 de mayo de 1996.
- Carmona, Gloria, *La música de México*. I. Historia. 5. Periodo contemporáneo, Julio Estrada, ed., UNAM, 1984, p. 120.
- Casillas de Alba, Martín, "Divertimento para piano de Gutiérrez Heras, espléndido", *El Economista*, 4 de diciembre de 1989.
- \*Castanedo, Rafael, "La música en el cine. Entrevista con Joaquín Gutiérrez Heras", *Cine*, año II, núm 16, mayo de 1979, pp. 39-43.
- Chism, Ollin, "Latin American Music Fills Bill for DSO Concert", *Dallas Times Herald*, 1 de julio de 1989.
- \*Cortez, Luis Jaime, "La búsqueda de lo irremplazable", *Pauta*, núms. 55-56, XV, julio-diciembre de 1995, pp. 54-60.
- Cosío Villegas, Raúl, "Estrena Gutiérrez Heras", *Unomásuno*, año X, núm. 3537, 8 de septiembre de 1987.
- García Bonilla, Roberto, "¿Quiénes serán los futuros clásicos?", *El Nacional*, Sección Cultural, 14 de noviembre de 1994.
- \*\_\_\_\_\_, "Entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras", *Pauta*, núm. 32, año VIII, octubre de 1989, pp. 51-69.
- \*\_\_\_\_\_, "La música en el cine", entrevista en *La Jornada Semanal*, Nueva época, núm. 45, 22 de abril de 1990, pp. 33-35.
- García Flores, Margarita, "Joaquín Gutiérrez Heras y Radio Universidad", *El Día*, año V, núm. 1532, 26 de septiembre de 1966.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 12, 1965, p. 166.
- González, María de los Ángeles y Leonora Saavedra, *Música mexicana contemporánea*, México, SEP/80-FCE, 1982.

- \*Helguera, Luis Ignacio, "Joaquín Gutiérrez Heras: doctor *Honoris causa* por la UNAM", *Vuelta*, año xx, núm. 237, agosto de 1996, pp. 57-58.
- Henry, Derrick, "ASO Explores Rich Tradition of Mexican Symphonic Music", *The Atlanta Journal*, 27 de enero de 1995.
- \*Hiriart, Hugo, "El ángel exterminador", *La Jornada Semanal*, 28 de mayo de 1995.
- Hospador, Ellen, "Mexican Music Premiered at Wellesley", *The Wellesley News*, 23 de marzo de 1989.
- Kanny, Mark, "Latin Music Performed With Brilliance", *Pittsburgh Post-Gazette*, 10 de marzo de 1993.
- Malstrom, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo xx*, México, FCE, Col. Breviarios, núm. 263, 1977.
- \*Martínez, Alfonso y Marisa Pecanins, "Entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras" (texto inédito localizado en el archivo del compositor).
- Mayer Serra, Otto, "Batuta y apuntador", *Audiomúsica*, noviembre de 1949.
- Melo, Juan Vicente, *Notas sin música*, México, FCE, 1990.
- Mejía Marengo, Ernesto y Verónica Espinosa, "No tengan miedo de ser músicos tradicionales", entrevista en *Tiempo Libre*, año iv, núm. 36, 25 de diciembre de 1986, pp. 36-38.
- \*Morales Esteves, José, "Dos promesas", *Excélsior*, octubre de 1950.
- Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo xx*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Pareyón, Gabriel, "Foro Internacional de Música Nueva", *La Jornada*, 25 de mayo de 1995.
- \_\_\_\_\_, "Joaquín Gutiérrez Heras", *Diccionario de música en México*, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 258.
- \*Pulido, Esperanza, "Joaquín Gutiérrez Heras", *Heterofonía*, núm. 62 (número especial), año xi, núm. 5, septiembre-octubre de 1978, p. 22 (reproducido de *Novedades*, 1951).

