

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

Heterofonía 128, México, enero-junio de 2003

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 128, México, enero-junio de 2003, pp. #-#

heterofonía

revista de investigación musical

enero-junio 2003

128

*Preludio a Colón, Tepepan, Horizontes:
proceso compositivo y estrategias formales
en dos diversas fases del Sonido 13 de Julián Carrillo*

Luca Conti

Revueltas en San Antonio y Mobile

Robert Parker

*Del Rancho Grande y a través del Río Grande:
Músicos mexicanos en Hollywood y en la
vida musical norteamericana, 1910-1940*

John Koegel

Zapotlán desde París o el rumor de los caracoles

Ricardo Miranda



CENIDIM
DIFUSION

heterofonía

revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
TERCERA ÉPOCA/VOLUMEN XXXV, NÚMERO 128, ENERO-JUNIO DE 2003

Esperanza Pulido (1900-1991)
Fundadora

Lorena Díaz Núñez
Directora

Yael Bitrán
Editora de este número

Joel Almazán Orihuela
Yael Bitrán
Eduardo Contreras Soto
Ricardo Miranda
José Antonio Robles Cahero
Aurelio Tello
Consejo de redacción

Rodolfo Palma Rojo
Coordinador editorial

Robert Stevenson (Universidad de California, Los Ángeles)
Malena Kuss (Universidad del Norte de Texas)
Craig Russell (Universidad Politécnica Estatal de California)
José Antonio Alcaraz (CENIDIM)†
Consuelo Carredano (CENIDIM)
Luis Jaime Cortez (CENIDIM)
Leonora Saavedra (CENIDIM)
Rosa Virginia Sánchez (CENIDIM)
Consejo de asesores

Gráfica, Creatividad y Diseño, SA de CV
Tipografía y formación

Precio en México

Ejemplar	\$ 35.00
Ejemplar doble	\$ 50.00
Suscripción anual	\$ 70.00

(incluye gastos de envío)

Foreign prices

Issue	US\$ 17.50
Double Issue	US\$ 35.00
Annual Subscription	US\$ 35.00

(postage included)

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes / Cenidim (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez) / Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 7º piso, Río Churubusco 79, Col. Country Club, 04220, México, DF.

Teléfono: (525) 1253 9415, fax (525) 1253 9454, correo electrónico: cenidim@correo.cnart.mx

Los textos firmados son responsabilidad de sus autores. Esta revista es arbitrada.

ISSN 0018-1137. Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido núm. 7200. *Heterofonía* 128 fue impreso en el mes de marzo de 2005.



CENIDIM
DIFUSION

heterofonía

Sumario
128

enero-junio de 2003

Presentación 3
Yael Bitrán

Artículos



Preludio a Colón, Tepepan, Horizontes:
proceso compositivo y estrategias formales
en dos diversas fases del Sonido 13
de Julián Carrillo 9

Luca Conti
Revueltas en San Antonio y Mobile 33
Robert Parker

Del Rancho Grande y a través del Río Grande:
Músicos mexicanos en Hollywood y en la
vida musical norteamericana, 1910-1940 51
John Koegel

Zapotlán desde París o el rumor de los caracoles 101
Ricardo Miranda

Música



Les papillons blancs 131
José Rolón

Madrigal tapatío 135
José Rolón

Notas y reseñas



Alquimias musicales 139
Consuelo Carredano

Tamboreras. Mujeres de Jazz II 143
Geraldine Célérier

CENIDIM
DIFUSION

Cantantes. Mujeres de Jazz III <i>Geraldine Célérier</i>	147
Nuevas opciones para el violonchelo <i>Eduardo Contreras Soto</i>	153
La sorpresa inédita de las canciones de Mabarak <i>Eduardo Contreras Soto</i>	157

Yael Bitrán

Es un gusto para el comité editorial de la revista contar en esta ocasión con autores que ya han transitado anteriormente por sus páginas y que regresan para profundizar y expandir temas de su interés. Luca Conti se adentra en los procesos composicionales de Julián Carrillo. En su artículo muestra los distintos caminos emprendidos por el compositor potosino en las obras microtonales: desde una de las primeras obras microtonales, Preludio a Colón (1924), pasando por Tepepan y terminando con una muy posterior, Horizontes (1952). La primera fue efectuada antes de inventar la escritura numérica y encarna las consiguientes dificultades adicionales para los intérpretes, sin embargo, esta obra, que se encuentra en el grupo que el compositor denominó: "Primeras cinco composiciones microtonales", ejecutadas en el concierto demostrativo de 1925, tiene como fin principal hacer lo más inteligible que se pueda el microtonalismo para el público asistente. Fue precisa una "dosis de simplificación formal" del lenguaje posromántico tardío que Carrillo venía de aprender en Alemania, para poder transmitir lo principal: el universo microtonal, además, la duración se hizo más breve que en obras anteriores con el mismo fin. Tepepan, que es casi contemporánea a Preludio a Colón, representa sin embargo una obra de transición en la cual Carrillo estaba aún perfeccionando su semiografía numérica; no es casual que existan cuatro manuscritos de la misma con variaciones de diverso grado, algunas con notación numérica y otras con escritura tradicional combinada con notación microtonal a base de pequeñas rayas. A la última obra, Horizontes, que es mayor en dimensión y organización, Conti la ubica en el "periodo maduro del Sonido 13". Su estructura, que se sitúa dentro de las formas tradicionales (A-B-A'), le permite al escucha una comprensión mayor de un contenido nuevo. Combina tres instrumentos con posibilidades microtonales: el violín, el chelo y el arpa cítara con la orquesta tradicional. El enriquecimiento de la discusión en torno a Carrillo, en la que Heterofonía ha tenido un relevante papel y que se ha dado en los últimos años, subsana un área de gran valor y enormemente descuidada por la historiografía musical mexicana.

Robert Parker, un asiduo colaborador de Heterofonía, aporta una pequeña joya en el conocimiento de la vida y avatares de Silvestre Revueltas: su estancia en Texas y Alabama entre 1926 y 1928. Su participación en la Orquesta del Cine Aztec, en San Antonio, Texas, su enseñanza de violín en el San Antonio College of Music, los conciertos que ofreció en San Antonio, las críticas periodísticas estadounidenses y su participación en el Teatro Saenger de Mobile, Alabama, entre muchos otros episodios, todo ello ilustrado con

imágenes inéditas o poco conocidas. Este nuevo capítulo de Parker-Revueltas nos permite seguir avanzando en el conocimiento de otra de las grandes figuras del mundo musical mexicano, cuyo espectro comienza a perfilarse con mayor claridad.

John Koegel vuelve a visitar las páginas de la revista con un texto oportuno, producto de una extensa investigación documental de la cual da amplia constancia aquí. En su artículo se adentra en la vibrante vida artística y cultural de la música popular en las primeras décadas del siglo XX, que atravesaba fluidamente la frontera México-estadounidense para atender a un ávido público hispano por medio de presentaciones, programas de radio, grabaciones, publicaciones y películas. Transitaban con particular relieve por las páginas de Koegel: Esperanza Iris, María Conesa, Ramón Novarro, Lupe Vélez, Dolores del Río, Tito Guízar y Rodolfo de Hoyos. El autor se detiene, finalmente, en la fascinante vida y trayectoria del controvertido tenor José Mojica. Los apéndices documentales contienen el repertorio operístico y las grabaciones en distintos formatos y provenientes de diversos orígenes: cine, radio, estudio, etc., del susodicho tenor. Las estupendas ilustraciones nos ayudan a situarnos en la época en cuestión.

En el artículo de Ricardo Miranda regresamos a los años veinte para asomarnos a la élite intelectual de Guadalajara, en esa época donde José Rolón junto con Agustín Yáñez, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, José Arreola Adame y Enrique Díaz de León, entre otros, configuraban un mundo de creación en el que "lo lejano y lo ajeno" —para citar palabras de Rolón—, se entretejían o, para usar otra reveladora frase del compositor citada en el artículo: «Yo, cuando componía en México, hacía música francesa y ahora que estoy en Francia quiero componer música mexicana». A continuación el autor se adentra en el análisis formal y descripción de *Zapotlán* (1926, rev. 1929) compuesta en París por Rolón, bajo la supervisión de Paul Dukas, con un franco tono nostálgico. La obra es de síntesis, con una "estética de carácter ecléctico". Si el nacionalismo y el romanticismo están presentes en la obra, ésta ofrece también una nueva propuesta en su destilación de temas que suenan mexicanos, pero cuyo origen no es necesariamente definido, pues su intención es capturar un sentimiento del autor con recursos musicales propios y con una veta de ascendencia criolla a la López Velarde. Nuevas luces, pues, que siguen precisando el perfil del periodo nacionalista mexicano e iluminando la figura de José Rolón en particular. La sección de partituras, que contiene dos piezas para piano del compositor: *Les papillons blancs* (ca. 1918 y nunca editada anteriormente) y *Madrigal tapatío* (editada originalmente en *Revista de revistas* en 1922), es un valioso complemento al artículo de Miranda y una oportunidad para los pianistas de explorar el universo musical de Rolón.

En la última sección tenemos las siempre bienvenidas reseñas de nuevas publicaciones de distintos colaboradores: Consuelo Carredano se ocupa del Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua y Eduardo Contreras Soto de los discos: Sueño: Canciones de Mabarak para soprano y piano, y del disco de violonchelo y piano: Tres Compositores, Tres Generaciones. Geraldine Célérier sigue con su serie iniciada en Heterofonía 124 donde explora a las mujeres del jazz, en esta ocasión a las cantantes y las "tamboreras".

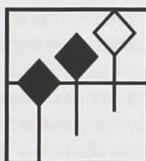
El siglo XX musical campea en estas páginas, a pocos años de haber concluido reclama nuestra atención, menos partisana, pero igualmente comprometida, en el trazo de su ecléctico perfil aún incierto.

Prof. Dr. J. Carlos Rodríguez Cordero
profesor emérito de la Universidad de Sevilla
en las áreas de Historia del Arte y de
Historia General

Arte y Cultura

Revista de Historia del Arte

ARTÍCULOS



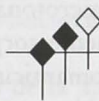
Los artículos de este número se refieren a la historia del arte y de la cultura en España y en el mundo hispanoamericano. En el primer artículo, J. Carlos Rodríguez Cordero estudia el arte y la cultura en España durante el franquismo, desde la restauración de la monarquía de Alfonso XIII hasta la caída de Franco. El autor analiza el papel del arte y la cultura en la construcción de la identidad nacional durante este período, así como el papel de los artistas y escritores en la resistencia cultural. El segundo artículo, de J. Carlos Rodríguez Cordero, trata sobre el arte y la cultura en América Latina durante el siglo XX. El autor analiza el papel del arte y la cultura en la construcción de la identidad nacional durante este período, así como el papel de los artistas y escritores en la resistencia cultural. El tercer artículo, de J. Carlos Rodríguez Cordero, trata sobre el arte y la cultura en España durante el franquismo. El autor analiza el papel del arte y la cultura en la construcción de la identidad nacional durante este período, así como el papel de los artistas y escritores en la resistencia cultural.

El segundo artículo, de J. Carlos Rodríguez Cordero, trata sobre el arte y la cultura en América Latina durante el siglo XX. El autor analiza el papel del arte y la cultura en la construcción de la identidad nacional durante este período, así como el papel de los artistas y escritores en la resistencia cultural. El tercer artículo, de J. Carlos Rodríguez Cordero, trata sobre el arte y la cultura en España durante el franquismo. El autor analiza el papel del arte y la cultura en la construcción de la identidad nacional durante este período, así como el papel de los artistas y escritores en la resistencia cultural.

Como se sabe, el desarrollo que sigue a la revolución social del artículo 17 se halla en la figura de Juan Carlos del artículo "El Origen de la monarquía de España" de Juan Chamorro —publicado el 12 de mayo de 1932, en el número 4470 del periódico *Los Seguros*—. Fue entonces que el compromiso marcado por el artículo 17 se hizo más de compromisos, aquellos marcados en 1975 en la propia figura de Juan Carlos.

La revista de Historia del Arte se publica en Córdoba, la misma ciudad de donde es originaria.

Preludio a Colón, Tepepan, Horizontes:
proceso compositivo y estrategias formales
en dos momentos diferentes del Sonido 13 de
Julián Carrillo



Luca Conti*

Traducción: Lorena Díaz Núñez.

Los propósitos que animaron la teoría musical microtonal de Julián Carrillo fueron distintos en las diversas fases de la larga carrera del compositor mexicano. En el primer concierto del Sonido 13, en 1925, Carrillo tenía que demostrar varias cosas: que era posible escribir música microtonal y que también era posible ejecutarla correctamente; los nuevos recursos de esta música nueva permitían la realización de obras agradables al público, más intensas que las de la tradición, pero no menos expresivas y comprensibles. Entre aquellas primeras obras tocadas en 1925, se analizan en este artículo el *Preludio a Colón y Tepepan*, tratando también de reconstruir el proceso compositivo a través de los manuscritos, hasta donde esto es posible. Acto seguido se toma en consideración una composición del Sonido 13 más tardía, *Horizontes* (1952), para investigar sobre el uso de microtonos en una obra más amplia, intentando captar puntos de contacto y diferencias entre las tres composiciones.

*The main principles Julián Carrillo employed in his microtonal musical theory differed at various moments during the Mexican composer's long career. In the first concert performance of the Sonido 13, in 1925, Carrillo had to demonstrate various aspects: that it was possible to write microtonal music and that it was also possible to perform it adequately. He thus insisted that the new resources provided by his musical innovation would generate works agreeable to the public, and that they would be works more intensive in nature than traditional ones without falling short in terms of expressiveness and comprehension. This article analyzes two of the pieces among those premiered in 1925, the *Preludio a Colón* (Prelude to Columbus) and *Tepepan*. It also attempts to reconstruct, as far as is possible, their compositional process by consulting the original manuscripts. Finally, a third piece of Sonido 13, *Horizontes* (Horizons), dating from 1952, is included in the analysis, in order to investigate the use of microtones in a broader context of this longer work, and to offer a comparison of the three compositions.*

Como se sabe, el elemento que desencadenó la revolución musical del Sonido 13 se halla en la lectura de Julián Carrillo del artículo "L'Orient et la musique de l'avenir" de Jean Chantavoine —publicado el 19 de mayo de 1922, en el número 4490 del periódico francés *Le Ménestrel*—. Fue entonces que el compositor mexicano pudo apreciar bajo una nueva luz una serie de experimentos juveniles realizados en 1895 en su propio violín. La reacción

* Luca Conti es doctor en investigación en Ciencias de la música por la Universidad de Trento, Italia.

fue demoleadora. Si hasta 1922 Carrillo había tenido una carrera más que honorable de violinista, director y compositor, gratificante pero difícil, en verdad, por las circunstancias históricas y políticas, la prontitud —en menos de dos años— con la que viró hacia los instrumentos microtonales y a un ensamble especializado parece, incluso hoy, absolutamente sorprendente. Carrillo había navegado en los mares tranquilos de un romanticismo tardío no privado de originalidad, producto de su empeño por hacer una música americana, y sobre todo mexicana, que expresara características específicas a partir de la tradición europea. Es más, la composición constituía solamente un aspecto de la intensa actividad del maestro potosino y tal vez ni siquiera la principal, a juzgar por el nada conspicuo número de obras producidas hasta ese momento.

El músico afirmó haber encontrado el artículo de Chantavoine demasiado limitante cuando subrayaba:

“Los cuartos de tono enriquecen la escala temperada con doce nuevos grados que, agregados a los doce ya existentes, harán veinticuatro sonidos en total. Éste es el límite extremo que no podrá excederse, porque el oído ordinario no distingue con la suficiente precisión un intervalo menor que un cuarto de tono...”¹

Como resultado de la experimentación hecha en la cuarta cuerda de su violín en 1895, entre las notas Sol y La, Carrillo afirmó, en cambio, tener la certeza de que era posible producir, escuchar y emplear en la composición hasta los dieciseisavos de tono.²

En uno de los dos volúmenes de recuerdos y apuntes escritos por Carrillo, *Pláticas musicales*³ figura un capítulo relativo a su experimento juvenil. En 1923, como respuesta ideal al artículo de *Le Ménestrel*, el compositor publicó en México algunos artículos sobre el microtonalismo. El capítulo destinado a las *Pláticas musicales* se tradujo al inglés y fue publicado en Estados Unidos en la revista *Musical Advance* (volumen X, mayo de 1923).⁴ En aquel ensayo, Carrillo habla de la evolución de la armonía hacia un acentuado cromatismo y especifica las implicaciones musicales derivadas por el hecho de haber constatado que es posible obtener y oír dieciseisavos de tono:

¹ Traducción al español de Julián Carrillo: “Nuestro programa” [firma “La redacción”], *El Sonido 13*, año 1, núm. 1, enero de 1924, p. 2.

² Cfr. *Ibidem*.

³ El primer volumen fue publicado en 1913; del segundo volumen se ignora la fecha de publicación, pero según el compositor, éste fue redactado en 1923. Los dos volúmenes fueron publicados nuevamente en 1930.

⁴ Para aclarar mejor las cuestiones cronológicas, se sabe que los derechos de la primera publicación del artículo fueron adquiridos por la revista en abril de 1923.

The practical results that will be obtained [con los microtonos] will be, first, ability to produce impressions much more intense than has been possible heretofore with existing sounds. As we have been proceeding in skips, it is natural that there is a gap left between one tone and the next, just as if in a painting we omit the shading used to modify the more well-defined lines of color.⁵

Después de la aparición de estos dos artículos, Carrillo comenzó a ser atacado por una camarilla de artistas y científicos, conocidos como Grupo Nosotros o Grupo de los Nueve,⁶ nacida aparentemente de modo espontáneo hacia el final de 1923, con el fin de refutar las ideas y la actividad del compositor, cuyas nociones sobre el microtonalismo constituían ciertamente el aspecto más extravagante y, por lo mismo, más fácil de atacar. En los periódicos de la ciudad de México fue tan alto el nivel de la polémica entre Carrillo y el Grupo de los Nueve que se puede suponer que, sin el acicate continuo de estos adversarios, el *Sonido 13* habría corrido una suerte muy diferente. El músico mexicano hubiera podido permanecer en un respetable nivel teórico y, de todos modos, en el ámbito de la composición, como ya les había sucedido a diversos músicos que lo precedieron; el más ilustre de los cuales fue tal vez Ferruccio Busoni.⁷ De cualquier manera, si no hubiera existido la provocación del grupo Nosotros-Nueve, aquella que se perfilaba como “la teoría del *Sonido 13*”, y que muy pronto adquiriría las características de una verdadera y propia “revolución musical”, habría sido menos demoledora y más lenta. En cambio, después de una serie de artículos y conferencias entre ambas partes —sobre los cuales aquí no nos detendremos—, el director de *El Universal*, José Gómez Ugarte, decidido a poner fin a la polémica, publicó el 2 de diciembre de 1924 una carta abierta, en la que invitaba a Carrillo a presentar su música microtonal en un concierto patrocinado

⁵ *El sonido 13*, año I, núm. 7, julio de 1924, p. 19. Reproducción en inglés del texto de Julián Carrillo, publicado por *Musical Advance*, vol. X, núm.10, mayo de 1923.

Entre los resultados prácticos que se obtendrán [con los microtonos] estará, antes que nada, la capacidad para producir impresiones mucho más intensas de las que han sido posibles con los sonidos existentes. Como hemos avanzado a saltos, es natural que haya una brecha entre un tono y el siguiente, al igual que ocurriría en la pintura en caso de omitir la sombra para modificar las bien definidas líneas de color. [Traducción de la editora.]

⁶ El grupo estaba formado por Alba Herrera y Ogazón, Manuel Barajas, Ernesto Enríquez, Jesús Romero, Ignacio Montiel y López, Luis Delgado, Pascual Toral, Roberto Gutiérrez Arreola y Estanislao Mejía.

⁷ Ferruccio Busoni, “Abbozzo di una nuova estetica della musica” [“Esbozo de una nueva estética de la música”], publicado originalmente en alemán en 1906-1907, reproducido en *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, F.D’Amico, ed. Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 39-72. Véase también: Ferruccio Busoni, “Relazione sui terzi di tono” [“Relaciones entre los tercios de tono”], publicado originalmente en alemán, *Melos*, 3 de agosto de 1922, reproducido en F. D’Amico, ed., *op. cit.*, pp. 131-132.

por el diario, en enero del siguiente año. El 4 de diciembre de 1924, Carrillo respondió en *El Universal* con una carta en la que declaraba su disposición para ofrecer un concierto en enero, no sólo con una composición, sino con varias obras de diversos autores.

El concierto se realizó no en enero, sino el 15 de febrero de 1925, en el Teatro Principal de la ciudad de México. Se trata del primer concierto completamente microtonal ofrecido en el siglo xx. En el programa figuraban cinco obras de Carrillo y algunos trabajos de sus discípulos, Elvira Larios, Soledad Padilla y Rafael Adame. El programa fue el siguiente: 1) *Preludio*, para guitarra en cuartos de tono, de Adame; 2) *Melodía*, para voces femeninas, de Larios; 3) *Capricho*, para guitarra en cuartos de tono, de Adame; 4) *¡Oh!, Salutaris Hostia*, para voces e instrumentos, de Padilla; 5) *Melodía*, para instrumentos solos en dieciseisavos de tono, de Larios. Además se interpretaron cinco piezas de Carrillo: 6) *Preludio a Colón*, para soprano, violín, flauta, guitarra y arpa; 7) *Ave María*, para coro a cuartos de tono e instrumentos microtonales; 8) *Preludio*, para violonchelo obligado en cuartos de tono e instrumentos en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono; 9) *Tepepan*, escena campestre para voces y arpa en dieciseisavos de tono y 10) *Hoja de álbum*, para varios instrumentos en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono. Los participantes en el concierto fueron Elvira Larios y Soledad Padilla, compositoras; María Ahedo, soprano solista; María García Genda, Guadalupe Solís, Amalia Tamayo, Ana Valderrama, Josefina Carlos, Marcelina Carlos, María de los Ángeles Ortiz y Cecilia Larios, sopranos y contraltos, Enrique Rodríguez, Santos Carlos, Tomás Ponce Reyes, Antonio Hernández Montoya, Manuel León Mariscal, Pedro Rebolledo, tenores y bajos; Rafael Adame, guitarra; Gerónimo Baqueiro Fóster, arpa cítara en dieciseisavos de tono; Luis González y González, violín; Luis Galindo, violonchelo y José López Alavés, octavina a octavos de tono.⁸ Según el testimonio directo de la hija del compositor, Dolores Carrillo, las obras de los alumnos se perdieron.⁹ Como se ha visto, por el contrario, han sobrevivido las cinco obras de Carrillo, en varias versiones, con esquemas, bosquejos y partes.¹⁰

Una vez que Carrillo dispuso de una notable cantidad de nuevos intervalos, de nuevos ladrillos para la construcción de un edificio musical, al cabo de aquel primer concierto, que —es necesario no olvidar— constituyó también un desafío público, éste se movió con circunspección, atesorando

⁸ Cfr. *El Sonido 13*, año II, núm. 4, febrero de 1925, p. 4, y Julián Carrillo, *Errores universales en la música y física musical*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1967, p. 212.

⁹ Dolores Carrillo (1994), comunicación personal.

¹⁰ Los manuscritos, al menos hacia finales de 1998, se conservaban en la casa de Julián Carrillo.

los conocimientos adquiridos en sus estudios anteriores. Como artífice del Sonido 13 —y ésta es una idea que él repitió muchas veces en sus tratados—, él pretendía colocar a México en la historia de la música universal, gracias a la creación de obras literalmente “inauditas”. Pero, al recoger el desafío lanzado tras la génesis de la primeras obras microtonales, Carrillo hizo evidente su intención principal: demostrar la posibilidad de escribir música, ejecutarla correctamente y ofrecérsela al público no sólo de un modo perceptiblemente diferente, sino agradable también, pues es éste quien en última instancia juzga el valor de la música propuesta. Son éstos los términos dialécticos que conformaron las primeras obras presentadas en 1925, entre las cuales examinaremos el *Preludio a Colón y Tepepan*, intentando también reconstruir el proceso compositivo, hasta donde sea posible; pero es tal vez igualmente interesante comparar estas obras con otra posterior y de diferentes dimensiones, como *Horizontes* (1952), para captar los puntos de contacto y las disimilitudes entre estas tres composiciones.

El exordio: *Preludio a Colón*

El *Preludio a Colón* es la primera obra microtonal de Julián Carrillo. Está dedicada “al insigne navegante descubridor de América, quien así incorporó a los indios de estas benditas tierras la civilización europea, y esto sin que deje yo de lamentar que los conquistadores hayan destruido nuestras culturas maravillosas”.¹¹ La dedicatoria no es casual, porque Carrillo reivindicaba el descubrimiento de un nuevo mundo sonoro.

El primer manuscrito de la obra ostenta el título “a Cristóbal Colón” y está dedicado “a Cristóbal Colón/ Homenaje de quien lo defiende para que el continente se llame ‘Colombia’”, con la fecha del 26 de septiembre de 1924. Desde las columnas de su revista, el compositor se unió a cuantos promovían varias iniciativas para rebautizar el continente americano con el nombre del navegante genovés.

La partitura comprende flauta, violín, guitarra, violonchelo, arpa cítara y voces *ad libitum*. En el manuscrito, en una nota a pie de página, el autor nos informa que la composición fue escrita antes de inventar la nueva escritura numérica. El manuscrito de la obra está incompleto: se trata de un esbozo; aunque la estructura está delineada de modo claro, con una división bien marcada de los compases, existen omisiones en las partes de los instrumentos. En los manuscritos de las partes, una para cada instrumento, la obra está

¹¹ Julián Carrillo, *Errores universales en música y física musical*, p. 198.

completa. Se puede suponer que esta copia haya servido al compositor para el concierto de 1925.

El *Preludio* fue revisado por Carrillo al menos tres veces, dado que la edición impresa, póstuma, publicada por Jobert en 1969, lleva el subtítulo "versión III". El *Preludio* ha sido interpretado más veces, así como *Tepepan*, mientras las otras obras ejecutadas en 1925 parece que no lo fueron más. El *Preludio* es importante también por otro motivo: fue la primera obra del Sonido 13 presentada en Europa, en París y en 1954. En 1958, Carrillo la ejecutó de nuevo en la capital francesa y, en 1968, Jean-Étienne Marie la dirigió en Estados Unidos y en México.

La organización de la tercera versión del *Preludio* presenta algunas modificaciones respecto al primer manuscrito. La parte principal está confiada a la soprano en cuartos de tono, acompañada de flauta, cuarteto de arcos en octavos de tono y arpa en dieciseisavos; la guitarra en cuartos de tono —tal vez porque sea difícil de repetir— se indica *ad libitum*. La edición impresa toma menos en cuenta la semiografía numérica inventada por Carrillo y utiliza el pentagrama, añadiéndole algunos signos integrativos, que siguen la nota en cuestión, para indicar los microtonos.

$$\begin{array}{l} / \quad 1 \\ / = \quad + \text{---} \\ / \quad 8 \end{array}$$

$$\begin{array}{l} \quad 1 \\ / = \quad + \text{---} \\ \quad 4 \end{array}$$

$$\begin{array}{l} // \quad 3 \\ // = \quad + \text{---} \\ // \quad 8 \end{array}$$

Probablemente se trata de una elección dictada por las exigencias de comunicación, puesto que el uso de la semiografía numérica por parte de Carrillo, aunque insistentemente propugnada en sus escritos, debió haber presentado notables problemas para los intérpretes. Con sólo tres signos es posible indicar cuartos y octavos de tono. En el *Preludio* aparecen también los dieciseisavos que, sin embargo, no requieren ninguna notación específica, puesto que sólo están presentes en los *glissandi* de amplitud variada del arpa cítara, que se indican en forma tradicional con líneas onduladas.

Antes de proceder al análisis formal de esta composición, es oportuno hacer algunas consideraciones sobre la finalidad que Carrillo perseguía al realizar el *Preludio*. Esta obra, como las otras cuatro que forman las que el autor denomina en un manuscrito como las "Cinco primeras composiciones del Sonido 13", nace para demostrar públicamente la posibilidad de

escribir música con los microtonos. Por tanto es evidente que la necesidad principal que debió afrontar Carrillo fue la de hacer escuchar los microtonos en la forma más inteligible posible. El *tempo*, “poco lento” (semi-mínima=79) en $\frac{6}{8}$ y $\frac{4}{4}$, facilita la percepción de las nuevas extensiones interválicas. También la brevedad aforística de las cinco obras satisface una exigencia de claridad, para obtener así el máximo de concentración mental del escucha. Carrillo prefiere presentar obras variadas, así como de sus alumnos, más que un trabajo amplio, para demostrar la versatilidad expresiva de los nuevos intervalos. Al ser obras tempranas, estas cinco composiciones no presentan excesivas complicaciones y, por lo mismo, no se despliegan las posibilidades inherentes en la adopción de los microintervalos. Después del descubrimiento teórico de lo que parecía un vasto territorio inexplorado, virtualmente infinito, era necesario antes que nada reducir el campo de acción compositiva. Ciertamente Carrillo no podía pensar en tratar a los nuevos intervalos con el lenguaje romántico tardío aprendido en Alemania y hecho propio por un intenso trabajo contrapuntístico, frecuentes modulaciones, acordes complejos y polivalentes en sentido tonal: la novedad de los microtonos imponía una dosis de simplificación formal, que, por una parte, se había encontrado con los límites interpretativos de los ejecutantes, que eran jóvenes estudiantes de música, y, por la otra, la dificultad que implicaba un género absolutamente nuevo.

La principal técnica compositiva del *Preludio a Colón* es la concentración del material musical en torno a una nota cardinal, en este caso Mi, presente casi en cada compás de la pieza, a tal punto que toda su estructura interna puede entenderse como un proceso oscilatorio alrededor de esta nota pivote. La segunda nota más importante en el fluir del discurso musical es Si, quinta de Mi, que se presenta como antítesis de esta última, a semejanza de la relación tónica-dominante de la armonía tonal. Una reducción de la obra a las notas más significativas señala a Mi como la nota cardinal, sobre la cual se basa toda la pieza.

El *tempo* inicial es, como se ha dicho, $\frac{6}{8}$. Una brevísima introducción, a octavos de tono, en el registro grave de la viola y en el violonchelo a la octava, deja súbitamente el lugar al tema del violín solo en cuartos de tono, en un *tempo* libre (compás 3).

En el compás 4, el arpa cítara y la guitarra de cuartos de tono entonan un diseño melódico a cinco cuartos de tono. En los primeros artículos de su revista, Carrillo había pronosticado la adopción de escalas a base de un tono y un cuarto ($\frac{5}{4}$), en las que los medio tonos quedarían de $\frac{5}{8}$ de tono.¹²

¹² *El Sonido* 13, año 1, núm. 8, agosto de 1924, p. 10.



Un puente de dos compases (4-5) precede a una nueva exposición del tema por parte de la soprano. La melodía de la soprano, carente de texto y vocalizada sobre la letra “a”, la retoman los otros instrumentos: la voz procede principalmente por grados en cuartos de tono conjuntos, en largos ascensos y descensos, interrumpidos solamente por breves progresiones sobre las cuales descuellan los dos saltos dramáticos de octava ascendente en *portando*, hacia la conclusión de la obra, y el descenso cadencial Mi-Si-Mi en los últimos cuatro compases.

El compás 8 es el principio de una sección en $\frac{4}{4}$, medida siempre sobre la unidad de base, la corchea, con citas del inicio del tema (compás 10), pedal de Si en la flauta, con movimiento a terceras sobre la misma oscilación melódica del compás (compás 12) y nueva cita del tema (compás 13). En el 15 comienza la sección contrastante que se abre en *forte*. El compositor mismo explica este pasaje, en el cual el grupo presenta “una frase angustiosa en la que el arpa cítara figura en forma prominente, haciendo escalas de dieciseisavos, que parecen una suavísima brisa”.¹³ Después, en el compás 24, ocurre el *da capo*.

Una inserción (compás 25) con pasajes en $\frac{3}{4}$ de tono prepara la vuelta del motivo: en el compás 27 la soprano repite a la quinta el motivo del violín I y del violonchelo en el 26. En el 28, el violín I, el arpa y la guitarra entonan a la octava un motivo contrastante, en el cual el elemento tímbrico asume una gran importancia. En el compás 29, la soprano repite el motivo del compás 27 y el violín I en el 30 repite lo del compás 26, el violín II en el compás 31 repite la parte de la soprano del 27, y en el 32, la viola lo retoma en la fundamental. Sobre esta interacción de motivos emerge el arpa con *glissandi* en *crescendo* y *decrescendo*, lentos y de breve amplitud, para evidenciar mejor los dieciseisavos de tono.

En el compás 33 comienza la última repetición del motivo por parte del violonchelo y en el 34 aparece la sección conclusiva con el primer *tutti* en *fortissimo*, seguida por un ligero diseño en corcheas del violín II y de la viola, a terceras y sextas, con una función conclusiva. Sobre esto se inserta en el compás 39 la pareja flauta-violín I que entona los bicordes Si-Mi y $Mi^{+1/4}$. Este último plantea la manera de capturar la naturaleza ambigua de los acordes microtonales, al menos para los que tengan presente la retícula de alturas del sistema temperado. De hecho, si en el sistema de doce sonidos la segunda menor es el intervalo más disonante y el unísono el más consonante, el bicorde $Mi-Mi^{+1/4}$ de tono se encuentra a la mitad del camino entre los dos, en una condición de fuerte ambigüedad acústica, aunque en términos funcionales para Carrillo el $Mi^{+1/4}$ es, para todos los

¹³ J.J.G., “¡Aleluya! ¡Aleluya! ¡Aleluya!”, *El Sonido* 13, año II, núm. 4, febrero de 1925, p. 6.

efectos, una disonancia que de hecho, en el compás 43, al final de la obra, se resuelve en Mi. Los microtonos, entonces, pueden servir también para mitigar las tensiones más ásperas producidas por el sistema temperado. En este camino, el compositor mexicano soñará con delinear una nueva gramática, que jamás llega a cumplirse en teoría, pero que se apunta desde la primera obra.

Los compases 34-36 son interesantes para comprender la manera, más bien tosca pero eficaz, con la cual el compositor afronta el problema de la armonía microtonal. El pasaje del compás 34 está presente sólo en forma embrionaria en el manuscrito de 1925 y falta en el esbozo inicial. Los instrumentos forman dos bloques grandes, que en el compás 34 se entrecruzan en un movimiento contrario en *ff*, ascendiendo o descendiendo en el compás a $\frac{3}{4}$ de tono:

The image displays a page of a musical score for 'Preludio a Colón, Tepepan, Horizontes'. The score is arranged in two systems of staves. The top system includes staves for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The bottom system includes staves for Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Saxophone Baritone (Sax. Bar.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tm.), Trombone (Tbn.), and Percussion (Perc.). The score is marked with a circled '6' at the beginning of the first system. A 'ritardando' marking is placed above the first staff of the second system. The music features complex rhythmic patterns and microtonal intervals, with various dynamics like 'ff' and 'rit.' indicated. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and articulation marks.

El uso de los microtonos resalta en algunos pasajes con características específicas *sonorales*.¹⁴ Para dar dos ejemplos particularmente indicativos, baste observar el efecto de saturación realizado por el arpa cítara en dieciseisavos de tono en el *glissando*, o sea, el *incipit* de la viola y el violonchelo, colocado en el registro grave, ya sea para facilitar la entonación de las octavas de tono, o para aclarar desde el comienzo las características anómalas de la pieza con respecto al sistema tradicional. Otro efecto es el delicado desfase rítmico con el uso de las mismas alturas, entre instrumentos diferentes, como en los compases 4-5, 8-9, 12 y 25, que se verifica siempre en el enlace entre diversas secciones.

Carrillo se dio cuenta de que la presencia de intervalos que no pertenecían al sistema temperado creaba un problema perceptivo en el escucha común. Considérese también el hecho de que la intención prioritaria del compositor, al preparar el concierto demostrativo de 1925, era la de obtener un amplio consenso por parte de un público que comprendía también a personas no especializadas en música. Es decir, la extraordinaria novedad, el gran rompimiento proclamado con la revolución musical del Sonido 13 debía generarse con mucha astucia. Carrillo estaba consciente de la ausencia de los nuevos sonidos en las costumbres perceptivas de los oyentes y optó por la estrategia de reconducir los microtonos a las notas del sistema temperado, con un tratamiento idéntico al reservado a las disonancias en la armonía tonal. A todo esto se agrega el hecho de que la expresión musical de Carrillo tiene raíces muy tradicionales y poca semejanza con los experimentos de otros microtonalistas, en particular con aquellos que tenían una formación científica —físicos acústicos—, o intereses principalmente teóricos más que musicales. La consecuencia de esta cautela es que al comienzo de cada unidad de medida, o por lo menos en cada compás, hay notas del sistema de doce sonidos, al menos por el omnipresente Mi. En obras posteriores, Carrillo se liberará en parte de esta atadura. En el caso del *Preludio a Colón* ya se percibía cómo cada dialéctica entre los acordes diversos se evitaba a favor de un flujo continuo establecido sobre una sola nota recurrente. Constantemente el comienzo de un compás está marcado por la nota-pivote (cfr. compases 3, 4, 5, 6, 7, 8, etc.) El motivo de los compases 4-5 se presenta como una fluctuación microtonal que oscila, se abre y se cierra sobre Mi. Lo mismo sucede en los compases 25-26. Los ejemplos de este género son muchos. Lo que importa subrayar es el tratamiento de los microtonos como disonancias a resolver sobre notas e intervalos pertenecientes al sistema tradicional. Una

¹⁴ Con el término "sonorial" se entiende el "fenómeno sonoro en su realidad tímbrico-articulatoria, pero también la complejidad del tejido diastemático [o de intervalos] en sus articulaciones melódicas y armónicas". Marco De Natale, *L'armonia clásica e le sue funzioni compositive*, Milano, 1986, p. 220.

serie de cadencias intermedias, que terminan en el bicorde Mi-Si (compases 4 y 7) o la nota Mi (compases 11, 14, 24), definen las diferentes secciones. El resultado es de una gran claridad obtenida a través de motivos sencillos y diáfanos con la intención de resaltar los microtonos.

El proceso de composición: *Tepepan*

Habíamos dicho que en el concierto de 1925 el *Preludio a Colón* fue seguido por *Tepepan*. Subtitulada “escena bucólica”, esta pieza fue concebida por el compositor como un micropoema sinfónico, un breve boceto campestre donde:

Al empezar la escena campestre, es un atardecer; los últimos rayos de Febo tiñen de grana los campos; se escucha la voz acariciadora y dulce de una pastora que regresa con su rebaño al caserío de aquel pueblo primitivo y apacible que se llama: Tepepan. La campanilla de la iglesia, templo modesto enclavado en el corazón de la montaña, da el toque de oraciones... la voz de la pastora es a ratos apasionada y a veces lánguida... el coro imita por momentos el arrullo de la brisa que se extingue al morir el día.¹⁵

La obra, sin texto, está escrita para una soprano solista en cuartos de tono, un coro a cuartos de tono, y un arpa cítara en dieciseisavos de tono. La soprano vocaliza con la letra “a”, como en el *Preludio a Colón*, mientras el coro la acompaña a boca cerrada. En el archivo de Carrillo existen cuatro manuscritos de *Tepepan*. El primero, que denominaremos ms. A, se intitula *Tepepan*, “para voces solas y arpa de 16.^{vos} de tono/op. 4 de la Nueva Era”, está escrito en pentagrama y consta de 53 compases, mientras que todos los otros manuscritos tienen una extensión de 60. El ms. A es un esbozo de la obra que fue terminado el 30 de noviembre de 1924. Al final de la pieza, junto a la fecha, Carrillo anota: “En esta fecha entregó Obregón el gobierno a Calles”, refiriéndose a la sucesión presidencial en México. Es posible que, durante el periodo en que se compuso este boceto, el compositor todavía no hubiera perfeccionado su semiografía numérica, la cual le habría permitido anotar en términos exactos los microintervalos, especialmente los inferiores al cuarto de tono. El 26 de septiembre de 1924, fecha en que el maestro terminó el boceto del *Preludio a Colón*, la nueva notación aún no había sido ideada.¹⁶ En el ms. A están escritos algunos

¹⁵ *El sonido 13*, año II, núm. 4, febrero 1925, p. 7.

¹⁶ La conferencia de Elvira Larios, estudiante de Carrillo, “La teoría del Sonido 13 y la escritura musical” fue dada el 13 de enero de 1925 y publicada ese mismo mes en *El Sonido 13*, año II, núm. 2, pp. 2-10. Este texto contiene el primer testimonio de la semiografía musical numérica de Carrillo.

números en las notas del pentagrama, pero no se trata de la semiografía numérica, sino de indicaciones sobre las alteraciones temporales relativas a las notas subyacentes (4° , $3/4$ en el compás 1; $5/4$ en el compás 6), o sea, que debe tratarse de la primera forma de notación ideada por Carrillo para indicar los microtonos. Aparecen, sin embargo, algunos fragmentos de notación numérica en la parte del arpa cítara, probablemente agregados en un segundo momento, puesto que no son otra cosa que la repetición en forma numérica de las notas ya escritas en el pentagrama. Por ejemplo, si se comparan los compases 20-23 del ms. A con los del ms. B, coinciden la nota 16 (Re) y 92 (Si + $1/4$) del compás 20 y la nota 64 (Sol #) y 68 (Sol# + $1/4$) del compás 22.

El ms. B de Tepepan se halla dentro de las “cinco primeras composiciones del Sonido 13”. Con este manuscrito Stokowski dirigió la obra en la ciudad de México en 1931, como lo afirma una nota del compositor al calce: “En esta partitura dirigió Stokowski *Tepepan* con los coros de la Secretaría de Educación en el anfiteatro de la E.N. [Escuela Nacional] Preparatoria, el 1º de febrero de 1931”, y una confirmación posterior se encuentra en las marcas puestas durante la preparación de la partitura, escritas a lápiz y en inglés por Stokowski mismo.

El ms. B carece de indicaciones cronológicas directas. La portada de las cinco obras contiene apuntes de Carrillo con algunos juicios críticos de los conciertos estadounidenses y una nota sobre la aceptación que tuvo Stokowski, tomada del *Modern Music*, que refiere el éxito de la *Sonata* de Carrillo durante la temporada 1926-1927. Las anotaciones fueron añadidas posteriormente, dada su desordenada disposición. Muy probablemente el ms. B data de 1925, o sea de la época del primer concierto del Sonido 13.

El ms. C, *Tepepan*, op. 3, está escrito íntegramente en notación numérica.

El cuarto manuscrito, ms. D, está escrito en pentagrama y presenta en la portada la dedicatoria “A S.M. la reina Elizabeth de Bélgica”. La notación en cuartos de tono de las voces y del arpa es producida mediante dos signos agregados después de las notas afectadas por la alteración: / indica un cuarto de tono superior y \ un cuarto de tono inferior; el mismo criterio se encuentra en las obras de Carrillo editadas por Jobert. Las alteraciones valen solamente para la nota en la cual están colocadas. En la parte del arpa cítara los *glissandi* están escritos con las líneas onduladas habituales. No hay indicios de la notación numérica y carece de alguna referencia cronológica directa, aparte de la dedicatoria a la reina Elizabeth de Bélgica (1876-1965), quien accedió al trono en 1909. Hay que señalar que, en ocasión de la Exposición Universal de Bruselas de 1958, Carrillo ofreció un concierto del Sonido 13 en el palacio de las Bellas Artes de esa ciudad. La reina Elizabeth, violista de buen nivel y de gusto musical progresista, asistió a la presentación y le ofreció al compositor un banquete en el pala-

cio de Laeken.¹⁷ El ms. D podría ser, en consecuencia, una transcripción destinada a los intérpretes que no conocían el sistema numérico, aunque *Tepepan* no fue ejecutada en esa ocasión. Comparado con otros ejemplares y gracias a la identificación de ciertos errores de transcripción, el ms. D resulta ser una copia en pentagrama del ms. C.¹⁸ Es probable que Carrillo preparara la copia con cierto apuro, de otra manera el ms. D hubiera sido más fiel al C. La explicación más verosímil es que D date de la década de los cincuenta del siglo XX.