- Reda, Gardner, "Joaquín Gutiérrez Heras", Mexico, *Mission 2, Music Clubs Magazine*, diciembre de 1964.
- \*\_\_\_\_\_ "Joaquín Gutiérrez Heras", *Pauta*, año v, núm. 17, enero-abril de 1986, pp. 21-22.
- \*\_\_\_\_\_ Soto Millán, Eduardo, "El juego de otoño de Gutiérrez Heras", *Unomásuno*, 20 de marzo de 1992.
- Vinton, John, ed., *Dictionary of Contemporary Music*, E. P. Dutton & Co., Nueva York, 1971.

\* Texto incluido en la presente edición.

Nota: salvo que se indique lo contrario, las publicaciones son de la ciudad de México.

---

## Índice de instituciones y grupos artísticos\*

### A

Academia de Artes de México 22, 184  
Academia de Música de Varsovia 182  
Academia de San Carlos 13, 173  
Academia Mexicana de Ciencias y Artes 152, 154, 179-180  
American Composers Orchestra 184  
American Wind Symphony Orchestra 57, 149, 178  
Anfiteatro Bolívar 14n  
Atlanta Symphony Orchestra 184  
Auditorio Alfama de Lisboa 182, 184  
Auditorio de la Escuela Nacional Preparatoria 5 157  
Auditorio Justo Sierra 19  
Auditorio Municipal de Oberirsel 183

### C

California Center for the Arts 184  
Carnegie Hall 157  
Caruth Auditorium 182  
Casa de la Paz 180  
Casa del Lago 18, 47, 140, 175-177  
Centro de Capacitación Cinematográfica 178  
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical  
Carlos Chávez 141, 143, 156, 183  
Centro Nacional de las Artes 159  
Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM 75n, 182  
Childrens Museum of Manhattan 182  
Cineteca Nacional 147  
Círculo de Compositores Universitarios 18  
Compañía Nacional de Danza 103  
Concentus Hungaricus 156  
Consejo Editorial de Actividades Musicales de la UNAM 183  
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes 15n, 141, 143, 156-157, 159, 183, 188  
Conservatorio de las Rosas 156  
Conservatorio de Los Ángeles 127  
Conservatorio de París 16-17, 57-58, 60, 75, 81, 83-84, 174  
Conservatorio Nacional de Música 14, 27, 47, 57-58, 75, 81, 106, 109, 124, 126, 129, 130, 174, 177  
Coro Convivium Musicum 153, 180

Coro de la UNAM 116n  
 Coro de la Universidad Veracruzana 152, 180  
 Coro del Conservatorio Nacional de Música 117  
 County Museum of Art 182  
 Cuarteto Da Capo 22, 29-30, 141, 180  
 Cuarteto Dankwart 157, 182  
 Cuarteto Helios 161, 184  
 Cuarteto Latinoamericano 22, 157-158, 182, 184  
 Cuarteto Ruso-Americano 183

**D**

Departamento de Música del INBA 120-121, 174  
 Difusión Cultural de la UNAM 16, 47, 50, 138, 144, 157-158, 174, 182  
 Dirección de Actividades Musicales de la UNAM 127, 156  
 Dúo de guitarras Castañón-Bañuelos 22, 141  
 Dúo de guitarras Limón-Márquez 158, 182-184

**E**

Ediciones Mexicanas de Música 177, 179-184  
 Editorial Porrúa 120  
 Ensemble de las Rosas 156  
 Escuela de Arquitectura 17  
 Escuela de Cine de la Universidad de Guadalajara 181  
 Escuela Juilliard de Nueva York 17, 40, 43, 47, 57-58, 67, 75, 83-84, 139, 175  
 Escuela Mexicana de Composición 183  
 Escuela Nacional de Música 106, 110-111, 173  
 Escuela Superior de Música 129  
 Estudios Churubusco Azteca 148-149  
 Eugene McDermott Concert Hall 184  
 Ex Convento de San Agustín de Acolman 141, 176

**F**

Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM 19, 176  
 Facultad de Medicina de la UNAM 176  
 Facultad de Música de la Universidad de Sonora 125  
 Festival Internacional Cervantino 158, 182  
 Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos 161  
 Fondo de Cultura Económica 15n, 16, 44, 57n, 58, 118n, 174, 178, 182, 188  
 Fondo Nacional para la Cultura y las Artes 9, 156, 184  
 Foro de Música Nueva 32  
 Foro Sor Juana Inés de la Cruz 180  
 Fundación Cultural Domecq 22  
 Fundación Rockefeller 12, 17, 43, 47, 57, 175