¹⁷ Julián Carrillo, *Errores...*, op. cit., p. 320.

¹⁸ Los manuscritos C y D son sustancialmente iguales. La mayor parte de las variantes, de las cuales se ofrece abajo una selección, pueden ser justificadas como errores al transcribir de C a D:

- 1) Compás 11, contralto; en el ms. C aparece 0-16-0-12-0-8-0, que, traducidos a términos numéricos en el ms. D, resulta: 0-16-0-92-0-88.
- 2) Compás 12, segunda unidad de tiempo, soprano solista: en el ms. D el Sol # (64) no está ligado.
- 3) Compás 12, segunda unidad de tiempo, arpa: en el ms. D falta el silencio; por otra parte, en el ms. C está anotado 84-80-76-72-68 (una de las frecuentes secuencias en cuartos de tono) y en el ms. D, en términos numéricos, aparece una menos convincente: 84-80-84-72-68.
- 4) Compás 18, segunda unidad de tiempo, tenor: en el ms. C hay un 76 y, en el D, 80.
- 5) Compás 19, segunda unidad de tiempo, tenor: en el ms. C hay un 36 y, en el D, 32.
- 6) Compás 22, soprano y tenor, falta la ligadura de valor; por otra parte, el tenor dividido tiene las notas 0-32 en el ms. C y 72-0 en el D.
- 7) Compás 22, falta la indicación *dim.* en el ms. D.
- 8) Compás 23, sopranos, falta la ligadura en el ms. D.
- 9) Compases 23-24 del ms. C, hay un error corregido en el ms. D: los dos 0 (Do) de las contraltos divididas, escritos en el ms. C a dos octavas de distancia (extensión imposible de alcanzar), son transcritas en D a una octava.
- 10) Compás 23, arpa cítara, la última nota del ms. C es 28, pero en el ms. D encontramos 24.
- 11) Compases 31-32, arpa cítara: en el ms. D faltan los silencios de dieciseisavo con puntillo.
- 12) Compases 35-36, arpa cítara: en el ms. D, 80 está indicado una octava arriba.
- 13) Compás 37: en el ms. D falta la indicación de *f*.
- 14) Compás 38: en el ms. D falta la indicación de *p*.
- 15) Compás 44, arpa cítara: el ms. D indica *glissando* de 24 a 72, en el ms. C *glissando* de 24-8 a 68-72.
- 16) Compás 45, arpa cítara: en el ms. D el fin del *glissando* en lugar de 48 (Fa #) es Fa natural (o sea 40).
- 17) Compás 45, bajos: en el ms. C hay 72-24, mientras en el ms. D está escrito Re (o sea 16).
- 18) Compás 46, bajos: el ms. C muestra 32-24 (Mi-Re #) y el ms. D La-Mi (72-32).
- 19) Compás 48: falta en el ms. D la indicación *mf*.
- 20) Compás 49, bajos: el ms. C indica 80 para todas las partes, mientras que en el ms. D falta el bemol de la nota Si.

Son significativas, en cambio, las diferencias entre los manuscritos B y C. Son suficientes algunos ejemplos de una cierta importancia para hacer evidente el grado de variación.¹⁹ En muchos otros casos las modificaciones del manuscrito C parecen propuestas en la búsqueda de una entonación más fácil. Hay algunas variantes rítmicas, pero el fenómeno más recurrente es que muchas de las secuencias a $3/4$ de tono del ms. B son sustituidas en el C por secuencias de cuartos de tono. De ahí que Carrillo produzca una transformación de $3/4$ de tono = $1/4$ de tono, pero no se trata de un proceso automático de metamorfosis, del tipo indicado en las *Leyes de metamorfosis musicales*.²⁰ Baste notar las diferencias entre B y C en el compás 20, al principio de la sección en $12/8$: la soprano solista en B entona 64-76-88-4-88-76-64-76-88-4-88-76, mientras que en C aparece 64-68-72-76-72-68-64-68-72-76-72-68, por lo que las sopranos oscilan en *portando* entre 32 y 64 en B y entre 32 y 56 en C; los contraltos entre 0 y 32 en B y C; los tenores en B continúan en 16-4-0-92 y, en C, en 48 y 16 en *portando*; los bajos en el ms. B siguen a los tenores en la octava inferior y en C oscilan entre 10 y 0.

21) En el compás 52 se encuentra la única variante que no puede justificarse directamente como error.

22) Compás 55, soprano solista: el tremolo en cuartos de tono 32-36 del ms. C está indicado en el ms. D de un modo sintético con *Mi* (32) y la sigla *tr*.

23) Compases 57-58: en el ms. C se indica *molto rall e dim*; en el ms. D, *molto rall*.

24) Compás 59: en el ms. C está indicado *rall*, en el ms. D, *morendo*.

¹⁹ En el compás 4, sopranos: en el ms. B encontramos 64-52-40-40-40-44-40 que en C se transforma en 64-60-56-52-48-44-40-36; compás 4, contraltos: en B 32-20-16-16-16-12-16 y en C 32-28-24-20-16-12-8-4; compás 5, sopranos: en B 32-44-32-44-32-44-32 y en C 32-36-32-40-32-44-32; compás 5, contraltos: en B 0-12-0-12-0-12-0 y en C es 0-4-0-8-0-12-0; los compases 6 de B y C son idénticos en las partes de las sopranos y contraltos, en cambio, la soprano solista del ms. B canta 64-84-0-20, o sea una escala ascendente de $3/4$ de tono, mientras que en C encontramos 64-80-0-92-88-84. En el compás 7, soprano solista, en B es 0-84-72-60-48 y en C es 80-80-64-48. En el compás 7, sopranos: en B, 32-44-32-44-32-44-32-32-36-40-44-48-54-66-0 y, en C, 32-36-32-40-32-44-32-32-36-40-44-48-52-56-60. En el compás 7, la contralto mantiene, en B y C, la misma variación del compás 5.

En el compás 10, arpa cítara: en B, es 64-76-64-52-40-52, un pasaje en $3/4$ de tono, y en C es 64-60-56-52-52-48-44-40, un descenso cromático en cuartos de tono más sencillo. En el compás 8, la soprano solista canta en B: 32-44-32-20-8-20-32-20-8-20-32-44-56, o sea una secuencia en $3/4$ de tono, y en C: 32-36-32-28-24-28-32-32-36-32-36-40-44-48, una secuencia en cuartos de tono.

En el compás 12 la parte del arpa in C se redimensiona. El compás 17 es casi idéntico, salvo por la omisión en B del *glissando* del arpa; pero en el compás 18 la soprano solista canta en C: 64-64-56-52-56-60-64-68-72, mientras que en B aparece 64-64-76-88-4-88-76. Esta comparación podría extenderse al ámbito completo de los dos manuscritos, con resultados análogos.

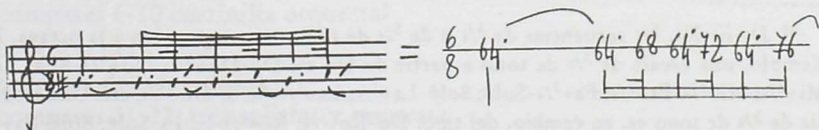
²⁰ Julián Carrillo, *Leyes de metamorfosis musicales*, México, 1949.

Si por una parte Carrillo procede a una cuasi-metamorfosis de $\frac{3}{4}$ a $\frac{1}{4}$ de tono, por la otra escribe de nuevo algunos pasajes del ms. B considerados demasiado simples. Por ejemplo, en el compás 21 de B los tenores están divididos (como sucede en los compases 55-56), mientras callan la solista, las sopranos y las contraltos, el arpa cítara sufre una metamorfosis y el bajo se vuelve a elaborar de la siguiente manera: de una secuencia 88-84-80-76 en B a una 88-90-0-92-88-92-0-32 en C. En el compás 22, donde la soprano solista canta 64-52-40-28-40-52-64-52-40-28-40-52 en B, y en C 64-60-56-56-56-64-60-56-56-56-56: otra metamorfosis de $\frac{3}{4}$ a $\frac{1}{4}$ de tono, con modificación de los valores de duración. El compás 25 es idéntico, y es probable la presencia de un error de escritura en B, 84 en lugar de 68 (como en C y D); el compás 26 es igual en B y en C; el 27, en cambio, se transforma en uno más complejo. El compás 30 es idéntico para la soprano solista, pero los tenores que en B cantan con los bajos simples 56-36 a la octava han sido reincorporados en C.

En el compás 31 de B, sobre el pedal de los bajos, los tenores llevan a cabo un descenso en cuartos de tono, mientras la soprano solista vocaliza en $\frac{3}{4}$ de tono hasta un nuevo descenso al 32 (Mi). El mismo pasaje se encuentra en el ms. C, pero el pedal del bajo (compases 32-34 de B) se ha eliminado a favor de una escansión de tonos enteros. También en el acorde final de la sección (compases 32 de C, 16-32-48-80 o sea Re-Mi-Fa#-La#) se manifiesta la importancia que asume la escala hexatonal o de tonos enteros, la cual encontraremos también en obras posteriores, para expresar una situación estática, o bien como fondo neutro para las escalas microtonales.

Los compases 35-37 de B y C serían idénticos si no fuese por la parte del arpa, que en B es un pedal de 0 (Do) con la indicación “como una campanita” (hasta el compás 39), que en C se reescribió con un insistente bicorde 80-48 (La#-Fa#). Los compases 38 difieren en los dos manuscritos por la reelaboración en C de las partes de los tenores y los bajos.

Ya en el bosquejo de la obra, el ms. A, aparecen delineadas algunas características encontradas en el *Preludio a Colón*: la preponderancia de la linealidad melódica sobre las densidades polivocales, la armonización sencilla, por terceras (compases 2, 9, 18, etc.), los *glissandi* lentos (compases 6, 7, 17, 32, 39, etc.) y las alteraciones microcromáticas (compases 5, 6, etc.). También aquí la primera y más urgente preocupación de Carrillo parece ser la de presentar un breve motivo, en este caso:



En *Tepepan* se encuentra de nuevo el principio de construcción en torno a una nota-pivote. En esta ocasión es un Sol #, pero con menor continuidad con respecto al *Preludio*. El motivo generador refuerza la estructura de la obra, rica en largas secuencias microcromáticas, a manera de estudio o ejercicio, con densidad de acordes que disminuyen o aumentan. No faltan las digresiones (por ejemplo, en los compases 31-34 y 36-37), en las cuales la nota principal no aparece. Únicamente el compás 17 del ms. A se halla intacto en los manuscritos sucesivos.

Es cierto que no todo es claro en este manuscrito, es más, la estructura de la pieza está apenas delineada: resaltan las repeticiones (compases 9-10, 18-19, 20-21, 22-23) eliminadas en el ms. B.

Además del motivo inicial recurrente en la breve pieza, la escala en $3/4$ de tono asume una gran importancia en el ms. B, en consonancia con la primera fase del Sonido 13 (cfr. §2.2.) y su predilección inicial por las escalas de $3/4$, $5/4$, etcétera, de tono. Después de la elaboración de las leyes de metamorfosis, el compositor decidió transformar algunos pasajes a $1/4$ de tono, intervalos retrasladables a la octava, por lo demás, más fáciles de entonar, también gracias a los puntos de apoyo proporcionados por los tonos y semitonos.²¹ Más que una versión que sustituya al texto de B, el ms. C proporciona una versión alternativa de la misma obra. A pesar de las metamorfosis y las variantes, en ambos manuscritos se encuentran los elementos tanto motivicos como los microescalares que constituyen los términos dialécticos de la pieza: el primer elemento, con su carácter conciso y reiterativo, marca las frases y se las ofrece al escucha como términos fácilmente memorizables; el fluir constante de las secuencias de microescalas funge como elemento de contraste con el primer aspecto, como un nivel neutro y autorreferencial. El microtono es presentado como un objeto sonoro.

La elaboración formal: *Horizontes*

El poema sinfónico *Horizontes* pertenece a la fase madura del Sonido 13. La obra, acabada el 13 de agosto de 1952, fue impresa por Jobert, al cuidado de Dolores, la hija del compositor, en 1968. También en *Horizontes*, como en los primeros trabajos estadounidenses, Carrillo combina tres instrumentos microtonales (violín, violonchelo y arpa cítara) con la orquesta semitonal.

²¹ De hecho, las secuencias de $3/4$ o de $5/4$ de tono no comprenden a la octava. Por ejemplo, una escala de $3/4$ de tono a partir de Do es: Do-Do+ $3/4$; Do+ $3/4$ -Re#; Re#-Mi+ $1/4$; Mi+ $1/4$ -Fa+ $3/4$; Fa+ $3/4$ -Sol#; Sol#-La+ $1/4$; La+ $1/4$ -Si; Si-Do+ $1/4$, etc. Una secuencia de $5/4$ de tono es, en cambio, del tipo: Do-Re+ $1/4$; Re+ $1/4$ -Fa; Fa-Sol#; Sol#-La+ $3/4$; La+ $3/4$ -Do#.

Las dimensiones de esta obra, mayor que las dos examinadas anteriormente, tanto por duración como por organización, permiten estudiar el modo en que Carrillo organiza el material musical en un contexto más amplio. Al referirse a los “horizontes” es claro que el compositor tenía en mente, sobre todo, aquellos que constituían los nuevos sonidos. Efectivamente, la presentación de los tres solistas se prepara de manera teatral, como si se tratara de una verdadera y real personificación dramática, mediante una breve introducción orquestal (compases 1-5) con la indicación *maestoso*, en un solemne ritmo *puntato*, que retornará como una especie de telón o cortinilla temática en el curso de toda la obra. El primer solista que entra a la escena es el violonchelo, seguido de la repetición de los cuatro compases iniciales con mínimas variaciones (compases 6-10) y de la cadencia del primer violín que retoma la del primer instrumento, al que se une el solo del arpa cítara. En tiempo lento, los tres solistas dialogan con el acompañamiento de la orquesta (compases 11-22) y dejan solo al violonchelo (compases 23-30); después el arpa cítara sola presenta una cadencia en dieciseisavos de tono (compases 31-45). Los tres solistas entretienen un breve diseño conjunto (compases 46-49) y dan espacio a una alusión a la cortinilla en los arcos (compases 50-51). El arpa (compás 55) introduce una sección solista, violín y violonchelo en canon (compases 56-57), seguido por el violín en forma de estudio (compases 58-62). En el 64, *misterioso*, el violín y el violonchelo ascienden una séptima por octavos de tono (compases 64-68), después el violín avanza con una progresión en cuartos de tono (compases 69-71) y presenta una melodía con la indicación *muy cantado* de tipo vocal (compases 72-90). En el 89 el violín retoma el comienzo de la melodía vocal, de un modo más denso que los otros dos solistas. Un breve puente (compases 92-94) reintroduce la cortinilla (compases 95-99), que es también el inicio de una repetición variada de los compases iniciales: de hecho, repite la cadencia del violonchelo, la cortinilla (compases 100-104) y la cadencia del violín. Al final los solistas dialogan con la orquesta en la parte conclusiva (compases 105-128).

La forma de *Horizontes*, en consecuencia, se puede reducir definitivamente a una tradicional A-B-A', que contiene la misma interacción entre los motivos y el proceso microescalar ya individualizado en las obras precedentes. En mayor detalle, la estructura interna de la obra puede ser resumida del siguiente modo:

- compases 1-5: cortinilla o telón orquestal
- cadencia del violonchelo
- compases 6-10 cortinilla orquestal
- cadencia del violín
- cadencia del arpa-cítara
- compases 11-22: tres solistas y orquesta
- compases 23-30: violonchelo y orquesta

compases 31-45: cadencia del arpa cítara
 compases 46-49: tres solistas y orquesta
 compases 50-51: alusión a la cortinilla
 (compases 55: puente del arpa)
 (compases 56-57: violín y chelo en canon)
 (compases 58-62: violín en forma de estudio)
 compases 64-68: *misterioso*, violín y violonchelo
 compases 69-71: violín (progresión en cuartos de tono)
 compases 72-90: *muy cantado*, melodía “vocal” del violín
 (compases 92-94: breve puente)
 compases 95-99: cortinilla orquestal
 cadencia del violonchelo
 compases 100-104: cortinilla orquestal
 cadencia del violín
 compases 105-128: coda

La cortinilla orquestal, con función temática, en el sentido de que presenta características reconocibles evidente e inmediatamente, está construida sobre un pedal de Do producido por los fagotes, contrabajos y timbales; el trémolo en progresión y en *crescendo* de los arcos —y el trémolo contrastante de las maderas— que mantienen una especie de fanfarria (cornos, trompetas y trombones), tocan acordes disonantes concentrados en la escala de tonos enteros Do-Re-Mi-Fa#-Sol#-Si \flat (La#)-Do. La cortinilla concluye con un acorde suspensivo de Do con quinta aumentada, séptima menor, novena mayor y undécima aumentada. La cadencia del violonchelo parte de Do para saltar a la novena superior: el resto de la cadencia es un descenso gradual en cuartos de tono, que comprende ulteriores saltos intermedios, hasta llegar al Si bemol.

El carácter de las cadencias del violonchelo y del violín recuerdan la definición clásica de la melodía “*a picco*” formulada por Kurt Sachs. Se trata, de hecho, de un tipo de melodía, cuyo “carácter es salvaje y violento, después de un pasaje brusco hacia la nota más alta de toda la escala cantable, en un *fortissimo* casi gritado, la voz se precipita hacia abajo con saltos, cayendo o deslizándose hacia un silencio, un *pianissimo* cantado sobre dos notas bajísimas, apenas audibles”.²² La definición se adapta bastante bien a la melodía cadencial de las cuerdas en *Horizontes* que, a pesar de tener muy poco de salvaje y de violento, se concibió con una estructura análoga: no es cierto que se trate de un caso en que, a falta de un proceso de elaboración formal, verda-

²² Kurt Sachs, *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Turín 1982, p. 71.

dero y correcto, Carrillo recurra, aunque inconscientemente, a esta clase de arquetipo musical. La segunda cortinilla intensifica la tensión: representa de hecho el motivo de fanfarria sobre un pedal de Mi, con un recrudescimiento de las disonancias, con segundas aumentadas y mayores paralelas en los trombones; el acorde final (compás 10), Mi-Fa#-Do-Re-Lab-Sib, es ahora más disonante que el del compás 5 y reafirma la importancia de la escala de tonos enteros. La cadencia del violín presenta de nuevo cuartos de tono, con apariencia de “estudio”, buscada antes por el apoyo sobre el pedal de Re y, después, mediante saltos de octava, antes de recobrar los límites agudos del instrumento. Posteriormente, el arpa cítara presenta con puntillos matemáticos todos los dieciseisavos de tono contenidos entre Do y Sol# (excluyendo a este último), y se llega después al diálogo entre los solistas.

¿Cómo se resuelve en Carrillo el problema de la armonía microtonal? Sería mejor decir que eso se ha abordado, por lo menos, hasta el compás 46, mediante la conducción de los dos instrumentos de arco solistas en forma homorrítmica a la novena mayor (compases 11-15), mientras el arpa acompaña con un doble *glissando* de séptimas y de novenas: la escala de tonos enteros gobierna el fondo armónico, estabilizándose también como punto de referencia para los oyentes, una especie de fondo neutro y tranquilizador ya escuchado.

En el compás 11 comienza una sección distinta y diferenciada de la inicial, cuyo material musical está ordenado en breves secciones autónomas y contrastantes. Posiblemente el aspecto formal más interesante es la reunión desinhibida de diversos “momentos” musicales en la amplia sección B, enmarcada por las estentóreas cortinillas y por las cadencias de los solistas. El compositor crea de las microformas concluidas, que en muchos casos no tienen entre sí ninguna referencia de motivos justificable. En el ejemplo, compás 17, aparece casi por sorpresa, en la parte del arpa, un diseño pentatónico en cuartas, de sabor demasiado debussyano, que se desvanece sin dejar huella, disolviéndose en una cadencia sobre el acorde de Mi \flat mayor, enriquecido con una sexta, séptima mayor y novena (Do-Re-Fa) que va a descansar en un acorde de Do mayor con novena agregada (compás 21). Un breve puente en *glissando* del arpa (compás 22) lleva a una nueva sección, introducida por un vehemente diseño en quintas del chelo —el acompañamiento orquestal es disonante en relación con el material armónico aparecido en la cortinilla— en los compases 28-29 el violonchelo repite el motivo de los compases 23-24, y luego un pequeño a-b-a'. El arpa cítara procede por grados conjuntos en octavos de tono (compases 31-32) y después en dieciseisavos (compás 36), con interesantes acordes microtonales (compases 37 y siguientes: 88-0-8-16 en progresión). Otro pasaje interesante: en el compás 45, comienza una sección donde los solistas se encuentran en bloques autónomos, del tipo del pasaje en el *Preludio a Colón*, compases

34-36. Una constante de la escritura orquestal son las segundas, terceras (a menudo cromáticas), cuartas, séptimas y novenas paralelas y el uso frecuente de la escala de tonos enteros, que evitan cualquier polarización tonal. En el compás 50, una alusión a la cortinilla en las cuerdas recuerda el *incipit* y es seguida por la entrada del violín y el violonchelo a la octava. También el elegante pasaje de los compases 63-65 está dominado por la escala hexatonal. Las microformas se siguen. En el compás 64 comienza una sección en octavos de tono, de nuevo del tipo del “estudio”, con la figuración del violín en los compases 69-71, derivada de la del violonchelo en los compases 46-47; en el compás 72 principia una sección a-b-a’, en la cual, como habíamos dicho, el violín entona una melodía de tipo vocal. Al término de esta sección parecida a una romanza, cerrada y bien delimitada, en el ámbito de cuatro compases (91-94) se llega a la *ripresa*.