**G**

Galería Metropolitana 29, 180  
 Gobierno del Estado de Jalisco 188  
 Grupo Allegro 155  
 Grupo de los cuatro 126  
 Grupo Nueva Música de México 12, 16, 18, 57, 58, 174

**H**

Harold Washington Library 184

**I**

IMCINE 154, 159  
 Instituto de México en España 184  
 Instituto Francés de América Latina 16, 81, 139, 174, 177, 178, 181  
 Instituto Goethe de México 112  
 Instituto Nacional de Bellas Artes 14, 58, 67, 81, 92, 119, 137, 141, 144, 153, 156-157, 173, 179, 183  
 Instituto Pedagógico de Managua 176  
 Instituto Torcuato di Tella 12

**J**

Jan Popper Theater 183

**M**

Margo Albert Theater 183  
 Meadows School of Arts 181  
 Museo del Barrio de la ciudad de Nueva York 181

**N**

National Arts Center Orchestra 181  
 New York Historical Society 181

**O**

Orquesta de Cámara de Bellas Artes 155, 181, 184  
 Orquesta de la Escuela Nacional de Música 14, 81, 174  
 Orquesta del Teatro de Bellas Artes 174  
 Orquesta Filarmónica de Berlín 124  
 Orquesta Filarmónica de la UNAM 15, 15n, 31-32, 41, 89, 116n, 125, 137, 155, 159, 178-179, 183, 184  
 Orquesta Filarmónica de Rotterdam 124  
 Orquesta Lesko 182  
 Orquesta Nueva Filarmónica de París 124  
 Orquesta Real Filarmónica de Londres 124

Orquesta Sinfónica Carlos Chávez 160  
 Orquesta Sinfónica de Aguascalientes 161  
 Orquesta Sinfónica de Boston 124  
 Orquesta Sinfónica de Chicago 124  
 Orquesta Sinfónica de Cleveland 124  
 Orquesta Sinfónica de Dallas 124, 182, 184  
 Orquesta Sinfónica de Filadelfia 124  
 Orquesta Sinfónica de La Scala de Milán 124  
 Orquesta Sinfónica de la UNAM 19  
 Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato 159  
 Orquesta Sinfónica de Londres 124  
 Orquesta Sinfónica de México 39, 116  
 Orquesta Sinfónica Nacional 14n, 17, 27, 47, 81, 108, 117, 137, 138-139, 153-160, 173-174, 176, 180, 184

**P**

Pabst Theater 184  
 Palacio de Bellas Artes 49, 107, 129, 137-139, 145, 153, 160, 161, 174, 177, 184  
 Palacio de Minería 157, 182, 184

**Q**

Quindecim 156

**R**

Radio Educación 92  
 Radio Nederland 92  
 Radio Universidad 19, 41, 47, 49, 57, 59, 91-92, 175-177, 187  
 RCA Víctor 72

**S**

Sala Carlos Chávez 156, 160, 181, 183-184  
 Sala Manuel M. Ponce 101, 129, 145, 161, 174, 177  
 Sala Nezahualcóyotl 19, 159, 179, 183, 184  
 Salle Raoul Jobin du Palais Montcalm 183  
 Secretaría de Cultura de Jalisco 188  
 Secretaría de Educación Pública 15n, 57n, 118, 157, 182  
 Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica 20, 51, 95  
 Sociedad de Amigos del Centro Histórico de la Ciudad de México 155, 157, 180, 182  
 Sociedad de Autores y Compositores de Música 75, 157  
 Studio der frühen Musik de Munich 112  
 Symphony Hall 183

**T**

Taller de Composición del Conservatorio 18, 124, 178  
 Teatro Calderón 164, 184  
 Teatro Clásico de México, A. C. 141, 176  
 Teatro de Arquitectura 19  
 Teatro de Bellas Artes 14n, 17, 180  
 Teatro de la Nación 153  
 Teatro de la Unidad Independencia 153  
 Teatro de las Artes 159  
 Teatro del Caballito 138  
 Teatro Jiménez Rueda 112  
 Tercer Festival de Música Contemporánea 176  
 Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO 177

**U**

Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música 184  
 Universidad Autónoma Metropolitana 141, 179  
 Universidad de Chicago 184  
 Universidad de Guanajuato 158  
 Universidad de Sinaloa 50  
 Universidad de Sonora 125  
 Universidad Nacional Autónoma de México 12, 22, 41, 42, 57, 92, 107-108, 110, 111n, 112, 113n, 116n, 118, 118n, 125n, 127n, 140, 144, 155, 156, 158, 175, 178, 180, 182, 184, 187, 188  
 Universidad Radiofónica Internacional 50

**W**

Weill Recital Hall 157, 183  
 Woodruff Arts Center 183

\* Los índices de instituciones y grupos artísticos y el onomástico fueron elaborados por Erika Hernández Aguas.

---

## Índice de personas

### A

Adkins, Christopher 182  
Adorno, Theodor W. 61  
Agoult, María d' 121  
Alatorre, Antonio 14, 16, 81  
Alba, Teresa de 161  
Alcaraz, José Antonio 30, 112, 141, 178-180, 187  
Alemán, Maritza 101  
Alfaro Siqueiros, David 104  
Alhambra, Mirtha 125  
Álvarez, Federico 18  
Anguiano, Marco Antonio 130  
Angulo, Eduardo 31  
Arizpe, Marielena 22, 141  
Arreola, Juan José 16, 16n, 137-138, 174  
Aub, Max 19  
Ayala, Daniel 126  
Ayala Blanco, Jorge 79  
Azar, Héctor 47

### B

Bach, Johann Sebastian 42, 53, 59, 73, 74, 82, 89, 99, 104, 122  
Bañuelas, Roberto 11, 101-102, 175  
Barbachano Ponce, Jorge 19-20, 51, 59, 75, 83  
Barbachano Ponce, Manuel 19-20, 51, 59, 75, 83, 142, 145  
Barbachano Ponce, Miguel 19-20, 51, 59, 75, 83  
Barney, Nancy 140, 179  
Baron, Robert Alex 188  
Barrientos, María Elena 140, 175  
Barrios, Enrique 32, 183-184  
Barros Sierra, Javier 19, 177  
Barry, Patricia 144  
Bartók, Bela 17, 18, 29, 42, 62, 70, 81-83, 90, 102, 104, 127  
Becerra, Carlos 115n  
Beethoven, Ludwig van 13, 42, 58, 63, 91, 127-128  
Béhague, Gerard 187  
Benítez, Fernando 99n, 101, 101n, 140  
Berber, Luis 116n, 152, 180  
Berg, Alban 82, 103, 127  
Bergman, Ingmar 77

Bergsma, William 17, 40, 57, 175  
 Berio, Luciano 70  
 Berlioz, Héctor 128  
 Bernal, Farnesio de 17, 67, 138, 174, 175, 186  
 Bernal Jiménez, Miguel 14n, 27, 36n, 90  
 Bethell, Charlyn 182  
 Binkley, Thomas 112  
 Bitrán, Álvaro 22, 141, 160, 162, 180  
 Boatright, Harvey 182  
 Bondarchuk, Sergei 77, 153, 179  
 Borges, Jorge Luis 39  
 Botsford, Keith 176  
 Boudreau, Robert 149, 178  
 Boulanger, Nadia 16, 38-39, 58, 60, 111, 174  
 Boulez, Pierre 60-61, 65  
 Brahms, Johannes 13, 27, 58, 71, 85-87, 91, 99, 127, 128  
 Bravo, Guillermina 102  
 Brechtel, Rudolph 13  
 Brennan, Juan Arturo 41-42, 187  
 Bruckner, Anton 99  
 Buñuel, Luis 79, 93  
 Bustillo, Carlos 19