Carrillo utiliza las pequeñas formas con claridad, pero sin sentir la obligación de conectarlas estrechamente entre sí. Los perfiles armónicos son inciertos, salvo por la continua presencia estructural de la escala en tonos enteros, hasta la cadencia conclusiva: en el compás 124 encontramos la escala completa en forma de acorde (Do-Re-Mi-Lab-Sib-Fa#), que resuelve en la final Do-Re-Mi-Fa#-(La). De nuevo la escala sin semitonos sirve para anular cualquier posible implicación tonal y para proporcionar un soporte neutro a las diversas subdivisiones del tono.

Para articular los nuevos sonidos, los microintervalos, para contener su naturaleza impredecible y difícilmente catalogable, Carrillo recorre con libertad, familiaridad, y se podría decir inevitablemente, las referencias formales de la tradición. El propósito es garantizar al máximo la comprensión de la obra, proporcionar un marco reconocible a un contenido que podría escapársele fácilmente al escucha. También para las partes que forman el mosaico de *Horizontes*, Carrillo reelabora y reutiliza algunos de los procedimientos más avanzados de los años de las vehementes polémicas que vieron el nacimiento del Sonido 13.

A modo de conclusión

En todas las fases de su actividad compositiva después de 1924, para Carrillo el concepto de Sonido 13 era y tenía que ser un sello de fábrica, una ideología que se manifestaba directamente en un estilo musical muy peculiar. Si los microtonos tomaban el centro de la escena de un ideal “teatro de la escucha”, la estructura misma de las obras necesitaba otros ingredientes más porque, desde el primer concierto del Sonido 13, estaba claro que existía el riesgo de la incomprensión total, el desastre del proyecto. Analizando las obras de Carrillo surge así otra perspectiva. Si es cierto que en el estrato más

superficial, es decir lo que se escucha, se manifiesta este Carrillo ideólogo, en la articulación formal de las piezas y en su desarrollo armónico se encuentra otro aspecto del compositor, más artesanal y mucho más vinculado a la tradición, al estudioso y admirador de Beethoven, Wagner y Debussy. Demasiado vinculado a la tradición, porque los microtonos, por lo menos en la experiencia de esos escuchas, no tenían historia.

CESTANTINO ARÁMBURU
31 SAN JUAN DE LETRAN N.
M. E. A. C. O.

Toccata campesina. Tepepan. Op. 4. delo Nuevo Era. 91

Para voces Solos y arpa del 6^{mo} detono

Solo

Voz

A

B

C

D

16 92 72 52 6

Tepepan, manuscrito A.

Op III "TEPEPAN" Julián Lavilla

Escena campestre para voces en 11^{da} de tuya y arpa-citara de 16^{da}.

Dulcemente arrullador

M.M. $\text{♩} = 72$.

Sofra $\frac{6}{8}$ *Boca cerrada* *afonía en la letra "a"*

Alto $\frac{6}{8}$ *Boca cerrada*

Tenor $\frac{6}{8}$ *Boca cerrada*

Bajo $\frac{6}{8}$ *Boca cerrada*

Arpa Citara $\frac{6}{8}$

Sofra $\frac{6}{8}$ *Boca cerrada*

Alto $\frac{6}{8}$ *Boca cerrada*

Tenor $\frac{6}{8}$ *Boca cerrada*

Bajo $\frac{6}{8}$ *Boca cerrada*

Arpa Citara $\frac{6}{8}$

BASSO →

Tepepan, manuscrito B.

15

"TEPEPAN"

Julián Carrillo

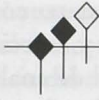
Op. 13
No. 72

Supranatural *pp*
 Soprano *pp*
 Alto *pp*
 Tenor *pp*
 Bajo *pp*
 Arpa *pp*

Vocalización con la letra "f"

Soprano *pp*
 Soprano *pp*
 Alto *pp*
 Tenor *pp*
 Bajo *pp*
 Arpa *pp*

Tepepan, manuscrito C.



Traducción: Yael Bitrán

Se ha escrito poco hasta ahora sobre los treinta y dos meses que Silvestre Revueltas pasó en San Antonio, Texas y Mobile, Alabama, desde 1926 hasta 1928. El hecho de que haya alcanzado tal notoriedad como músico y compositor después de que Carlos Chávez lo trajera de regreso a México en diciembre de 1928, es razón suficiente para analizar la trayectoria previa que lo condujo a ese momento. Por medio de documentos públicos, reportes de la prensa e, inesperadamente, el relato de un testigo presencial, se brinda nueva información que arroja luz sobre este periodo de crecimiento profesional de Revueltas. El indeleble impacto de su habilidad artística y su calidad personal están reflejadas en el poema que Pablo Neruda leyó en ocasión de su funeral y que se cita como epílogo a este artículo.

Little has been written previously about the thirty-two months Silvestre Revueltas spent in San Antonio, Texas, and Mobile, Alabama, from 1926 to 1928. The fact that he rose to such preeminence as a musician and composer, shortly after Carlos Chávez summoned him back to Mexico in December 1928, gives ample cause to examine the immediately prior trajectory leading to that point. Public documents, media reports, and, surprisingly, one eyewitness account bring new information to bear on this period of Revueltas' professional growth. The indelible impact of his artistry and humanity is reflected in the funereal declamation read by Chilean poet Pablo Neruda, quoted as an epilogue to this article.

Se ha escrito poco sobre los 32 meses que el compositor Silvestre Revueltas pasó en San Antonio, Texas, y Mobile, Alabama, desde la primavera de 1926 hasta finales de 1928. La principal razón para esta falta de información se debe a que él mismo escribió escasamente al respecto. Algunas cartas a la familia y amigos son un escueto esbozo de su vida y trabajo durante ese periodo de residencia en Estados Unidos. Al contemplar su regreso a México,

^o Publicado originalmente como "Revueltas in San Antonio and Mobile" por Robert Parker en *Latin American Music Review*, volumen 23, número 1, primavera-verano 2002, pp. 114-130. Copyright©2002 de la University of Texas Press. Todos los derechos reservados.

* Robert Parker. Musicólogo y profesor de música de la Universidad de Miami, ahora retirado.

al final de este capítulo algo oscuro de su carrera, y constatar cómo se proyectó con un éxito inmediato como violinista, profesor y especialmente en su calidad de compositor, se hace evidente la necesidad de analizar la trayectoria que lo llevó a ese punto. El hecho de que Revueltas fuera uno de los principales compositores de América en el siglo pasado justifica aún más la necesidad de dicha revisión.

La presente incursión arroja una nueva luz sobre este rincón de la vida de Revueltas, gracias a los datos recabados de registros públicos, medios impresos e, inesperadamente, recuentos de testigos presenciales. Esta investigación revela detalles que contribuyen a definir una imagen más amplia y definida de una etapa importante del desarrollo musical de Revueltas y el impacto de ésta en su extraordinaria carrera.

Silvestre Revueltas Sánchez (nacido el 31 de diciembre de 1899 en Santiago Papasquiaro, Durango, México) llegó a San Antonio en 1926, como miembro de un trío de músicos de la capital. Estaban en una gira de conciertos por el norte que incluía San Luis Potosí y Guadalajara. Cruzaron la frontera hacia Texas y, el 8 de abril, tocaron en el Teatro Nacional (situado en las calles Commerce y Santa Rosa) bajo el patrocinio del Club Mexicano de Bellas Artes de San Antonio.

El trío se había constituido en la ciudad de México, a raíz de la participación de sus miembros en los Conciertos de Música Nueva, organizados por Carlos Chávez (1899-1978) en el periodo comprendido entre 1924 y 1926. Revueltas había regresado de Chicago a México en diciembre de 1923 por la muerte de su padre. Los recitales que dio en la ciudad de México en 1924 lo pusieron en contacto con dos de los compositores más progresistas de México, Julián Carrillo y Chávez.

Revueltas regresó a Chicago hacia finales de 1924 para reunirse con su esposa Jule Klarecy y su pequeña hija Carmen (nacida en 1922). Le escribió a Chávez, a finales de 1924 y principios de 1925, que estaba tocando en la orquesta de un cine mudo y estudiando las partituras de De Falla y Respighi (aparentemente para prepararse a componer y dirigir).¹ Se quejaba del clima (la “desagradable nieve”) y la amenaza que su afición por el alcohol presentaba a su trabajo.

En 1925 regresó a la ciudad de México y participó en la segunda serie de Conciertos de Música Nueva que organizó Chávez. Tocó en el tercer concierto de la serie el 18 de diciembre, el cual incluía música de Milhaud, Stravinski, Varèse, Satie, Poulenc y Chávez. Dentro del grupo de cámara se encontraba la soprano Lupe Medina de Ortega y el pianista Francisco Aega,

¹ Cartas a Chávez, 23 de diciembre de 1924 y 13 de febrero de 1925. Archivo General de la Nación, México (AGNM), Fondo Carlos Chávez (CC), Caja correspondencia (Caja cor.) 10, Expediente (Exp.) 85.

quienes, junto con Revueltas, habían sido miembros del trío que hizo su debut estadounidense en el Teatro Nacional de San Antonio en 1926. Como consecuencia del concierto del trío se publicó la siguiente reseña en el diario *San Antonio Express*:

Un público tan numeroso como exigente recibió a los tres artistas mexicanos, Lupe Medina de Ortega, soprano; Silvestre Revueltas, violinista; y Francisco Agea, pianista[...] El programa era en sí mismo uno de los más interesantes que San Antonio haya tenido el privilegio de escuchar, cuando menos por los compositores representados: el modernista español De Falla, escuchado aquí por primera vez, César Franck, Ravel, Moussorgsky. Además se presentaron obras de Tata Nacho y Palmerín, con las piezas típicas de Grieg, Schumann, Chopin y Albéniz, en buena medida un programa mucho más interesante y de mayor valor musical que los que se ofrecen por los artistas nacionales conocidos.

Igual de interesante que el programa fueron los artistas que lo presentaron. Si bien quizás los mayores honores van al violinista distinguido, Silvestre Revueltas, por su virtuosa interpretación, en la cual las habilidades técnicas y la sensibilidad musical estuvieron balanceadas con precisión, la señora Ortega se ganó por completo a su audiencia y los mantuvo encantados con la calidez y belleza de su voz, y el pianista, Francisco Agea fue parte de los honores con el interés y la autoridad de sus piezas para piano y la simpatía de sus acompañamientos.²

Después de este compromiso Agea y Medina retornaron a México, pero Revueltas, quizás influido por las espléndidas reseñas que recibió el grupo, tanto en el diario *San Antonio Express* como en *La Prensa* —que se escribía en español—, decidió quedarse en San Antonio. En cierta medida, ya se había acostumbrado a la vida en Estados Unidos después de haber estudiado el bachillerato en Saint Edward Academy, en Austin, Texas, y haber recibido entrenamiento conservatorio en el Chicago Musical College (que posteriormente se incorporó a la Roosevelt University). Otro posible móvil para quedarse en Estados Unidos sería que su esposa, Jule Klarecy, a quien conoció y con la cual se casó en Chicago, así como la hija de ambos, estaban aún en aquella ciudad del Medio-Oeste.

Cualesquiera que hayan sido las razones, decidió no regresar a México. Pronto encontró un trabajo fijo como concertino en el suntuoso cine Aztec, en el corazón del centro de San Antonio en el número 233 de la calle Commerce, el cual había abierto sus puertas en 1926. Su orquesta de gran tamaño —26 músicos— estaba dirigida por Kirk Frederick y contrataba músicos “de Europa y Sudamérica”.³ El programa inaugural incluyó *Mignon* de Ambros Thomas, una elaborada producción escénica (16 niñas aztecas en “The court of Moctezuma” [“La corte de Moctezuma”]), y la película

² Penelope Borden, “Music and Musicians”, *San Antonio Express*, 11 abril 1926.

³ Expediente del Cine Aztec, la Sociedad de Conservación de San Antonio.

muda *Other Women's Husbands* ["Los maridos de otras mujeres"]. John Metz dirigía en el "Aztec Grand Organ" ["Gran órgano azteca"]. La orquesta se anunciaba de distintas maneras como la "Orquesta Sinfónica Azteca", la "Orquesta de Conciertos Azteca" o la "Incomparable Orquesta Sinfónica Azteca".

El 14 de noviembre de 1926, el *San Antonio Express* comenzó a publicar una serie de noticias que marcaron una nueva faceta en la agenda de Revueltas:

El presidente del San Antonio College of Music, John M. Steinfeldt, anuncia la incorporación del señor Silvestre Revueltas, virtuoso del violín y director, a su planta de maestros. El señor Revueltas es alumno de [Otakar] Ševčík, [Leon] Sametini, y [Leopold] Auer.⁴

El San Antonio College of Music era un conservatorio privado, fundado en 1920 por un pianista, organista y compositor alemán, John Steinfeldt. Por razones de viabilidad comercial se encontraba localizado en el número 717 de la calle Garden [después el 1015 de la calle St. Mary sur] en el límite del opulento distrito residencial King William. De acuerdo con el hijo de Steinfeldt, Eric Steinfeldt —quien aún vive en San Antonio al tiempo que escribo esto— Revueltas podía utilizar un estudio a cambio de lecciones de violín para el hermano mayor de Eric, John Steinfeldt, hijo.⁵ Revueltas también obtuvo beneficios del hecho de que la escuela atrajera estudiantes de las pequeñas localidades aledañas y no sólo de la ciudad. El diario *Express* reportó que Revueltas le enseñaba a estudiantes de Seguin y Rockdale, Texas, además de los que vivían en San Antonio.⁶ Eric Steinfeldt recuerda a Revueltas siempre bien vestido en traje, corbata y sombrero de fieltro de ala ancha.^{7*}

El violinista mexicano apareció nuevamente en un concierto el 16 de diciembre en el Hotel Saint Anthony de San Antonio, acompañado otra vez de la soprano Medina de Ortega, pero esta vez con el pianista Eulalio Sánchez. El 12 de diciembre la reseña del *Express* elogió su interpretación e

⁴ Otakar Ševčík, Leon Sametini y Leopold Auer fueron profesores del Chicago Musical College. De acuerdo con la información de Roberto Kolb, Revueltas había tocado un recital de música moderna en el Hotel Menger de San Antonio, acompañado por la hija de John Steinfeldt, Cecile Satterfield, el 17 de febrero de 1927. Sin embargo, los periódicos de San Antonio apuntan que el concierto del Menger de esa fecha estuvo a cargo de la soprano Medina y la pianista Satterfield.

⁵ Conversaciones con Eric Steinfeldt en San Antonio, entre marzo y diciembre de 2000.

⁶ 13 de febrero de 1927.

⁷ *Ibid.*

* *Fedora* en inglés. (Nota de la traductora.)

hizo el sorpresivo anuncio de que su violín es “un Guarnerius genuino del año 1684”.⁸ La reseña continúa diciendo que “su programa, que se publica a continuación, es al mismo tiempo interesante y característico”:

<i>Prelude y Allegro</i>	Pugnani-Kreisler
<i>Melodie</i>	Gluck-Kreisler
<i>Poeme, primera interpretación en San Antonio</i>	Chausson
<i>Sylvester[sic] Revueltas</i>	
<i>Concerto en Re menor</i>	Wieniawski
<i>Still wie die Nacht</i>	Boehm
<i>Wiegenlied</i>	Brahms
<i>Margarite au rouet</i>	Schubert
<i>Lupe [Medina] de Ortega</i>	
<i>Kaddish, melodía hebrea</i>	Ravel
<i>Gopak, danza rusa</i>	Mousorgsky
<i>Farewell to Cucullian, vieja melodía irlandesa</i>	Grainger-Kreisler
<i>Molly on the Shore, danza escocesa</i>	Grainger-Kreisler
<i>Zortico, danza vasca</i>	Julián M. de Villar
<i>Jota navarra</i>	Sarasate
	Sylvester [sic] Revueltas

Poco después de este concierto Revueltas recibió una carta de Ricardo Ortega comentándole que había oído, a través de su esposa la soprano Medina, que Revueltas trabajaría en el teatro Texas. Ortega le escribe que está contento de que Revueltas deje el Aztec, a pesar de que se merecía la dura reprimenda que recibió allí por estar borracho. Ortega le advierte que “piense con la cabeza” para evitar nuevamente ese tipo de problemas.⁹

Contreras Soto relata que, para fines de 1926, Revueltas ya se había separado de su esposa y que seguía en Chicago con su hija.¹⁰ Una gran cantidad de

⁸ La viuda de Revueltas, Ángela Acevedo, afirma que él le contó que durante un largo tiempo tuvo un violín Guarnerius mientras estaba en Chicago, prestado por una familia estadounidense pudiente. Pero agregó que el dueño se lo pidió de vuelta cuando Revueltas regresó a México. Eugenia Revueltas le proporcionó esta información a su prima Olivia Revueltas, el 9 de abril de 2001. Esto podría sugerir el hecho de que Revueltas se quedó con el violín hasta 1929, cuando volvió a México a colaborar con Chávez.

⁹ Carta, 21 de diciembre de 1926, citada en Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas: baile, duelo y son*, México, Conaculta, 2000, p. 28.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

cartas que el violinista le escribió durante 1927 da cuenta de la magnitud de sus diferencias en cuanto perspectiva social y estilo de vida que, según el punto de vista de Revueltas, traían consigo una división irreparable. La ideología de ella —escribió él— “se basa en las concepciones sociales y éticas de la burguesía”, mientras la suya procedía “del pueblo, de los trabajadores, los oprimidos y los explotados”.¹¹ Para ese tiempo él ya estaba viviendo con otra mujer, identificada solamente como “Aurora”. En el periodo de 1927-28, en el directorio telefónico de la ciudad de San Antonio, se encuentra lo siguiente: “Revueltas, Silvestre (Aurora), profesor, San Antonio College of Music, calle Madison 318”. En el directorio de San Antonio de 1926, ella estaba enlistada como Aurora Murguía (viuda de Francisco), que vivía en 2715 de la calle Commerce, la misma dirección que se daba para Isaura y Francisco Murguía. En un artículo posterior del *San Antonio Express* (10 de septiembre de 1927) sobre su padre se identifican [como los hijos de Aurora]. El texto en cuestión documenta que Isaura Murguía de García y Francisco Alberto Murguía viajarían pronto a México para la exhumación de los restos de su padre, el general Francisco Murguía, “que fue asesinado en 1921 después del colapso de su revuelta en contra del gobierno de Obregón”. El cuerpo sería sacado del lugar del entierro original en Durango y trasladado al lote familiar en la ciudad de México.



John M. Steinfeldt, presidente del San Antonio College of Music y Revueltas; anuncio de su recital conjunto en el Hotel Saint Anthony el 21 de marzo de 1927. (*San Antonio Express*, 20 de marzo de 1927.)

¹¹ *Silvestre Revueltas por él mismo*, compilado por Rosaura Revueltas, México, Ediciones Era, 1989, p. 46.

El 21 de marzo de 1927, el presidente Steinfeldt del San Antonio College of Music presentó su concierto anual de primavera en el Tapestry Room del Hotel Saint Anthony con Revueltas como solista invitado. El anuncio que salió en el *Express*, que se refiere a Steinfeldt como el “decano de los músicos texanos”, manifiesta que “por lo regular él toca todo el programa, y que ésta es la primera vez en muchos años que ha incluido a otro artista”. La acompañante de Revueltas fue la hija de Steinfeldt, Cecile Steinfeldt Satterfield. En la siguiente nota se puede ver el aprecio en que era tenido el violinista mexicano:

Revueltas tiene un impresionante registro de presentaciones en concierto por todo México, donde nació[...] Es el alumno de Ševčík y Auer, y toca con todo el oficio que exigen estos maestros de sus estudiantes. Es considerada una valiosa aportación al cuerpo de maestros del San Antonio College of Music, al cual se ha sumado el otoño pasado.

El segmento del programa que él ejecutó parece haber sido pensado de acuerdo con el gusto popular de la época: *Praeludium y Allegro* (Pugnani-Kreisler), *Siciliano y Rigaudon* (Francoeur-Kreisler), y dos piezas más de Kreisler, *Farewell to Cucullian y Tambourin Chinois*.¹²

Bajo la tutela de Revueltas, su alumno de violín, John Steinfeldt, hijo, progresó lo suficiente para tocar junto con su padre en algunos conciertos durante ese periodo. Tocaron en Victoria y Comfort, Texas, el 10 y el 15 de mayo, respectivamente.¹³

Como lo sugiere su inclusión en los anuncios como uno de los cuatro maestros para la sesión de verano de 1927, el artista mexicano parece haber sido una pieza clave dentro de los maestros del College of Music. (Los otros maestros eran Steinfeldt, padre: piano, órgano y armonía; su hija, piano; y José Vidal, clarinete y saxofón.)¹⁴ Sin embargo, menciones de Revueltas en los anuncios regulares, que salían en la edición del domingo del *Express*, dejaron de aparecer en septiembre.

En un breve párrafo de la columna de Borden del *Express* del 21 de agosto, llamada “Music and musicians” (“Música y músicos”), se revela un cambio en el énfasis musical de los conciertos de Revueltas. Si bien las selecciones que Revueltas tocó en el concierto a dúo con Steinfeldt fueron más bien populares, de vena conservadora, estaba ahora preparando “una serie de recitales progresistas” para la próxima temporada. El primero estaba planeado para septiembre y los otros seguirían a intervalos. En esos conciertos planeaba abarcar “la literatura clásica más importante”. Parece ser que esos

¹² *San Antonio Express*, 20 de marzo de 1927.