**C**

Cage, John 35, 63-65, 83  
 Calderón de la Barca, Frances Erskine Inglis marquesa de 104  
 Callas, María 107  
 Campbell, Gordon 161  
 Canales, Marisa 182  
 Cárdenas del Río, Lázaro 104  
 Cárdenas Samada, Cornelio 131  
 Carmona, Gloria 9, 12n, 175-177, 187  
 Carrillo, Julián 103  
 Carrington, Leonora 16n  
 Casals, Pablo 111  
 Casillas de Alba, Martín 187  
 Castanedo, Rafael 51, 187  
 Castañeda, Daniel 115n  
 Castañeda, Néstor 102, 174  
 Castellanos, Rosario 177  
 Castillo Didier, Miguel 187  
 Catán, Daniel, 31, 129  
 Cazals, Felipe 16, 77, 79, 147, 177, 178

Cervantes, Hortensia 112  
 Chaikovski, Piotr I. 86, 127  
 Chávez, Carlos 14n, 18, 36, 40, 57, 62-63, 67-68, 82, 90, 102-105, 108-109, 115-118, 118n, 124, 126, 127n, 128, 129  
 Chin-hwa-Shen'92 182  
 Chism, Ollin 189  
 Chopin, Frédéric 14, 27-28, 57, 81, 137, 173  
 Cobb, Willard 112  
 Coelho, Tadeu 161, 184  
 Continescu, George 129  
 Contreras, Salvador 126, 159  
 Copland, Aaron 63, 90-91  
 Corelli, Arcangelo 128  
 Cortez, Luis Jaime 33, 41, 156, 187  
 Cosío, Raúl 11, 50, 57, 174, 181, 187  
 Croft, Nathalie 183  
 Cruzprieto, Alberto 139, 161  
 Custodio, Álvaro 141, 176

**D**

Dandelot, Georges 16, 39, 57, 174  
 Debussy, Claude A. 102, 121, 126-127, 175  
 Delaflor, Manuel 125n  
 Delezé, Jorge 14n, 174  
 Dembinska, Sonia 182  
 Disney, Walt 13, 36, 58  
 Dufay, Guillaume 15, 73  
 Durbecq, Alain 183  
 Durón, Luisa 69, 139, 175, 177

**E**

Eceiza, Antonio 151, 179  
 Eco, Umberto 34  
 Elías, Manuel de 176  
 Elizondo, Rafael 11, 57, 102, 174, 175  
 Encina, Juan del 16n, 138  
 Enríquez, Manuel 11, 12n, 40, 47, 57, 68, 176  
 Escobedo, Miguel 69  
 Esguerra, Milena 50  
 Espinosa, Verónica 190  
 Estrada, Jesús 118-119  
 Estrada, José 56, 77, 95, 148-150, 152, 178, 179  
 Estrada, Julio 175, 187

**F**

Falla, Manuel de 18, 90, 102  
 Fellini, Federico 52  
 Fernández de Moratín, Leandro 141, 176  
 Fernández Guardiola, Augusto 178  
 Flores, Anastasio 144, 176  
 Flores, José Guadalupe 184  
 Franco, Hernando 119  
 Frenk, Margit 14, 16, 81  
 Frisch, Uwe 12, 12n  
 Fuentes, Carlos 16n, 174

**G**

Gades, Antonio 129  
 Galindo, Blas 16, 40, 58, 104, 108, 115, 126, 159, 174, 178  
 Galnares, Francisco 18n  
 García, Gilberto 140  
 García Agraz, Carlos 183  
 García Ascot, Jomí 20, 53, 59, 75, 95, 143, 176  
 García Bonilla, Roberto 17n, 80, 93, 183, 187  
 García Cantú, Gastón 19  
 García Flores, Margarita 47, 187  
 García Lorca, Federico 18, 102, 138  
 García Morillo, Roberto 118, 118n, 128  
 García Renart, Luis 69  
 García Riera, Emilio 187  
 García Terrés, Jaime 16, 138, 174  
 Gardner, Reda 189  
 Gehring, Hans 179  
 Glass, Philip 84  
 Goethe, Johann Wolfgang von 39  
 González, Alberto 140, 175  
 González, Francisco 87  
 González, María de los Ángeles 15n, 57n, 187  
 González Ávila, Jorge 11, 174  
 Gorostiza, José 114  
 Gottlieb, Rita 129  
 Gouk, Oleg 183  
 Gourfinkel, Mikhail 183  
 Graaf, Gys de 144  
 Grenon, Marie 183  
 Grieg, Edvard 13, 80  
 Gruen, Walter 59, 143