¹³ *Ibid.*, 1 mayo 1927.

¹⁴ *Ibid.*, 19 y 26 junio; 10 y 17 de julio; 7 de agosto de 1927.

conciertos no se materializaron. No hay noticia de ellos en los medios después del anuncio inicial. Al parecer estaba concentrando su atención en un proyecto de grupo más ambicioso.

En una carta a su familia a fines de octubre se queja del clima de San Antonio: “Apenas empieza a hacer frío en este indecente rancho. Ya el calor nos tenía de tal manera agorzomados que no hacíamos más que vegetar como gusanos”. En cambio, el frío había despertado en él la idea de conjuntar una orquesta sinfónica, lo cual lo puso en conflicto con los directores de los principales teatros de la ciudad. Escribe: “la orquesta está formada y ya hemos hecho tres ensayos, que han salido bien y que han dejado a mis colaboradores, los músicos, bastante entusiasmados y contentos”.¹⁵ No eran para nada raros los conciertos sinfónicos ejecutados por los músicos de teatro, más allá de sus obligaciones habituales. Por ejemplo, el *Express* había reportado (el 30 de enero de 1927) que la Orquesta Sinfónica del Palace Theater, “con Don Felice dirigiendo una orquesta ampliada”, había tocado el tercer concierto de una serie, el 20 de enero, con selecciones de Wagner, Weber, Massenet y Strauss. Podría suponerse entonces que un músico con la experiencia de Revueltas pudiera hacer lo mismo. Sin embargo, sin ostentar un “estatus oficial” como director, probablemente sería más difícil tener éxito en una empresa así. Tenía esperanzas de lograr el apoyo de funcionarios del gobierno local y de la Cámara de Comercio, pero esperaba una gran oposición



Teatro Texas, junto al río San Antonio, cerca del puente de la calle Houston.
(Cortesía del Instituto de Culturas Texasas, San Antonio.)

¹⁵ *Silvestre Revueltas por él mismo*, p. 45.

de los directores y las compañías de teatros. Además estaba exigiendo a los teatros que le pagaran lo que se merecía o en caso contrario no regresaría. Si fallaba, lo cual parecía prever, afirmó que probablemente se mudaría a San Luis o a Chicago. En esa misma carta a su familia, revela su afición al alcohol (les pide que le envíen “una botellita de coñac”), pero reconoce la preocupación que podrían tener ante esta confidencia.¹⁶

Apoyado por su continuo estudio de los maestros europeos, su contacto con muestras del *avant-garde* de México y llevado por el ímpetu de la composición, escribió en San Antonio un septeto llamado *Batik*. Le impresionó a Chávez, que a la sazón vivía en Nueva York, y compartió su entusiasmo con Edgard Varèse. Esto llevó a que Revueltas fuera aceptado en la Asociación Panamericana de Compositores, que fundaron Varèse y Henry Cowell, dos de los líderes del *avant-garde* musical en Nueva York.¹⁷ Posteriormente reportó que había comenzado a escribir otra obra de cámara, posiblemente el septeto *El afilador*, que Contreras Soto fecha en 1929, mientras todavía se encontraba en San Antonio.¹⁸

No se mudó a Chicago, a pesar de que tenía bases razonables para esperar empleo allí nuevamente, en la industria del cine mudo. Además hubiera estado cerca de su hija, que para entonces tenía 6 años, y que vivía con su esposa. Es probable que Aurora Murguía, con quien había estado viviendo en San Antonio, haya ido a la ciudad de México con sus hijos a finales de septiembre para el funeral de su padre, como se dijo anteriormente. De cualquier modo, ni los planes orquestales resultaron, ni el teatro le pagó lo que él quería, así que decidió mudarse —ni a Chicago ni a San Luis, sino a Mobile, Alabama.

No sabemos bien a bien por qué escogió Mobile. Quizás el organista John Metz le había avisado de alguna vacante en la orquesta del cine Saenger de Mobile. Había conocido a John Metz en el cine Aztec de San Antonio. Metz había tocado el órgano Robert Morton en la inauguración del Saenger, el 19 de enero de 1927.¹⁹ El directorio telefónico de la ciudad de Mobile de 1928 indica que Revueltas vivía en la casa de huéspedes del número 551 de la calle Government —hoy demolida— cerca del teatro en el cual trabajó. Su nombre aparece como “Sylvester Revueltas”. El nombre de Aurora no salía entre paréntesis después del suyo, como era la costumbre para las parejas que vivían en la misma dirección (lo cual indica, quizás, que ésta había ido a México a finales de 1927).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Contreras Soto, p. 29.

¹⁸ Carta sin fecha a Chávez desde Mobile. AGNM, CC, Caja cor. 10, Exp. 85.

¹⁹ Expediente del Teatro Saenger, Archivo de Historia y Genealogía Locales, Biblioteca Pública de Mobile.



Teatro Saenger, Mobile, Alabama, construido en 1927. Alberga actualmente a la Sinfónica de Mobile.

La población de Mobile en aquella época era de poco más de 90 mil habitantes, mientras que San Antonio era la ciudad más grande de Texas con más de 260 mil habitantes. Y, si San Antonio contaba con un gran grupo de habitantes de origen mexicano, Mobile tenía 61% de blancos y 34% de negros. Revuelto, acostumbrado a ciudades mucho más grandes, debió haber tenido que ajustarse a ello. Sin embargo, conocía bien los cines, y el Saenger entre las calles Joachim, Jackson y Conti, era el principal recinto para el estreno de películas en la ciudad, al cual se hizo referencia como “la más preeminente entre las damas preeminentes”. Tenía capacidad para 2 mil 700 asistentes y estaba acondicionado con un sistema de control de temperatura Carrier (con número de serie 2) “que calentaba, enfriaba y dehumidificaba el aire para tener un clima ideal durante todo el año”.²⁰

El director de la orquesta, Don Philippini, que era descrito como “un distinguido director de fama nacional”, había sido traído de Nueva Orleans por la Compañía Saenger.²¹ Los programas de la orquesta incluían música

²⁰ *Mobile Register*, 19 de enero de 1927.

²¹ En una nota del *San Antonio Express*, del 23 de enero de 1927, se reporta que “Philippini está viviendo en Nueva Orleans y que pronto se mudará a Mobile para la inauguración del Teatro Saenger”.

popular del momento, como *Rose Marie Wabaly Walk* y *When Day is Done*. También programaban arreglos de clásicos ligeros y teatro musical, entre ellos, selecciones de obras de Schubert, Weber, Boccherini, y la obertura a *El príncipe estudiante*.²² Revueltas hizo algunos arreglos para el teatro. Le escribió a Chávez que había agregado su arreglo de *Rapsodia en azul* para el repertorio del cine.²³ En agosto de 1928, comentaba que había estado dirigiendo la orquesta —reducida a 15 intérpretes— por “varios meses”. Pero nunca tuvo una mención pública como su director. Después del 10 de junio de 1928, los anuncios tan sólo anotaban la “Orquesta Saenger”, sin mención a director alguno. Los días de la orquesta estaban contados: el teatro se preparaba para instalar el nuevo sistema Vitaphone para sincronizar el sonido con las películas mudas. Revueltas se dio cuenta de que pronto estaría desempleado.²⁴

El Vitaphone llegó el 24 de agosto y, para septiembre, ya no había ninguna mención de una Orquesta Saenger en los medios impresos, los cuales, en su lugar, promovían de modo especial su Movietone-Vitaphone. La película del 10 de octubre era *Los amores de una actriz* con Pola Negri y daba información sobre la música (grabada en Vitaphone), la cual era interpretada



Orquesta del Teatro Saenger; director, Don Philippini; Silvestre Revueltas, concertino. (Cortesía de Jeanne Dahmer, hija de Claude Dahmer, quien se sentaba al lado de Revueltas.)

²² Copia de los anuncios del Teatro Saenger, *Mobile Register*, enero-mayo de 1928.

²³ Carta, 20 de agosto de 1928. AGNM, CC; Caja cor. 10, Exp. 85.

²⁴ *Ibid.*

a lo largo de todo el filme por la Orquesta Sinfónica Paramount, compuesta de 75 elementos. Las películas sonoras se habían apropiado de la industria del cine, desplazando a infinidad de músicos de cine, incluyendo a Silvestre Revueltas. No toda la gente estuvo feliz con el efecto que las cintas sonorizadas habían tenido en la industria cinematográfica. Algunos pensaban que las películas sonoras “habían acelerado la caída de espléndidos cines, destruyendo la maravillosa atmósfera con [demasiado] realismo”.²⁵

Revueltas no había compuesto nada mientras estuvo en Mobile. Su preparación hacia un proyecto creativo se basaba en el estudio de partituras con la ayuda de un fonógrafo. Se quejaba de que no podía encontrar tiempo para escribir su propia música,²⁶ aunque Chávez lo había empujado energicamente a que lo hiciera desde que tuvieron contacto en México en 1924.

Con el desbaratamiento de la Orquesta Saenger, y sin otros prospectos de trabajo en Mobile, Revueltas regresó a San Antonio, en donde antes había tenido un amplio abanico de opciones laborales. El siguiente número del *San Antonio Express* publicó que había regresado a la ciudad texana a principios de octubre de 1928:

Sylvestre [sic] Revueltas, violinista de concierto, ha regresado a San Antonio y volverá a dirigir la sección de maestros de violín del San Antonio College of Music, donde ha recibido un cálido recibimiento de un grupo de sus antiguos alumnos. Revueltas pasó dos años en San Antonio y su trabajo es bien conocido en su calidad de maestro y como violinista de concierto[...] Durante su ausencia el año pasado, estuvo tocando con Don Philippini en Mobile.²⁷

Una semana después de esta nota, el *San Antonio Light* publicó el anuncio de un concierto que se llevaría a cabo el 19 de octubre por profesores de la escuela, incluyendo a Revueltas. Acto seguido apareció, el 21 de octubre en el *Express*, la noticia de una serie de recitales de música de cámara coordinados por Revueltas, que serían ofrecidos la siguiente temporada en el auditorio de la escuela. Su propósito era presentar “obras poco conocidas de compositores de otras épocas, así como composiciones modernas escritas para formas instrumentales pequeñas y más íntimas.” Unos cinco conciertos compondrían la temporada.

El primer concierto de la serie estaba programado para el 27 de noviembre. El programa consistiría en “pequeñas obras de Bach y Schubert, de los clásicos, una sonata para violín y piano de Debussy y *Rhapsodie nègre* de Poulenc como muestra modernista”. Los músicos anunciados eran su

²⁵ *Mobile Register*, 28 de agosto de 1999.

²⁶ Carta a Chávez desde Mobile. Sin fecha. AGNM, CC, Caja cor. 10, Exp. 85.

²⁷ *San Antonio Express*, 7 de octubre de 1928.



317 de la calle Wickes, donde Revueltas vivió durante su segunda estancia en San Antonio. La casa queda a pocas cuadras hacia el oeste de donde estaba situado el San Antonio College of Music.

estudiante John M. Steinfeldt, hijo, violinista; la señora C.S. Satterfield, pianista; William Robles, clarinetista; Eulalio Sánchez, flautista; Juan Macías, chelista; y A. Oropesa, violista. Un grupo al que Revueltas describió como “el mejor talento disponible”.

El día del primer concierto de esta serie, que se reprogramó al 2 de diciembre, apareció una fotografía de Revueltas en la columna “Music and Musicians” del *Express*, que lo muestra de una forma poco común: con una barba nutrida. El hijo menor de Steinfeldt, Eric, que entonces tenía 12 años, recuerda un incidente que puede ser la explicación de esta inusual imagen del violinista. Revueltas no se había aparecido por la escuela durante varios días y fue encontrado por la policía en el Hospital Santa Rosa con heridas de arma blanca, en la cara y el cuello, que le había causado un asaltante desconocido. Cuando estuvo listo para retomar sus clases en la escuela, se había dejado crecer una barba completa, aunque no logró ocultar del todo las heridas. En aquel tiempo se especuló si el ataque que sufrió había sido instigado por la familia del general Francisco Murguía, pero no ha aparecido ninguna evidencia que sustente tal afirmación. Las lesiones explican seguramente por qué no apareció ninguna noticia de Revueltas en los anuncios [de promoción] que la escuela de música puso entre el 28 de octubre y el 25 de noviembre.

La reseña del concierto menciona dos nuevos músicos del grupo: D. Samano, viola y D. Silva, clarinete. El interés se centró en la *Rhapsodie nègre*



Revueltas después de su regreso a San Antonio en el otoño de 1928, y después del ataque con navaja que lo dejó con cicatrices en la cara. (*San Antonio Light*, 2 de diciembre de 1928).

de Poulenc, “quizás la más vigorosa y brillante de las obras ultra-modernas escuchadas aquí hasta ahora”, el Concierto en Re menor para dos violines y piano de Bach, y el Trío en Do menor de Mendelssohn.

El segundo concierto estaba planeado para el 30 de diciembre y su programa fue anunciado una semana antes de que se llevara a cabo. Las tres obras que se mencionaban eran la Sonata en Re mayor de Händel, el Quinteto, op. 44 de Schubert y la Sonata en Do menor de Grieg. Sin embargo, cinco días antes de que se imprimiera este anuncio, Chávez mandó una carta a la casa de Revueltas en San Antonio en el número 317 de la calle Wickes. En ella hablaba de asuntos que cambiaron dramáticamente la carrera de Revueltas y que le brindarían las oportunidades que lo llevaron a una notoriedad y éxito sin precedentes, como músico, compositor, director y maestro.

Chávez, que había regresado a México en julio después de pasar una larga temporada en Nueva York, era ahora el director musical de su propia Orquesta Sinfónica Mexicana y acababa de ser nombrado director del Conservatorio Nacional de Música. En su carta se alegraba de que Revueltas quisiera volver a México y le ofrecía un puesto como maestro de violín en el Conservatorio, así como el de director de la Orquesta del Conservatorio, con la posibilidad de dirigir “la gran orquesta” (la de Chávez) tanto como fuese posible. Necesitaría que Revueltas se presentase allí el 1 de febrero.²⁸ Por medio de un telegrama el 24 de diciembre, Revueltas respondió que partiría de San Antonio lo antes posible.²⁹ Chávez a su vez le mandó un

²⁸ AGNM, CC, Caja cor. 10, Exp. 85.

²⁹ *Ibid.*

telegrama ofreciéndole, para su presentación oficial, que tocara el concierto para violín de Saint-Saëns o de Wieniawski como solista con la Sinfónica, así como un recital a su llegada.³⁰

Pero, entonces, ¿qué pasaría con el recital de San Antonio? El 30 de diciembre, día en que estaba programado, apareció una nota en el *San Antonio Express* donde se anunciaba que el concierto se posponía “debido a que el Sr. Revueltas debía atender a su madre que estaba seriamente enferma”. La pregunta obvia es si su madre estaba realmente enferma, o si simplemente estaba protegiendo su reputación en San Antonio, al posponer y no cancelar su recital, por si las cosas no marchaban como él quería en México.

Revueltas se fue tan rápido como pudo a México, por lo visto acompañado de Aurora (o bien, ella lo alcanzó allá), y sí tuvo éxito en sus nuevas tareas.³¹ En febrero de 1929 tocó el Concierto de Saint-Saëns y presentó el recital que Chávez le había prometido; su nombre comenzó a aparecer como *subdirector* en los programas de la orquesta de Chávez. Siguió una época de intensa dedicación a la enseñanza, la dirección y la composición. Desde 1931 en adelante, dedicó más y más su energía a la composición, aunque ésta se desviaba en ocasiones hacia, por ejemplo, su breve temporada de director del Conservatorio Nacional en 1933, sus actividades en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y problemas periódicos y en ascenso con el alcohol.

Un análisis de las partituras de Revueltas para las salas de concierto, los escenarios y el cine —en total unas 70 obras— se sale de los objetivos de esta investigación. Éstas ya han sido investigadas extensamente por varios autores.³² Baste decir aquí que en su música se trasluce el espíritu de la gente común con la cual vivía y a la cual apreciaba en México. Sin citar literalmente su música, extrae su esencia dejando mordaces rastros de su melodía distintiva, su vitalidad armónica, armonías severas disfrazadas de ingenio sarcástico, *pathos* y sofisticado oficio. Como ha escrito acertadamente Alex Ross, lo accesible de su música la hace sonar “como si fuese improvisada en el momento”.³³

El reconocimiento a su música llegó con rapidez, tanto por su sensibilidad y su atractivo directo y exuberante, como por el sólido oficio musical que

³⁰ *Ibid.*

³¹ Contreras Soto, p. 33. La obra orquestal *Cuauhnáhuac*, que se terminó en 1931, tiene la dedicatoria: “para Aurora”. Orin Lincoln Igou, “Contemporary Symphonic Activity in Mexico with Special Regard to Carlos Chávez and Silvestre Revueltas”, tesis doctoral, Northwestern University, 1946, p. 219.

³² Véase la bibliografía selecta en Contreras Soto, p. 95ss.

³³ *The New Yorker*, 5 de marzo de 2001, p. 100.

presentaba. Pronto comenzó a aparecer en conciertos de organizaciones que se dedicaban a la música contemporánea como la Asociación Panamericana de Compositores y la Liga de Compositores en Estados Unidos. La revista *Modern Music* tiene referencias a la obra de Revueltas en todos sus números —menos uno— entre 1932 y 1944 (el año en que desapareció, sumando un total de 38 notas. Desde que Leopold Stokowski grabó *Sensemaya* en 1947, la discografía de Revueltas ha ido en aumento, por lo que ahora es tan abundante como la de Carlos Chávez; ambos son actualmente los compositores de música de concierto más grabados de México.³⁴

Revueltas murió de neumonía bronquial el 4 de octubre de 1940. Lo sobrevivieron Ángela Acevedo, su hija Eugenia y, en Chicago, su ex-esposa Jule Klarecy y su hija Carmen. Sus bien conocidos hermanos fueron el pintor Fermín, el escritor y poeta José, y la actriz Rosaura Revueltas. Eugenia ostenta un puesto de profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su sobrino, el violinista Román Revueltas y su sobrina, la pianista de jazz Olivia Revueltas Simcock, descendientes de José, son músicos activos en la ciudad de México y en San Antonio, respectivamente.

En San Antonio y Mobile, Revueltas se esforzó por sobrevivir mientras se enfrentaba con dificultades personales, problemas en sus trabajos y climas desagradables. Sin embargo, en esa época logró perfeccionar sus talentos de ejecutante, profesor y director al grado que le permitió afrontar los retos que Chávez le planteó en México. Como músico de cine en San Antonio y Mobile tocó, arregló y dirigió un amplio espectro de música orientada al gusto popular. Pero, tan a menudo como le fue posible, tocó y estudió obras de compositores conocidos y de los modernistas más *avant-garde* de su época. Estas experiencias le brindaron las herramientas necesarias para componer música de contenido que es accesible al oyente. Su propio genio fue el catalizador que logró esta síntesis. Parecen irónicos sus alcances sobresalientes en el campo de la música para cine —con un total de nueve películas—, en vista de que fue la llegada de las películas sonorizadas en 1928 lo que lo dejó sin empleo en Estados Unidos. Fue en su México querido donde llegó a la madurez y al florecimiento de su oficio de compositor, produciendo los monumentos que le han valido la elevada posición que ostenta hoy día en el mundo de la música de concierto.

El célebre poeta chileno Pablo Neruda leyó su vehemente tributo “A Silvestre Revueltas, de México, en su muerte (Oratorio menor)”, en el Panteón Francés de la ciudad de México, donde este coloso del arte musical fue ente-

³⁴ Véase el catálogo de composiciones y la discografía en Contreras Soto, p. 86 y s.

rrado. (Sus restos fueron trasladados a la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón de Dolores en 1976.) A continuación se transcribe el poema:³⁵

A Silvestre Revueltas, de México, en su muerte (Oratorio menor)

Pablo Neruda

Cuando un hombre como Silvestre Revueltas
vuelve definitivamente a la tierra,
hay un rumor, una ola
de voz y llanto que prepara y propaga su partida.
Las pequeñas raíces dicen a los cereales: "Murió Silvestre",
y el trigo ondula su nombre en las laderas
y luego el pan lo sabe
todos los árboles de América ya lo saben
y también las flores heladas de nuestra región ártica.
Las gotas de agua lo transmiten,
los ríos indomables de la Araucanía ya saben la noticia.
De ventisquero a lago, de lago a planta,
de planta a fuego, de fuego a humo:
todo lo que arde, canta, florece, baila y revive,
todo lo permanente, alto y profundo de nuestra América lo acogen:
pianos y pájaros, sueños y sonido, la red palpitante
que une en el aire todos nuestros climas,
tiembla y traslada el coro funeral.
Silvestre ha muerto, Silvestre ha entrado en su música total
en su silencio sonoro.
Hijo de la tierra, niño de la tierra, desde hoy entras en el tiempo.
Desde hoy tu nombre lleno de música volará cuando se toque tu patria, como desde
una campana,
con un sonido nunca oído, con el sonido de lo que fuiste, hermano.
Tu corazón de catedral nos cubre en este instante, como el firmamento
y tu canto grande y grandioso, tu ternura volcánica,
llena toda la altura como una estatua ardiendo.
¿Por qué has derramado la vida? ¿Por qué has vertido
en cada copa tu sangre?
¿Por qué has buscado como un ángel ciego,
golpeándose contra las puertas oscuras?
Ah, pero de tu nombre sale música
y de tu música, como de un mercado,
salen coronas de laurel fragante
y manzanas de olor y simetría.

³⁵ "A Silvestre Revueltas, de México, en su muerte (Oratorio menor)", publicado en *Silvestre Revueltas por él mismo*, p. 244 y ss.