Pulido, Esperanza 28, 126, 188

**Q**

Quintana, Edison 127, 160, 184  
 Quintanar, Héctor 31, 144, 159, 176, 178-179

**R**

Rachmaninoff, Sergei 102  
 Ramírez, Filiberto 18n  
 Ramm, Andrea von 112  
 Ramos, Luis Humberto 144, 156, 158, 161, 180-182, 184  
 Rangel, María Luisa 113n, 114  
 Ravel, Maurice 120-121  
 Reed, John 66, 77  
 Reich, Steve 84  
 Renfield, Robert 155  
 Reuter, Walter 24n  
 Revueltas, Román 156  
 Revueltas, Silvestre 18, 31, 36, 41, 67-68, 79, 90-91, 103-105, 108, 115-116, 118, 127, 130-132, 183  
 Reyes, Alfonso 33  
 Reyes Meave, Manuel 18n  
 Reyna, Francisco 173  
 Riazuelo, Carlos 184  
 Rilla, Wolf 20, 146, 177  
 Ríos, Waldo de los 123  
 Ripstein, Alfredo 145  
 Ripstein, Arturo 56, 76, 148, 149, 178  
 Ritter Navarro, Jorge 127n, 129  
 Rivera, Diego 104  
 Rivier, Jean 16, 39, 47, 57, 58, 174  
 Rodríguez, María Teresa 113n  
 Rolón, José 104, 114, 115  
 Rosado, José Antonio 18n  
 Rota, Nino 52  
 Rudomín, Pablo 178  
 Ruelas, Enrique 157, 182  
 Russek, Fanny 155, 180

**S**

Saavedra, Leonora 9, 15n, 20n, 22, 23n, 29, 29n, 41, 57, 57n, 180-181, 187  
 Sahagún, Bernardino de 119  
 Sala, Socorro 140, 175

Salas, Alberto 129  
 Salazar, Adolfo 16, 174  
 Saldaña, Magdalena 122  
 Saloma, Luis G. 14n  
 Saloma, Luis Samuel 140, 175  
 Salomons, Louis 144, 176  
 Salvador, Guillermo 160  
 Sanabria, Clemente 146, 177  
 Sánchez de Badajoz, Diego 138  
 Santos, Carles 68  
 Santos Galindo, César 145  
 Sanz, Rocío 11, 57, 101-102, 174  
 Sarde, Philippe 78  
 Sarukán, José 184  
 Satie, Erik 99  
 Savín, Francisco 11, 57  
 Schifrin, Eduardo 52  
 Schloezer, Boris de 23n  
 Schoenberg, Arnold 41, 60-61, 69, 82  
 Schubert, Franz 123, 128  
 Schumann, Robert 127  
 Schütz, Heinrich 73, 82  
 Schyfter, Guita, 159, 183  
 Scriabine, Marina 23n  
 Segovia, Andrés 128-129  
 Segura, Luis 144, 176  
 Selva, Blanche 125  
 Serratos, Aurora 129  
 Shakespeare, William 141, 176, 179  
 Shaw, George Bernard 85-86  
 Shostakovich, Dimitri 123  
 Silva, Jesús 128  
 Silva, Leopoldo 149  
 Silva, Marco 149  
 Slawinska, Bozena 141, 156, 181  
 Smith, Federico 11, 101-102, 174, 175  
 Soriano, Juan 16n  
 Soto Millán, Eduardo 31, 189  
 Stalin, Joseph 123  
 Stockhausen, Karlheinz 65, 83, 121  
 Strauss, Johann 52, 66  
 Stravinski, Igor 17-18, 29, 39, 60-63, 70, 82-83, 102-103, 106  
 Sumaya, Manuel de 43