En este día solemne de despedida eres tú el despedido,
pero tú ya no oyes,
tu noble frente falta y es como si faltara
un gran árbol en medio de la casa del hombre.
Pero la luz que vemos es otra luz desde hoy,
la calle que doblamos es una nueva calle,
la mano que tocamos desde hoy tiene tu fuerza,
todas las cosas toman vigor en tu descanso
y tu pureza subirá desde las piedras
a mostrarnos la claridad de la esperanza.
Reposa, hermano, el día tuyo ha terminado,
con tu alma dulce y poderosa lo llenaste
de luz más alta que la luz del día
y de un sonido azul como la voz del cielo.
Tu hermano y tus amigos me han pedido
que repita tu nombre en el aire de América,
que lo conozca el toro de la pampa, y la nieve,
que lo arrebate el mar, que lo discuta el viento.
Ahora son las estrellas de América tu patria
y desde hoy tu casa sin puertas es la Tierra.

Del Rancho Grande y a través del Río Grande:
Músicos mexicanos en Hollywood y en la vida
musical norteamericana, 1910-1940



John Koegel*

Traducción: Yael Bitrán

Este artículo trata de las diversas maneras en las cuales los intérpretes méxico-estadounidenses y mexicanos (cantantes y actores) y compositores hicieron contribuciones importantes a la canción popular y de concierto en Estados Unidos, desde principios hasta mediados del siglo XX. Si bien se estudian las actividades de varios individuos que estaban activos en la esfera pública en ambos lados de la frontera, se ha escogido en particular a un cantante para analizarlo a detalle: tenor de ópera, estrella de cine, artista de grabaciones y recitalista, el mexicano José Mojica personificaba lo urbano y lo musical de la élite y la clase media. Mojica, igual que otros que se retratan aquí, se movía con facilidad entre ambos países, entre audiencias de habla española e inglesa en California y Estados Unidos. Además, cruzó las fronteras de la música de concierto, en forma de ópera, y la cultura popular, a través de sus grabaciones de canciones populares mexicanas, giras de recitales y su trabajo en los inicios del cine hispano de Hollywood en la década de los treinta.

This article examines the various ways in which Mexican American and Mexican performers (singers and actors) and composers made important contributions to popular song and art music in the United States from the beginning to the middle of the twentieth century. While the activities of a number of individuals who were active in the public sphere on both sides of the border are examined, one singer is singled out for closer scrutiny: Mexican operatic tenor, film star, recording artist, and recitalist José Mojica, who personified the urbane, elite —and middle— class musical establishment. Mojica, like others profiled here, moved easily between both countries, and between Spanish-and-English-speaking audiences in California and the United States. He also crossed the borders between high art, in the form of opera, and popular culture through his recordings of Mexican popular songs, recital tours, and his work in the early Hollywood cinema hispano of the 1930s.

Desde 1848 y el Tratado de Guadalupe Hidalgo (que finalizó la guerra entre México y Estados Unidos de 1846-1848) y el establecimiento de la frontera entre Estados Unidos y México, músicos de habla hispana cruzaron continuamente la frontera internacional, llevando consigo estilos musicales folclóricos, populares y de concierto, que han enriquecido la vida musical en ambos países. De la misma manera han cruzado los límites entre

* Profesor del Departamento de Música de la Universidad Estatal de California en Fullerton, Estados Unidos.

muchas manifestaciones de cultura popular del siglo veinte: cine, radio, televisión, grabaciones, teatro musical, ópera, conciertos y medios impresos. Además han oscilado entre el contexto de habla inglesa *mainstream* y la cultura local de habla predominante hispana en el suroeste de Estados Unidos, el área con mayor concentración de mexicanos y estadounidenses de origen mexicano. Si bien la gran mayoría de estos músicos han sido hombres, ha habido mujeres que han destacado en la vida musical en ambos lados de la frontera, especialmente en el mundo de la música popular, en escena y en películas, en grabaciones, en conciertos y en otras áreas de la vida musical. Este artículo revisa las carreras de varios de los músicos mexicanos más importantes que estuvieron activos tanto en México como en Estados Unidos hasta mediados del siglo XX. También examina los modos en que estos intérpretes y sus repertorios han atravesado los límites y las fronteras geográficas.¹

En la formulación de una cantidad considerable de observaciones que apunto en este estudio, estoy en deuda con el trabajo de Carlos Monsiváis, Emilio García Riera y otros escritores que han publicado sobre cultura popular mexicana y cine. Entre otros, se destacan dos temas en sus escritos documentales e interpretativos: en primer lugar, la naturaleza flexible, vibrante y creativa de la cultura teatral y musical del periodo estudiado; y, en segundo, las conexiones musicales entre la vida musical y cultural en los centros urbanos mexicanos y las ciudades estadounidenses como Los Ángeles y Nueva York.

Pongo especial énfasis en las actividades musicales de hombres y mujeres en el escenario, la pantalla y el estudio de grabación con el fin de enriquecer la interpretación y la narrativa académicas sobre la vida musical méxico-estadounidense y mexicana, así como señalar la importante contribución de los intérpretes méxico-estadounidenses y mexicanos a la canción popular y a la música de concierto en Estados Unidos durante el siglo pasado. Si bien se estudian las contribuciones de varios músicos y actores activos en la esfera pública en ambos lados de la frontera, se señala a uno en particular para su análisis detallado: al mexicano José Mojica, quien fuera tenor de ópera, estrella de cine, artista de grabaciones y recitalista. Él personificaba el ambiente musical urbano de la élite y la clase media. Mojica se movía con facilidad en ambos países y entre auditorios de habla hispana o inglesa en Estados Unidos. Además cruzaba las fronteras entre arte culto —en forma

¹ Claes af Geijerstam, *Popular Music in Mexico*, Alburquerque, University of New Mexico Press, 1976; Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, 2ª ed., México, Alianza Editorial Mexicana, 1989; John Storm Roberts, *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*, 2ª ed., Nueva York, Oxford University Press, 1999.

de ópera— y cultura popular, a través de sus grabaciones de canciones populares mexicanas, giras de recitales y su trabajo en el primer cine hispano de la década de 1930, que fue la respuesta de Hollywood a la necesidad que se detectaba de que hubiera películas musicales en español, orientadas a las audiencias españolas y latinoamericanas.

Músicos mexicanos en escena

México sufrió serias turbulencias a fines del Porfiriato y durante la Revolución. Tanto la Revolución como las reformas anticatólicas subsecuentes, durante la presidencia de Plutarco Elías Calles, así como la revolución cristera (1926-1929), afectaron profundamente la vida nacional. Además tuvieron un impacto inmediato sobre la sociedad de las comunidades mexicanas en Estados Unidos, en vista del incremento de la migración como resultado de esos tiempos difíciles. Esta agitación se reflejó directamente en el escenario musical, por medio de representaciones o insinuaciones, abiertas o encubiertas, de injusticias, levantamientos y acontecimientos políticos. Un desfile de presidentes, generales y otras figuras militares, políticas o sociales de México aparecieron de una u otra manera en las representaciones artísticas, especialmente en las letras de canciones satíricas: Porfirio Díaz, Venustiano Carranza, Francisco Villa, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, entre otros. Llama la atención que, algunas de las letras con mayor potencial subversivo en estas piezas musicales de teatro hayan sido cantadas por mujeres, tanto protagonistas como las coristas. Quizás este hecho ayudaba a diluir la naturaleza incendiaria de la sátira; quizás también contribuía a intensificarla de un modo por demás subversivo. Estas escandalosas representaciones atrajeron esporádicamente la atención y la furia de los cambiantes gobiernos de las décadas de 1910 y 1920, lo cual acarreó como consecuencia multas, clausuras de teatros, arrestos, sentencias en la cárcel y el exilio para músicos, actores, dramaturgos, libretistas y compositores.

A pesar de ello, la escena musical mexicana presenció un florecimiento durante esta época de relativa libertad y los productores teatrales estuvieron en la disposición de aceptar los riesgos que se generaban con el fin de satisfacer las expectativas del público. Así, pues, el teatro sirvió como una forma de comentario social y político y como un mecanismo de escape para liberar el resentimiento acumulado en contra de las condiciones e injusticias políticas y sociales.

Los actores y músicos mexicanos tuvieron problemas con las autoridades cuando éstas juzgaron como indecentes u obscenos ciertos actos, escenas cómicas, musicales, obras o canciones. Dos ejemplos ilustran esta observación. El tenor José María Vigil y Robles fue encarcelado en 1903 por ciertas

“caricias”^{*} obscenas prodigadas a Josefina Peral. En 1912, los periódicos de la ciudad de México proclamaron la noticia de que habían encarcelado a toda la compañía del Teatro Apolo —tanto los actores principales como las coristas— por haber representado el musical *El chanchullo*, supuestamente indecente, de Rodolfo Navarrete.² A pesar de la censura existente, los músicos, actores, dramaturgos y productores teatrales —tanto hombres como mujeres— siguieron explotando el elemento político, erótico y concupiscente en muchas revistas y comedias musicales populares, especialmente en la década de 1920. Sin duda, estaban familiarizados con las novedades en los escenarios musicales de Estados Unidos y Europa, particularmente los de Nueva York, París y Viena. Si bien el grupo que regía el teatro musical mexicano estaba al corriente de lo que sucedía en el extranjero, sus creadores siempre se cuidaron de introducir elementos y referencias locales y nacionales mexicanos en sus escenarios para validar y complacer al público teatral.

Otros elementos políticos y sociales formaron parte del ámbito teatral mexicano. El movimiento de las sufragistas dejó su huella en la escena mexicana en 1918, en la revista musical *La ley electoral*. El elenco estaba encabezado por la actriz, de apropiado nombre, María Pistolas. Sin embargo, es fácil imaginar que el retrato de la lucha (¿la balacera?) por el sufragio femenino que se representaba en *La ley electoral* no era muy halagador. De cualquier modo *La ley electoral* no cambió la situación para las mujeres mexicanas, quienes sólo recibieron el derecho al voto en 1953.

Se pueden establecer ligas definidas entre los escenarios mexicanos y estadounidenses. La revista mexicana, de la misma manera que los musicales de Broadway, ponía énfasis en la cercanía del humor y las canciones, así como en el encanto y el vestuario mínimo de las coristas y las actrices principales. Al igual que la revista de Broadway (especialmente la Ziegfeld Follies), la revista mexicana también vendía sexo. Sin embargo, a diferencia de la revista estadounidense, el comentario social y político era más enérgico en la escena musical mexicana, y tanto las preocupaciones como la sensibilidad de la clase obrera eran consignadas en mucho mayor medida, en especial, el deseo erótico masculino.³ El teatro musical mexicano tam-

^{*} En español en el original. (N. de la T.)

² *El país de las tandas: Teatro de Revista, 1900-1940*, México, Museo Nacional de Culturas Populares, 1984, pp. 49, 127, 128.

³ *Del rancho al Bataclán: Cancionero del Teatro de Revista*, México, Museo Nacional de Culturas Populares, 1984; *El País de las tandas: Mexican Rataplán*, Museo Nacional de Culturas Populares, LP MNCP-0011, 1983; *El país de las tandas: Cachitos de México*, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Culturas Populares, LP AAM 0012, 1987.

bién cultivó el sentimiento regionalista y nacionalista al incluir canciones populares mexicanas, así como nuevas composiciones de este género con referencias nacionalistas. De la misma manera que en Estados Unidos, el repertorio musical que se interpretaba en el teatro musical mexicano se difundía fuera de la escena: en la radio —la importante estación radiofónica XEW, “La Voz de la América Latina”, comenzó a transmitir en 1930 en la ciudad de México⁴—, en la pantalla con películas musicales —la Edad de Oro del cine mexicano comenzó en 1936—, en grabaciones comerciales —desde aproximadamente 1904 en adelante—, en partituras, y a través de otras interpretaciones en vivo.

Las obras escénicas mexicanas con comentarios políticos o sociales o con un énfasis erótico se interpretaban regularmente en la extensa serie de teatros de idioma español en el suroeste de Estados Unidos desde finales del siglo XIX. Las referencias locales aparecían frecuentemente en escena como, por ejemplo, en *De México a Los Ángeles* de Romualdo Tirado, que se interpretó unas 100 veces en Los Ángeles entre 1920-1921.⁵ Tirado colaboró en numerosas ocasiones con el compositor y director musical Ernesto González Jiménez en obras musicales para la escena, que presentaban situaciones y condiciones del sur de California desde la perspectiva mexicana.⁶ Sin embargo, se aminoraba una parte del sarcasmo de las producciones mexicanas de tono político en Los Ángeles a causa de las diferentes audiencias, así como por la lejanía con el centro de la política mexicana: la ciudad de México. A pesar de ello los públicos México-americanos en Estados Unidos entendieron los mensajes políticos, sociales y culturales implícitos en varias

⁴ Marvin Alisky, “Early Mexican Broadcasting”, *Hispanic-American Historical Review*, vol. 34, núm. 4, noviembre de 1954, pp. 513-526; Joy Elizabeth Hayes, *Radio Nation: Communication, Popular Culture, and Nationalism in Mexico, 1920-1950*, Tucson, University of Arizona Press, 2000.

⁵ Romualdo Tirado fue un importante dramaturgo, actor de películas, libretista y empresario del sur de California nacido en España. Figuró en algunas de las primeras películas del cine sonoro en español de la década de 1930, que produjeron estudios grandes y pequeños de Hollywood.

⁶ Ernesto González Jiménez fue un director musical, arreglista y compositor, así como empresario teatral de Los Ángeles, que participó en los teatros en español desde la década de 1910 a la de 1930. Después de trabajar como director musical en México cuando aún era un adolescente, llegó a Los Ángeles en 1915. Dirigió las orquestas de los teatros Capitol y México en Los Ángeles y fue el compositor de gran cantidad de canciones (la danza *Alma sonoreña*), obras musicales, comedias musicales, revistas y zarzuelas. Entre ellas se cuentan: *De México a Los Ángeles* (1920), *El alma de México* (1923), y *Las luces de Los Ángeles*. También administró una escuela de música en Los Ángeles. Nicolás Kanellos, *A History of Hispanic Theater: Origins to 1940*, Austin, University of Texas Press, 1990.

de estas obras escénicas. Existe una colección de música que conserva una selección de este repertorio teatral méxico-estadounidense de principios del siglo xx que es *Gracia y alegría* (Los Ángeles, *El Heraldo de México*, 1921). Fue publicada como un suplemento por *El Heraldo de México*, que era el principal periódico en español de la época. Esta colección refleja el repertorio que se interpretaba en la floreciente escena de habla hispana en Los Ángeles de la década de 1920 por músicos mexicanos de gira. Entre las 22 obras de *Gracia y alegría* hay seis arreglos para piano de solos para guitarra del guitarrista y compositor Enrique M. Robles, arreglados para piano por Ernesto González Jiménez.⁷

Además de su trabajo en los escenarios de Los Ángeles, los músicos y actores méxico-estadounidenses locales estuvieron activos junto con sus contrapartes mexicanos en los escenarios de idioma español en California (San Diego, San Francisco, Santa Bárbara), Arizona (Tucson, Phoenix, Nogales), Nuevo México (Santa Fe, Las Vegas, Albuquerque), y Texas (San Antonio, El Paso, Houston, Brownsville), así como en otras localidades.⁸ Sin embargo, los repertorios, los estilos de canto y de ejecución instrumental, el humor y la sátira, así como los comentarios políticos y sociales en el suroeste, no eran demasiado distintos que aquellos que existían en México. En la comunidad méxico-americana de Estados Unidos no se desarrolló un teatro regional que reflejara de manera global las experiencias y sensibilidades locales, e independiente de su contraparte mexicana, sino hasta las décadas de 1950 y 1960 y el advenimiento del movimiento chicano.

Asimismo, no apareció en Estados Unidos un repertorio de música popular méxico-estadounidense regional e individualista, hasta pasada la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el entretenimiento popular —en la forma de teatro, música o danza— para las audiencias de habla hispana, ha tenido una historia incesante en los Estados Unidos desde mediados del siglo xix. Sin obviar el hecho de que la música y la danza tuvieron un importante desarrollo con anterioridad en el suroeste estadounidense durante los dominios español (1598-1821) y mexicano (1821-1848). Sin embargo, hasta hace un par de décadas, la vida musical mexicana ha estado relativamente oculta para el público de habla inglesa. Ha de entenderse la siguiente exposición de las contribuciones individuales de músicos profesionales mexicanos y méxico-americanos, dentro del contexto de esta cultura transfronteriza.

⁷ Una copia de *Gracia y alegría* está en la Colección Krolek, "Latin American File," American Music Research Center, University of Colorado, Boulder.

⁸ Janet Sturman, *Zarzuela: Spanish Operetta, American Stage*, Urbana, University of Illinois Press, 2000.

La Emperatriz y la Gatita: Mujeres virtuosas y escandalosas en escena

Dos de las actrices y cantantes mexicanas más famosas que estuvieron activas durante la primera mitad del siglo veinte eran bien conocidas en ambos lados de la frontera y en toda América Latina. La soprano Esperanza Iris (1881-1962) —llamada en su tiempo la Emperatriz de la Opereta— era bien conocida por sus papeles en la opereta europea (especialmente obras viene-



María Conesa como China Poblana.

sas) y en la zarzuela mexicana (particularmente en *La cuarta plana* de Carlos Curti de 1899). También fue ampliamente reconocida por su labor pionera como una de las primeras —y escasas— empresarias teatrales de relevancia en México —la actriz Virginia Fábregas (1870-1950) fue otra de ellas—. El Teatro Esperanza Iris en la ciudad de México —ubicado en la calle Donceles en el centro de la ciudad— fue construido en su honor y se inauguró en mayo de 1918.⁹ Además de servir como escenario para la propia compañía teatral de Iris, el Teatro Esperanza Iris acogió a los intérpretes y músicos

⁹ Araceli Rico, *El Teatro Esperanza Iris: La pasión por las tablas. Medio siglo de arte teatral en México*, México, Plaza y Valdés, 1999; Antonio Zedillo Castillo, *El Teatro de la Ciudad de México: Lustros, lustres, experiencia y esperanzas*, México, Socicultur DDF, 1989.

extranjeros y mexicanos más importantes, que figuraban allí en una diversidad de géneros: ópera, zarzuela, opereta, comedia musical, revistas, obras, conciertos, actos musicales, y otras manifestaciones artísticas.¹⁰ Iris también hizo numerosas giras por todo México, Estados Unidos y América Latina con su compañía de opereta.¹¹ Fue bien recibida tanto fuera de México como en su propio país.¹²

Mientras estuvo en Nueva York, Iris realizó diez discos para la compañía Columbia, entre los que estaban fragmentos de *La cuarta plana* de Curti, la opereta *La princesa del dólar* (*Die Dollarprinzessen*) de 1907, de Leo Fall; esta última opereta era muy conocida en alemán, inglés, español y otros idiomas a fines del siglo XIX.¹³ Probablemente Iris efectuó grabaciones de canciones de zarzuelas y operetas en México, aunque los detalles aún no se conocen. Hizo algunas películas en México durante la década de 1930, incluyendo *Mater Nostra* (1936) y *Noches de Gloria* (1937). Sin embargo, su mayor contribución a la vida cultural mexicana fue el papel que desempeñó como estrella principal de la escena musical y como empresaria.

La bailarina y cantante de origen español María Conesa (1892-1978) fue una presencia importante en la cultura popular mexicana durante ocho décadas, conocida como *La gatita blanca* —después de su primera presentación en la ciudad de México, en la popular zarzuela del mismo nombre, en noviembre de 1907—. Eran reconocidas sus habilidades como bailarina, comediente y cantante de música ligera en revistas musicales y en la zarzuela. Además, Conesa sobresalió por su manera subida de color de actuar y cantar. El crítico Luis G. Urbina comentó que ella podía decir el *Padre Nuestro* y hacerlo sonar lascivo.¹⁴ De hecho fue multada por obscenidad en el escenario por las autoridades gubernamentales en varias ocasiones, incluyendo sus actuaciones en *La gatita blanca*. Por otra parte atrajo en numerosas ocasiones la atención de los funcionarios gubernamentales en las décadas de

¹⁰ Posteriormente fue transformado en un cine; en la actualidad opera como el Teatro de la Ciudad de México.

¹¹ Por ejemplo, la compañía de Esperanza Iris interpretó opereta vienesa e inglesa traducida y zarzuela española, durante sus presentaciones en 1915 (julio y agosto), 1916 (junio) y 1927 (noviembre) en Montevideo, en el Teatro Solís, el principal teatro de Uruguay. Susana Salgado, *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003, pp. 322-324, 355.

¹² La valiosa Colección Esperanza Iris se encuentra en el Archivo Histórico de la Ciudad de México. Contiene programas, correspondencia, partituras y otros materiales relevantes de su carrera y su compañía.

¹³ Richard Spottswood, *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942. Vol. 4: Spanish, Portuguese, Philippine, Basque*, Urbana, University of Illinois Press, 1990, p. 1984.

¹⁴ *El Imparcial*, 11 de noviembre de 1907.

1910 y 1920, por la naturaleza política de algunas de las revistas musicales en las que apareció, así como por la índole controvertida de algunos de sus admiradores o presuntos amantes.¹⁵ Aunque negó vigorosamente cualquier conexión, se rumoró que la Conesa tenía ciertos vínculos con la Banda del Automóvil Gris que perpetró actos infamantes en 1915, sobre lo cual se hicieron con posterioridad varias películas mudas y sonoras. Sin embargo, dicha atención sirvió, primordialmente, para acrecentar el interés público en sus presentaciones en escena y para aumentar sus éxitos de taquilla.¹⁶ El alto nivel de su salario también atrajo la atención del público cuando, por ejemplo, *El Imparcial* reportó que el 5 de enero de 1909, la Empresa Alcaraz había ofrecido 3 mil pesos mensuales por sus servicios.¹⁷

Mientras estuvo en Nueva York, ca. 1907-1909, Conesa grabó canciones de su descomunal éxito *La gatita blanca*, así como *couplets* de piezas teatrales y canciones de zarzuela mexicana.¹⁸ De este modo sus canciones más populares se volvieron asequibles a los moradores de la ciudad, así como a aquellos habitantes de la provincia que no podían viajar a la capital o a otras ciudades para verla y oírla en persona. Cuando volvió a Nueva York en 1917, formó parte de una extraña prueba de película sonora. Según se informa, George R. Webb dirigió a un grupo de cantantes y actores, incluyendo a la Conesa y al cantante de ópera Giuseppe Campanari, quien permitió ser filmado; todo esto para la empresa del mismo Webb Webb Singing Pictures. Otros músicos y cantantes, que hacían el sonido de los que realmente aparecían en pantalla, tocaban y cantaban tras bastidores. Entre estos, se dice que incluso cantó Enrico Caruso sin salir en la película.¹⁹

Aparte de su amplio trabajo en la escena musical de México y en todo Estados Unidos, María Conesa también apareció, en una etapa posterior de

¹⁵ Conesa fue expulsada de México durante un tiempo debido a su supuesto involucramiento con el general José Álvarez, quien fue acusado de contrabando. Este hecho fue ampliamente comentado en la prensa nacional e internacional ("Mexico Arrests María Conesa," *New York Times*, 2 de junio de 1928, p. 10).

¹⁶ Véase *Del rancho al Bataclán* para canciones con contenido político cantadas por María Conesa. También véase *El país de las tandas*.

¹⁷ *El Imparcial*, 5 de enero de 1909, citado en Paco Ignacio Taibo I, *Gloria y achaques del espectáculo en México, 1900-1929*, México, Ediciones Leega/Júcar, 1988, p. 47.

¹⁸ Spottswood, *Ethnic Music on Records*, pp. 1785-1786. Varias grabaciones de Conesa se dieron a conocer en el álbum de larga duración *María Conesa: La gatita blanca*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, AMEF-03, impreso en 1986. Seis cuplés picarescos que grabó Conesa en 1913-1915 en francés y en español fueron publicados nuevamente en España, en discos compactos. *El arte del cuplé. Primeros éxitos de la canción española moderna, 1906-1926*, Blue Moon, BMCD 7791, 4 discos.

¹⁹ "Webb Singing Pictures," base de datos de películas en internet: <http://www.imdb.com>.

su carrera, en varias películas mexicanas, incluyendo *Refugiados en Madrid* (1938), *Madre a la fuerza* (1939), *La rebelión de los fantasmas* (1946), *Una mujer con pasado* (1948), *Hijos de una mala vida* (1949) y *Entre tu amor y el cielo* (1950). En *Refugiados en Madrid* —melodrama situado en la embajada mexicana en Madrid durante la Guerra Civil Española— hizo patente su estilo de interpretación insinuante de cantar y actuar ante una admirativa audiencia. La asombrosa longevidad y larga permanencia de Conesa como participante fundamental en la cultura popular mexicana —escenario, pantalla, grabaciones y presentaciones personales— durante varias décadas, fue igualada por muy pocos intérpretes.²⁰

Intérpretes mexicanos en Hollywood

Durante la época del cine mudo de la década de 1920 y en los inicios del cine sonoro durante la década de 1930, la mayoría de los estudios cinematográficos estadounidenses (MGM, Paramount, Fox, RKO) contrataron a actores latinoamericanos —especialmente mexicanos— con el fin de suministrar *Latin lovers* exóticos tanto para el público local como para el internacional.²¹ En este artículo presentamos a seis intérpretes mexicanos con el fin de demostrar cómo sus carreras tuvieron avances o retrocesos debido al contacto con el sistema de estudios de Hollywood en la década de los años treinta, y cómo Hollywood usó o maltrató a los intérpretes latinoamericanos. Tres de ellos fueron actores que cantaron periódicamente y que tuvieron carreras importantes en películas mudas, así como en las primeras películas sonoras estadounidenses: Ramón Novarro, Lupe Vélez, y Dolores del Río. Tito Guízar fue un cantante popular y actor de cine con entrenamiento operístico que contribuyó al lanzamiento del género filmico de comedia ranchera musical

²⁰ Enrique Alonso, *María Conesa*, México, Océano, 1987; Alberto Dallal, *La danza en México. Tercera parte: La danza escénica popular, 1877-1930*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995; Pablo Dueñas, *Las divas en el teatro de revista mexicano*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1994; Armando María y Campos, *El teatro de género chico en la revolución mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1996; Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, México, Porrúa, 1961, 5 vols., t. 5.

²¹ Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, *Cita en Hollywood: Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1990; Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992-1997, 18 vols., y *México visto por el cine extranjero. I, 1894/1940*, Guadalajara, Ediciones Era, 1987; Luis Reyes y Peter Rubie, *Hispanics in Hollywood: A Celebration of 100 Years in Film and Television*, Hollywood, Lone Eagle Publishing Company, 2000.



Dolores del Río, Ramón Novarro, y Conchita Montenegro en un escenario de Hollywood.

con *Allá en el Rancho Grande* de 1936. Dos cantantes de ópera mexicanos, el barítono Rodolfo de Hoyos y el tenor de fama internacional José Mojica, estuvieron presentes en las primeras películas musicales de Hollywood en los años treinta. Mojica desarrolló una importante carrera con la Compañía de Ópera de Chicago y fue el cantante de ópera mexicano más sobresaliente en Estados Unidos en la década de 1920. Además fue el más exitoso de todos los cantantes latinoamericanos activos en el cine hispano de Hollywood en la siguiente década. Es digno de consignar el hecho de que Novarro, Vélez, y del Río comenzaron sus carreras filmicas en películas mudas, donde el público no podía notar los acentos extranjeros. Sin embargo, a diferencia de otras estrellas del cine mudo, los tres pasaron exitosamente a las películas sonoras en Hollywood. Principalmente fueron actores, aunque de vez en cuando fungieron como cantantes. La carrera de Guízar como cantante y actor en Hollywood fue eventual, aunque en México sí sostuvo una carrera más larga y continua; es por ello que tiene papeles más relevantes en las películas de este país. Los seis intérpretes sirvieron como modelos de acción positivos para el público de habla hispana en Estados Unidos, que, además de ellos, casi no se veía personas con apellidos en español en posiciones de



Ramón Novarro en una escena de *Sevilla de mis amores* (MGM 1930).

preeminencia artística. Cinco de ellos —Novarro, del Río, Vélez, Mojica y Guízar— lograron carreras internacionales de importancia. Si bien Hoyos estuvo muy activo en la ópera y formas más ligeras en California y en México, era menos conocido en comparación con los demás.

El intérprete mexicano que logró el mayor éxito como actor en películas de habla inglesa en Hollywood fue Ramón Novarro (José Ramón Samaniegos, 1899-1968), quien además era un cantante muy talentoso. Novarro se mudó con su familia de su Durango natal al sur de California durante la Revolución, y comenzó como extra en películas hollywoodenses como la épica *Joan the Woman* [Juana la mujer, 1917] de Cecil B. De Mille (con Geraldine Farrar, estrella de la Ópera del Metropolitan). A principios de la década de 1920 ya aparecía en papeles protagónicos en películas importantes como *The Prisoner of Zenda* [El prisionero de Zenda, 1922] y *Scaramouche* (1923). A finales de esa década, figuraba como una de las estrellas más notables de los estudios MGM, en su carácter de protagonista romántico, en una serie de dramas históricos o exóticos y comedias contemporáneas, señaladamente en *Ben Hur* (1926), en la versión de Ernst Lubitsch de *The Student Prince* [El príncipe estudiante, 1927], y *Mata Hari* (1931), con Greta Garbo. En aquellos primeros años del cine sonoro también participó como cantante y bailarín en tres películas musicales de MGM del grupo del compositor lírico de Herbert Stothart y de Clifford Grey: *Devil May Care* (Audaz, 1929), *In Gay Madrid* [En el jubiloso Madrid, 1930], y en las versiones en inglés, en español y en francés de *Call of the Flesh* [El llamado de la carne, 1930].

En 1930, Ramón Novarro dirigió y protagonizó *Sevilla de mis amores* (conocida como *La Sevillana*) y *La Chanteur de Séville* —las versiones en español y francés de *Call of the Flesh*— para MGM, en una época en que muchos de los grandes estudios estaban produciendo versiones en español,

francés, italiano y alemán de sus películas para los mercados latinoamericanos y europeos. Además escribió las letras en español de las canciones para la producción *Sevilla de mis amores* de Herbert Stothart. Aparte de Navarro, quien era verdaderamente un artista multilingüe, otros actores que figuraron en versiones en idiomas extranjeros de películas hollywoodenses fueron Laurel y Hardy, Buster Keaton, la cantante y actriz Jeanette MacDonald y el cantante y actor Maurice Chevalier, entre otros. ¡Extraños colegas de verdad! Como era de esperarse, este experimento no duró mucho, y las películas de Hollywood han sido dobladas o subtituladas para los públicos extranjeros desde entonces. Algunos años más tarde, Navarro volvió a aparecer en varios musicales de MGM: *The Cat and the Fiddle* [El gato y el violín, 1934] de Jerome Kern, con la soprano estadounidense Jeanette MacDonald; y la opereta original filmada *The Night is Young* [La noche es joven, 1935] de Sigmund Romberg y Oscar Hammerstein II, con la cantante inglesa Evelyn Laye.²² A finales de la década de 1930, la carrera de Navarro decayó y nunca se recuperó. A pesar de ello, las sagaces inversiones que había realizado cuando se encontraba en la cumbre de su carrera en Hollywood —se dice que llegó a ganar 10 mil dólares a la semana cuando estaba en la cumbre de su popularidad— le brindaron libertad financiera. Siguiendo sus deseos de continuar como actor, apareció posteriormente en la escena, y en papeles secundarios de películas hollywoodenses y en televisión (*Bonanza*, *The Wild Wild West* y *Dr. Kildare*). Sin embargo, son sus interpretaciones de juventud las más significativas y las que más se recuerdan en la actualidad. Su galanura, su talento natural para la actuación, sus elegantes modales y su agradable voz de opereta, lo hicieron uno de los intérpretes latinoamericanos más populares de toda América Latina, que haya participado en las películas de Hollywood de los años veinte y treinta.²³ Sin embargo, de los seis actores

²² Navarro participó como cantante en cinco películas musicales de MGM, y su grabación de *The Pagan Love Song* [La canción de amor pagana] fue utilizada como pista sonora de su película muda (sin diálogos) *The Pagan* (El pagano, 1929). A pesar de ello, sólo realizó pocas grabaciones comerciales, entre las que se encuentran, por ejemplo, *Long Ago in Alcalá* [Hace tiempo en Alcalá] de André Messager, en 1936 [HMV B 8426]; esta pieza fue reeditada en el álbum de larga duración *A Nostalgia Trip to the Stars, 1920-1950, Vol. I Un viaje nostálgico a las estrellas, 1920-1950, vol. I*, Monmouth-Evergreen Records MES 7030.

²³ Navarro fue una figura romántica para muchos de los asistentes al cine en Estados Unidos y América Latina. Esto puede constatarse en el son cubano *La niña del cine*, que grabó el Trío de Moya en La Habana, ca. 1929-30 (Brunswick 40858). En el primer verso de esta canción humorística una niña le dice a su madre: “Mamá, me voy al cine, al cine me voy, mamá. Me gusta Ramón Navarro porque él besa muy sabroso”. Esta canción es parte de la colección de discos compactos *A History of Early Cuban Trova, 1900-1940*, Alma Criolla 803, editado por Zac Salem.



mencionados anteriormente, fue el único que nunca estableció una carrera importante en México, aunque apareció en una versión filmica mexicana de la historia de Juan Diego, *La Virgen que forjó una patria* de 1942.²⁴

Dolores del Río (1905-1983) había llegado a Hollywood en 1925 y pronto figuró en películas como *What Price Glory* (*El precio de la gloria*, 1926), *The Loves of Carmen* (Los amores de Carmen, 1927), y la versión filmica de la novela *Ramona* (1928) de Helen Hunt Jackson —estas dos últimas la presentaban como española y como México-californiana, respectivamente—. Con el advenimiento del cine sonoro, del Río fue invitada a cantar en algunas películas.²⁵ Del Río fue más exitosa que Novarro o Vélez en cuanto a la duración de su carrera —apareció en películas en México y Estados Unidos, entre 1925 y 1978—, en la cantidad de películas que hizo, así como en la calidad general de los papeles que interpretó en las cintas. A diferencia de Vélez, se le dio la oportunidad de interpretar diversos roles y no fue encasillada en ningún tipo particular. A principios de los cuarenta, regresó a México donde se consagró como una de las actrices fílmicas más importantes y queridas, con éxitos como *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944) de Emilio Fernández, y otras, además de participar nuevamente y de manera esporádica en películas estadounidenses. Dolores del Río fue la actriz más famosa de su generación y ha atraído la atención de muchos escritores y académicos tanto en México como en Estados Unidos, por lo que se han publicado una serie de biografías en los últimos años, incluyendo algunas de carácter académico y otras de difusión.²⁶

Lupe Vélez (María Guadalupe Vélez de Villalobos, 1908-44) era conocida como la “Mexican spitfire” [cascarrabias mexicana] debido a su irritable personalidad tanto dentro como fuera de la pantalla (incluso apareció en una serie de películas del mismo nombre). Después de haber sido educada en un convento, Vélez trabajó como cantante y bailarina en revistas musicales eróticas en la ciudad de México, las cuales atrajeron la veneración

²⁴ Allen R. Ellenberger, *Ramon Novarro: A Biography of the Silent Film Idol, 1899-1968*, Jefferson, North Carolina, McFarland, 1999. El mejor estudio de la importante carrera fílmica y de su vida de trágico final es la de Andrés Soares, *Beyond Paradise: The Life of Ramón Novarro*, Nueva York, St. Martin's Press, 2002. El fascinante y meticulosamente documentado libro de Soares trata el asunto de la homosexualidad de Novarro y de su muerte en 1968 a manos de dos jóvenes adolescentes dedicados a la prostitución, de un modo delicado y no sensacionalista.

²⁵ Del Río grabó la canción *Ramona* para promover la película del mismo nombre (reeditada en el álbum de larga duración *Stars of the Silver Screen, 1929-1930*, RCA Victor LPV-538).

²⁶ Joanne Herschfield, *The Invention of Dolores del Río*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000; David Ramón, *Dolores del Río*, Ciudad de México, Editorial Clío, 1997, 3 vols.

del público. Al llegar a Hollywood a mediados de la década de los veinte, apareció por primera vez en películas en 1927 —*Sailors Beware* [El peligro de los marineros] y en un papel estelar en *The Gaucho* [El gaucho] con el ídolo de las matinés: Douglas Fairbanks, padre—. Vélez tuvo posteriormente una importante carrera cinematográfica en Hollywood y trabajó también en el cine mexicano e inglés. Además participó en el cine hispano de Hollywood a principio de los años treinta. A pesar de que la mayoría de su carrera como actriz en la industria cinematográfica se desarrolló en Hollywood, su trabajo filmico fue seguido cercanamente por el público mexicano. Ejemplo de ello es el comentario de su ascenso después de la premier de *The Gaucho*.

—
 Todavía en junio de este año, se contentaba con ganar el aplauso de los trasnochadores que acudían a las tandas del teatro Lírico, en la capital azteca[...] Cualquiera diría, al apreciar su rápido ascenso, que todo el chiste consiste en tomar billete hacia Hollywood, presentarse ante la cámara y triunfar. Pero quienes sabemos lo que significa la lucha en los estudios, debemos confesar que triunfos como el de la niña Lupe son únicos en la historia del arte.²⁷

Después de la llegada del sonido a Hollywood a finales de la década de los años veinte, Vélez cantó periódicamente en varias de sus películas —como lo había hecho anteriormente en el teatro frívolo* en la ciudad de México—.²⁸ A Vélez se le asignaron papeles de acuerdo con sus características personales y físicas que la presentaban como exótica y ardiente, pero también humorísticamente “latina”, probablemente más que a la mayoría de las estrellas latinoamericanas que participaban en Hollywood con la excepción de Carmen Miranda. Su apasionada personalidad fílmica tuvo ecos en su turbulenta vida privada y sus tórridos romances con personajes de Hollywood, como el actor Gary Cooper y el actor y nadador Johnny Weissmuller.²⁹

²⁷ Paco Ignacio Taibo I, *Gloria y achaques del espectáculo en México, 1900-1929*, Ciudad de México, Ediciones Leeg a/Júcar, 1988, p. 113.

* En español en el original. (Nota de la traductora.)

²⁸ Por ejemplo, Vélez cantó la canción de Irving Berlin, *Where Is the Song of Songs for Me* [Dónde está el Cantar de los cantares para mí] en una de las primeras películas sonoras, de D. W. Griffith, *The Lady of the Pavements* [La señora del pavimento, 1929]; también grabó la canción en disco (Victor 21932-A). Ésta fue reeditada en los discos de larga duración *Stars of the Silver Screen, 1929-1930* [Estrellas de la pantalla de plata, 1929-1930], RCA Victor LPV-538, y *The Vintage Irving Berlin* (Irving Berlin clásico, New World Records, NW 238. Vélez también grabó *Mi amado*, de la película *The Wolf Song* [El hombre lobo], Victor 21932-B.

²⁹ Gabriel Ramírez, *Lupe Vélez: La mexicana que escupía fuego*, México, Cineteca Nacional, 1986.

El tenor José Mojica (1896-1974) se volvió cantante de ópera de algún modo por azar y a una edad relativamente temprana. Era hijo ilegítimo de una mujer de ciertos recursos económicos y fue criado en San Gabriel, Michoacán. Mojica y su madre se vieron forzados a mudarse a la ciudad de México cuando éste era un adolescente, debido a un drama personal y a un revés económico. Después de haber estudiado en la Escuela Nacional de Agricultura, entró al Conservatorio Nacional de Música y a la Academia de Artes Plásticas en 1915. Descubrió su vocación por la ópera después de asistir a presentaciones de grupos itinerantes de ópera en la capital, durante los agitados años de la Revolución. Fue estudiante de canto del maestro José Pierson, quien además enseñaba y promovía a otros cantantes mexicanos importantes, como el sonorenses Alfonso Ortiz Tirado (1893-1960), el famoso cantante y médico.³⁰ Pierson ayudó a Mojica a entrar en el mundo de la ópera en la ciudad de México por medio de pequeños papeles en su propia Compañía Impulsora de Ópera.

Tanto por su buena estrella como por su talento, Mojica fue contratado para cantar con la Compañía de Ópera de Chicago en 1919, bajo la dirección de la soprano Mary Garden.³¹ Interpretó papeles secundarios y protagónicos del repertorio italiano, francés y ruso, y fue especialmente apreciado por sus versiones del papel de Pélleas que cantó junto con Mary Garden en el papel de Melisande en la ópera de Debussy. Además figuró en varios estrenos de óperas en Chicago, entre ellas *El amor por tres naranjas* de Prokofiev en 1921³² (véase el Apéndice A). Mojica se distinguió también por el cuidado que tenía en el vestuario y los coloridos y lujosos trajes que usaba en sus presentaciones con la Ópera de Chicago. Interpretó diversos papeles con la Ópera de Chicago (1919-1930, 1940), la Ópera de San Francisco (1924),³³ y la Ópera de Ravinia (1926-1929)—un festival de ópera de verano que se lleva a cabo en un parque cerca de Chicago—. ³⁴ Cinco años

³⁰ Enriqueta de Parodi, *Alfonso Ortiz Tirado*, 2ª ed., Hermosillo, Instituto Sonorense de Cultura, 1996.

³¹ Robert L. Brubaker, "130 Years of Opera in Chicago", *Chicago History* 8/3, otoño 1979, pp. 156-169; Claudia Cassady, *Lyric Opera of Chicago*, Chicago, Lyric Opera of Chicago, 1979.

³² Michael V. Pisani, "A Kapustnik in the American Opera House: Modernism and Prokofiev's *Love for Three Oranges*", *The Musical Quarterly* 81/4, invierno 1999, pp. 487-515.

³³ Arthur Bloomfield, *50 Years of the San Francisco Opera*, San Francisco, San Francisco Book Company, 1972.

³⁴ Robert C. Marsh, "The Ravinia Opera, 1912-1931", *The Opera Quarterly* 13/3, primavera 1997, pp. 97-106; Marsh, "The Annals of the Ravinia Opera, Part 3: 1922-1926", *The Opera Quarterly* 14/1, otoño 1997, pp. 79-101; Marsh, "The Annals of the Ravinia Opera, Part 4: 1927-1931", *The Opera Quarterly* 14/2, invierno 1997/98, pp. 57-82.



Mojica, postal cubana.

después de haber dejado México para residir en Chicago, Mojica regresó a la ciudad de México en 1924, por un corto tiempo, para una presentación operística, donde cantó Almaviva en *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, además de varios otros papeles. Al parecer nunca regresó a la escena operística de su país después de 1924, aunque sí volvió a México en la década de los treinta.