## T

Tamayo, Rufino 104  
 Tardieu, Jean 16n, 138  
 Tartini, José 121  
 Theodorakis, Mikis 70, 78  
 Tiel, Ernst van 182  
 Tokarev, Vladimir 183  
 Torres Garza, Alicia 112  
 Torres Lemus, José Luis 120, 121  
 Tort, César 11, 48-49, 110-111, 178  
 Traba, Fernando 155, 180  
 Tradatti, Ana María 137, 143, 156, 181, 183  
 Trigos, Juan 160, 184  
 Turonek, Hanna 182

## U

Urreta, Alicia 143, 153, 180

## V

Valencia, Rubén 116  
 Vangelis 78  
 Varèse, Edgar 62  
 Varo, Remedios 20, 53, 59, 75, 95, 143, 176  
 Vázquez, Encarnación 161  
 Vázquez, Lilia 22  
 Vecerina, Sergio 183  
 Velazco, Jorge 122-123  
 Velázquez, Leonardo 11, 57, 79, 102, 125-127, 174, 176, 178  
 Velo, Carlos 20, 20n, 51, 55, 59, 75, 87, 95, 145, 177  
 Verdi, Giuseppe 13, 80  
 Villalobos, Heitor 63, 90  
 Villaseñor, Jesús 102-103  
 Vinton, John 189  
 Visconti, Lucino 66  
 Vivaldi, Antonio 99, 121

## W

Wagner, Richard 36-37, 63, 85-87, 121  
 Waites, Althea 143, 183  
 Walton, William 52  
 Watson, Taddeus 140, 177  
 Weber, Max 36, 128  
 Webern, Anton 60-61, 82  
 Witten, David 143

**Z**

Zaid, Gabriel 177  
Zarzo, Vicente 145, 177  
Zavala, Carlos 140, 176  
Zayas, Armando 14n, 138, 155, 174, 181  
Zilboorg, Olga 69, 174  
Zollman, Ronald 41, 137, 155, 184  
Zubeldía, Emiliana de 125, 126

## CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar  
*Presidente*

Gerardo Estrada  
*Director general del Instituto  
Nacional de Bellas Artes*

Claudia Veites  
*Subdirectora general de Educación  
e Investigación Artísticas*

José Antonio Robles Cahero  
*Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación  
e Información Musical Carlos Chávez*

Gerardo Jaramillo Herrera  
*Director de Difusión y Relaciones Públicas*

*Joaquín Gutiérrez Heras. La poética de la libertad*  
se terminó de imprimir en noviembre de 2000  
en México, D.F.

El tiro fue de 1,000 ejemplares

El presente volumen ofrece al lector un amplio y variado panorama del quehacer musical de Joaquín Gutiérrez Heras (Tehuacán, Puebla, 1927), una de las voces más personales y refinadas de la composición mexicana contemporánea. A su producción musical —que abarca desde obras de cámara, corales y de orquesta hasta música para cine, danza y teatro— se suman importantes tareas académicas. Baste señalar su trabajo de los años sesenta en la difusión de la música en la Universidad Nacional Autónoma de México como programador y jefe de la discoteca de Radio Universidad, y como redactor de las notas a los programas de mano de la Orquesta Filarmónica de la UNAM.

Mediante un ensayo que da título al libro, la musicóloga Consuelo Carredano (*Felipe Villanueva 1862-1893*, CENIDIM, 1992; *Ediciones Mexicanas de Música: historia y catálogo*, CENIDIM, 1994) introduce al lector a la vida y obra de Gutiérrez Heras. Ha reunido además una serie de textos escritos por el compositor en distintas épocas de su vida, en los que no está del todo exento su proverbial sentido del “humor ilustrado”, así como algunos artículos sobre su obra, debidos a la pluma de musicólogos y estudiosos de su música. Se incluyen algunas entrevistas en las que Gutiérrez Heras deja ver sus cualidades de buen conversador y su aguda inteligencia al reflexionar sobre el fenómeno musical. La edición se complementa con el catálogo de sus obras y una cronología de su vida.



9 789701 804667



CENIDIM

CONACULTA · INBA