Ronald L. Davis, cronista de ópera en Chicago, alabó a Mojica por su disposición a asumir tanto papeles principales como secundarios, y resaltó el fuerte interés de Mojica en el vestuario:

Un tenor con el cual [Mary] Garden cantaba frecuentemente en esos días [de la década de 1920] era José Mojica, a veces llamado “el Rudolph Valentino de la ópera”. Mojica era joven, extremadamente bien parecido, y poseedor de un sentido único de caracterización y vestuario. Al referirse a su aparición en *Pélleas*, el *Chicago Evening* reportó: “Él era en ocasiones una figura pintoresca, joven, con la vacilante gracia de la adolescencia, bien vestido y con una bella peluca para la ocasión, actuaba cómodamente y con una gran dignidad personal”. Se cuenta que Mojica estaba tan espléndidamente vestido como Nicias en *Thaïs* que una vez una pareja, que no asistía con mucha frecuencia a la ópera, se quedó sorprendida cuando apareció en escena Mary Garden. Ellos habían asumido que Mojica era la dama principal. Sabía cómo volver importantes las pequeñas partes, incluso papeles realmente secundarios como el intermediario matrimonial en *Madama Butterfly* y Narrabot en *Salomé*.³⁵

Claudia Cassidy, que era una crítica musical de gran poder y fuertes opiniones —y que reseñó conciertos y presentaciones de ópera durante muchas

³⁵ Ronald L. Davis, *Opera in Chicago*, Nueva York, Appleton-Century, 1966, p. 154.

décadas en Chicago— escuchó a Mojica con la Ópera de Chicago en varias ocasiones en la década de los veinte. Ella alabó al tenor mexicano con las siguientes palabras: “ese magnífico artista en los papeles secundarios”, y lo recordaba como “el más encantador joven pagano que se hubiere hecho monje para dedicarse a los pobres.” Recordaba además sus interpretaciones en *Boris Godunov* de Musorgsky junto al gran bajo ruso Fiodor Chaliapin: “aunque vi en el Boris de Chaliapin una clase superior, el hombre que recuerdo con él es el mortalmente peligroso adulator, que era José Mojica”.³⁶

Mojica se movía con facilidad entre los mundos de la ópera, la sala de conciertos, la música popular y los estudios cinematográficos. Debido a su excelente y ligera voz de tenor lírico, a su aire de galán de matiné y a su grata habilidad como actor, fue contratado por los estudios Estudios Fox para aparecer en una serie de películas musicales en español e inglés en Hollywood durante la primera época del cine hispano. Mojica fue contratado por



José Mojica como Nicias en *Thais*, Ópera de Chicago. (Cortesía del Centro Wisconsin para la Investigación del Cine y el Teatro; Universidad de Wisconsin, Madison.)

³⁶ Claudia Cassidy, *Lyric Opera of Chicago*, Chicago, Lyric Opera of Chicago, 1979, pp. 120, 166, 174, 179.

Fox en una época en que la mayoría de los principales estudios estaban haciendo películas en lenguas extranjeras para el mercado internacional. Además, Fox obtuvo los servicios de Mojica porque los magnates de Hollywood tenían interés en contratar a cantantes de ópera para sus películas musicales en los albores de la era sonora del cine. Al mismo tiempo que Mojica estaba trabajando para Fox, las estrellas del Metropolitan Opera, Lawrence Tibbett y Grace Moore, aparecían en las primeras películas musicales de MGM en los años treinta.³⁷ Lily Pons, Gladys Swarthout, Nino Martini, Kirsten Flagstad, Lauritz Melchior y otros cantantes de ópera hicieron posteriormente el peregrinaje a Hollywood.

Mojica fue el cantante más exitoso que apareció en el primer cine hispano e hizo once películas musicales para los Estudios Fox: *One Mad Kiss/El precio de un beso*, versiones en español y en inglés (1930),³⁸ *Cuando el amor ríe* (1930),³⁹ *Hay que casar al príncipe* (1931),⁴⁰ *La ley del harem* (1931),⁴¹ *Mi último amor* (1931),⁴² *El caballero de la noche* (1932),⁴³ *El rey de los gitanos*

³⁷ El importante barítono estadounidense Lawrence Tibbett (1896-1960) apareció en una considerable cantidad de las primeras películas musicales, entre ellas *The Rogue Song* [La canción del pilluelo, 1930], con Laurel y Hardy; *Cuban Love Song* [Canciones cubanas de amor, 1931], con Lupe Vélez; y *Metropolitan* [Metropolitano, 1935]. La soprano Grace Moore (1898-1947) comenzó su carrera en la escena de la comedia musical y posteriormente se mudó al Metropolitan Opera. Además apareció en algunas de las primeras películas musicales como *A Lady's Morals* [La moral de una dama, 1930], una biografía fílmica de la cantante Jenny Lind; y en el gran éxito popular *One Night of Love* [Una noche de amor, 1934]. Tibbett y Moore aparecieron juntos en la primera de las dos versiones fílmicas de la famosa opereta de Sigmund Romberg, *The New Moon* [La nueva luna, 1930] para MGM.

³⁸ En *El precio de un beso* (títulos alternativos: *Un beso apasionado*, *Un beso de pasión*) José Saavedra (Mojica) incita a la gente del pueblo a una revuelta en contra de un impuesto injusto. Se exhibió en el Cine Palacio de la ciudad de México, desde el 4 de septiembre de 1930 por dos semanas (María Luis Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cintematográfica, 1930-1939*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Filmoteca Nacional, 1980, p. 26).

³⁹ En *Cuando el amor ríe*, Mojica actuó de Emilio Rodríguez de Viana, un "domador de caballos salvajes agradable pero misterioso" del rancho de don José Alvarado, en Baja California. Las breves descripciones de la trama de las películas en ésta y las siguientes citas fueron tomadas del catálogo en línea del American Film Institute.

⁴⁰ El príncipe Alexis, disfrazado como el teniente Eric Sandro (Mojica), se enamora de la bella Yvette (Conchita Montenegro) en *Hay que casar al príncipe*.

⁴¹ En *La ley del harem* (títulos alternativos: *En los brazos de ella*, *El hijo del desierto*), Al-Hadi, un príncipe árabe (Mojica), encuentra el verdadero amor en Renée Duval, una mujer francesa (Carmen Larrabeiti).

⁴² Mojica representó a un pescador vasco en *Mi último amor* (títulos alternativos: *Momento loco*, *Su último amor*).

⁴³ Mojica actuó como Dick Turpin, un bandido del siglo XVIII en Inglaterra, en *El caballero de la noche* (título alternativo: *Tu amor o la vida*).

(1933),⁴⁴ *La melodía prohibida* (1933),⁴⁵ *La cruz y la espada* (1934),⁴⁶ *Un capitán de Cosacos* (1934),⁴⁷ *Las fronteras del amor* (1934).⁴⁸ El papel que con mayor frecuencia se le asignaba era el de galán —mexicano, español, ruso, inglés o gitano— aunque en *La cruz y la espada* representó el papel de fray Junípero Serra, figura histórica que fue el fundador de 21 misiones franciscanas españolas en la sierra de Alta California. (Este hecho es bastante irónico si se toma en cuenta que posteriormente él mismo se volvería un monje franciscano.) En algunas de sus películas musicales, Mojica y Troy Sanders, su acompañante al piano, escribieron canciones originales (*One Mad Kiss*, *Las fronteras del amor*). En algunas de sus películas y grabaciones en español, Mojica cantó junto al barítono mexicano Rodolfo Hoyos. Varias de estas películas de Fox fueron un éxito de taquilla en España y América Latina. También fueron exhibidas en teatros en Estados Unidos.

En las décadas de 1920 y 1930, Mojica tuvo presentaciones como recitista en el circuito de giras nacionales, en el suroeste de California, en todo Estados Unidos y en el extranjero. En sus recitales le gustaba mezclar canciones populares mexicanas y arreglos de canciones mexicanas folclóricas —las cuales interpretaba frecuentemente con vestuario *ad hoc*— con el repertorio estándar de canción de concierto (especialmente canciones italianas y francesas); también hacía una selección de arias de ópera de su repertorio

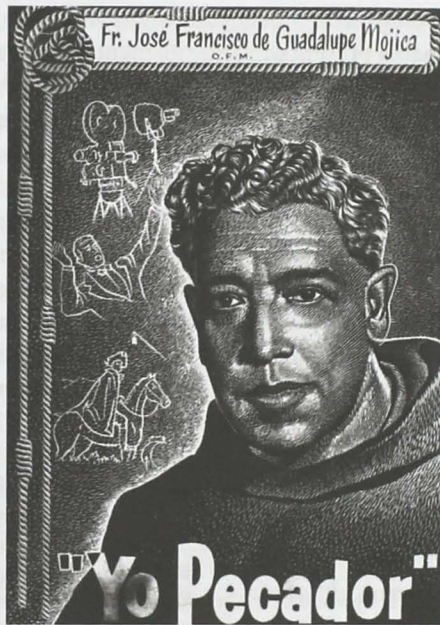
⁴⁴ En *El rey de los gitanos* (título alternativo: *El zingaro vagabundo*) Mojica actuó como Karol, el rey de los gitanos. Se exhibió en los cines Teresa, Granat, Venecia, Parisiana y Rívoli en la ciudad de México, desde el 3 de marzo de 1934 y durante una semana (Amador y Ayala Blanco, *Cartelera Cintematográfica, 1930-1939*, p. 102).

⁴⁵ *La melodía prohibida* (título alternativo: *La canción prohibida*) exhibida en los cines Teresa, Granat, Venecia, Parisiana y Rívoli en la ciudad de México, desde el 23 de junio de 1934 y durante una semana. En este romance de las islas del Mar del Sur, Mojica actúa a Kalu, un inocente niño nativo seducido alternativamente por una mujer, la música moderna y la vida urbana.

⁴⁶ *La cruz y la espada* (título alternativo: *Oro de California*) exhibida en los cines Goya, Teresa, Odeón, Rialto, Monumental, Granat, Edén, Venecia, Parisiana y Rívoli en la ciudad de México, desde el 3 de mayo de 1934 y durante una semana (Amador y Ayala Blanco, *Cartelera Cintematográfica, 1930-1939*, p. 107).

⁴⁷ *Un capitán de cosacos* (títulos alternativos: *Entre dos fuegos*, *El centauro*, *Cosacos*) exhibida en el cine Palacio en la ciudad de México, desde el 7 de febrero de 1935 y durante una semana. Mojica aparecía como el capitán Sergio Danikoff, un oficial ruso exiliado a Siberia.

⁴⁸ El argumento de *Las fronteras del amor* (títulos alternativos: *En alas de amor*, *El vuelo de amor*) se asemeja vagamente a la vida de Mojica en que Miguel Segovia (Mojica), un cantante de ópera cansado del mundo regresa a su rancho en México. Después de una serie de aventuras, Segovia se casa con la belleza estadounidense Alice Harrision (interpretada por Rosita Moreno).



Portada de la autobiografía
Yo, pecador, de José Mojica.

de la Ópera de Chicago. A menudo participaba en funciones de beneficencia o funciones especiales, como la Noche Mexicana que se llevó a cabo en el Shrine Auditorium de Los Ángeles en junio de 1931, en la cual interpretó “Espíritu gentil” de *La favorita* de Donizetti y también canciones mexicanas. Esa noche también se escuchó al cónsul mexicano, al barítono Rodolfo Hoyos, además de las piezas para orquesta *Rapsodia mexicana* y *Crepúsculo otoñal* del compositor local Juan Aguilar,⁴⁹ así como obras de Manuel M. Ponce y José Perches Enríquez.⁵⁰

Después de finalizar su trabajo en las películas de Hollywood a mediados de los años treinta, Mojica volvió a México donde adquirió buenas raíces en San Miguel Allende y contribuyó al desarrollo de un centro de las artes. También participó en la despilfarradora producción de *El capitán aventurero* (1939), una versión fílmica de la ópera cómica *Don Gil de Alcalá* del

⁴⁹ Juan Aguilar está retratado en el artículo de Robert Stevenson, “Local Music History Research in Los Angeles Area Libraries: Part I”, *Inter-American Music Review* 10/1, 1988, pp. 19-38.

⁵⁰ Isabel Morse Jones, “City Spirit Revealed in Concerts,” *Los Angeles Times*, 6 de junio de 1931, A7. La Colección Juan Aguilar de manuscritos musicales está en el Departamento de Colecciones Especiales de la Biblioteca de Música, de la Universidad de California en Los Ángeles.

compositor valenciano Manuel Penella —autor de *El gato montés*—, que se había presentado anteriormente en el Palacio de Bellas Artes.⁵¹ Según se dice ésta fue la película más cara que se había realizado hasta ese momento —el costo fue de 600 mil pesos—, por lo que no logró recuperar sus gastos en la taquilla, a pesar de que los productores de la película habían pensado que la presencia de Mojica garantizaría su éxito.⁵² Esta historia de vida aristocrática en Nueva España fue dirigida por Arcady Boytler con un guión de Salvador Novo. Si bien se utilizaron un número importante de canciones del maestro Penella, también Eduardo Vigil y Robles y Manuel Castro Padilla escribieron y arreglaron música adicional. El historiador de cine Eduardo de la Vega Alfaro cita los comentarios del director Boytler respecto a las diferencias entre el cine hispano de Hollywood y el cine mexicano de la época de *El capitán aventurero*:

Las producciones mexicanas hechas en Hollywood no pueden competir con las que aquí se hacen. Allá gastan mucho dinero, cuentan con grandes elementos materiales y técnicos, disponen de incontables recursos; pero no tienen suficientes colaboradores, adecuados y eficaces[...] que, para poder competir con nuestra producción, necesitarán en Hollywood un fuerte núcleo de personas verdaderamente capacitadas y conocedoras de nuestros tipos, de nuestras costumbres, de nuestra psicología, de nuestra indumentaria y demás complementos.⁵³

Poco después del lanzamiento de *El capitán aventurero*, Mojica regresó a la ópera con los papeles de Narrabot en *Salomé* de Strauss (uno de sus papeles emblemáticos) y Fenton en *Falstaff* de Verdi con la Ópera de Chicago, en 1940. Con toda probabilidad éstas fueron sus últimas presentaciones en ópera. Además de su trabajo como cantante de ópera y estrella de películas, estuvo muy activo en el estudio de grabación. Allí grabó gran cantidad de canciones populares mexicanas y latinoamericanas de su época, así como arias de ópera, para las compañías Edison y Victor (véase el Apéndice B). Fue particularmente conocido por su promoción de la famosa canción *Júrame* de María Grever. Sus discos son atesorados por los coleccionistas actuales, particularmente sus grabaciones de ópera y las versiones de las canciones de sus películas musicales de Fox de la década

⁵¹ Eduardo de la Vega Alfaro, *Arcady Boytler (1893-1965) Pioneros del cine sonoro II*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación Cinematográfica, 1992, pp. 98-100, 120-121, 174-177. *El capitán aventurero* se puede conseguir en video o formato DVD de la compañía Spanish Multimedia: <http://www.spanishmultimedia.com>.

⁵² *Pantallas y Escenarios*, 15 de marzo de 1939, citado en de la Vega Alfaro, *Arcady Boytler*, p. 99.

⁵³ Vega Alfaro, Eduardo de la, *op. cit.*, p. 99.

de 1930 (versiones especiales de sus grabaciones con reproducciones fotográficas de sus películas).

Según Carlos Monsiváis, Mojica era homosexual.⁵⁴ Si esto es cierto, la orientación personal de Mojica tuvo sin lugar a dudas un impacto en su carrera musical. Ciertamente estuvo atormentado por un conflicto interno entre lo profano y lo espiritual. Su autobiografía *Yo, pecador* da cuenta de esto y explica la manera en que se sentía desgarrado entre su aspiración de tener una carrera internacional, las tentaciones de la carne y la necesidad de una vida contemplativa. Mojica mencionó además frecuentemente la cercana pero conflictiva relación que tenía con su madre. Nunca se casó y su madre vivió con él intermitentemente y en su etapa adulta, tanto en México como en Estados Unidos. Este conflicto entre lo sacro y lo profano puede verse hasta cierto punto en la manera en que Mojica era retratado en los medios informativos y en la industria cinematográfica. A principios de la década de 1930, fue fotografiado desnudo, aunque posando discretamente en un árbol, cerca de su terreno en el cañón de Santa Mónica (cerca de Los Ángeles), con el fin de capitalizar su belleza física, como fotografía publicitaria para una revista de sus admiradores en español.⁵⁵ (Anteriormente, Ramón Novarro ya había posado en situaciones similares en fotografías publicitarias para *Ben Hur*.)⁵⁶ A finales de la década de 1930, Mojica, junto con su amigo Salvador Novo, fue fotografiado desnudo nuevamente en una alberca. Esta fotografía fue reproducida, causando un escándalo, en la revista ilustrada de fotografía *Rotofoto* ("revista supergráfica"), influyente pero de corta vida.⁵⁷ A diferencia de su amigo José Mojica, Novo, quien era abiertamente homosexual, escribió unas memorias verdaderamente reveladoras, que fueron publicadas como *La estatua de sal* sólo después de su muerte debido a su carácter verdaderamente íntimo.⁵⁸ Sin embargo, en vista de que *La estatua de sal* termina

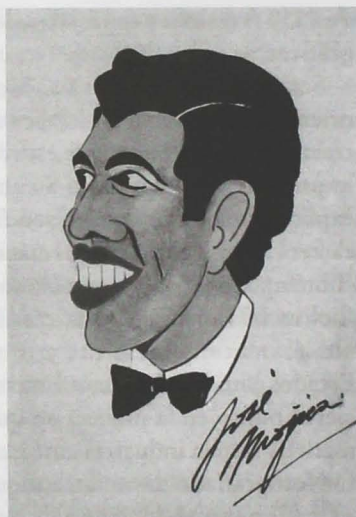
⁵⁴ Carlos Monsiváis, *Salvador Novo: lo marginal en el centro*, México, Ediciones Era, 2000, pp. 36-37. Para una inapreciable colección de los escritos de Monsiváis sobre cultura popular, que incluye ensayos sobre Dolores del Río, Tin Tan y Cantinflas, véase Carlos Monsiváis y John Kraniuskas, ed., *Mexican Postcards*, Londres, Verso, 1997; y, también de Monsiváis, *Celia Montalván: te brindas, voluptuosa e impudente*, México, Martín Casillas Editores/SEP, 1982.

⁵⁵ "José Mojica Faunesca," Recorte no identificado de una fotografía de una revista sobre cine en español, ca. 1930, Expediente de recortes de José Mojica, Centro para la Investigación de Cine y Teatro; Universidad de Wisconsin, Madison.

⁵⁶ Andres Soares, *Beyond Paradise: The Life of Ramón Novarro*, *passim*.

⁵⁷ Carlos Monsiváis, "Pagés Llergo defendió la tolerancia y auspició la libertad de expresión," *Proceso*, México, 5 de enero de 1990, citado en Olivier Debrouse, *Fuga mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 33.

⁵⁸ Salvador Novo, *La estatua de sal*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, con un prólogo de Carlos Monsiváis.



José Mojica, caricatura
(Argentina, años treinta).

mucho antes de que Novo hubiese conocido a Mojica, es comprensible que la muy explícita autobiografía de Novo no contenga referencias al tenor mexicano. Además, en los años treinta, Mojica participó en la película *La cruz y la espada*, que trataba sobre el misionero franciscano fray Junípero Serra en la California española. Si bien Mojica se refiere a los pecados de su juventud en el título de su autobiografía, nunca revela ningún detalle verdaderamente íntimo de su vida en *Yo, pecador*. Esto era de esperarse de dicha autobiografía que fue publicada en 1956 por el entonces fraile franciscano y que llevaba el imprimátur eclesiástico de *Nihil Obstat*.

A principios de la década de 1940, Mojica se retiró gradualmente de las presentaciones públicas regulares. Había comenzado a volcarse a la vida religiosa a mediados de la década de 1930, cuando ingresó en la Tercera Orden Franciscana para hombres legos. Se ordenó sacerdote franciscano en Lima en 1947, adoptó el nombre religioso de fray José Francisco de Guadalupe Mojica, y posteriormente vivió en el Convento de San Francisco, en Arequipa, Perú.⁵⁹ Sin embargo, después de su ordenamiento, regresó periódicamente a las salas de conciertos, a la radio, al cine y al estudio de grabación, para recaudar fondos para su orden. Su autobiografía *Yo, pecador* (1956)⁶⁰ fue un gran

⁵⁹ Para celebrar este episodio fue publicado un libro sobre la conversión de Mojica a la vida religiosa. Luis Spota, *José Mojica, hombre, artista y fraile*, México, Prometeo, 1944.

⁶⁰ José Mojica, *Yo, pecador*, México, Editorial Jus, 1956; traducido como *I, a Sinner*, Chicago, Franciscan Herald Press, 1963.

éxito en México, América Latina y Estados Unidos —con un tiraje de 41 mil copias en las tres primeras ediciones publicadas en la ciudad de México (fue reimpressa en numerosas ocasiones)—. Además contribuyó a recabar fondos para la orden franciscana. Se hizo una película de *Yo, pecador*, en 1959, en México, en la que el actor Pedro Geraldo tuvo el papel de Mojica, la cual llevó su fama y convicciones religiosas a través de todo España y América Latina y a los cines en español en Estados Unidos.⁶¹ Sus cualidades en general, la naturaleza variada y la visión internacional de la carrera fílmica, de grabaciones y musical de Mojica, le ganaron un lugar prominente entre los intérpretes mexicanos más famosos. A través de sus abundantes actividades musicales en Estados Unidos, representó además la música y la cultura europea y mexicana a públicos tanto de habla hispana como inglesa. A treinta años de su muerte, aún se le recuerda en América Latina y han aparecido varias biografías póstumas.⁶²

El cantante y actor Tito Guízar (1907-1999) tuvo una larga y variada carrera. Además de ser un cantante con entrenamiento formal (se dice que estudió con el tenor italiano Tito Schipa), que daba recitales en salas de concierto por todo el mundo, fue además un intérprete excelente de canciones rancheras y de María Grever, Ricardo Palmerín y Agustín Lara. Guízar figuró en la película *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes, que fue aplaudida por la crítica, y que además fue conocida por la canción que da nombre a la película, la cual cantaba él. *Allá en el Rancho Grande* dio paso a la época de oro del cine mexicano (1936-1956) y estableció el modelo de la película del charro cantor en las comedias populares rancheras. (Jorge Negrete y Pedro Infante fueron seguidores y finalmente superaron a Guízar en esos papeles.)⁶³ A Guízar se le recuerda principalmente por este primer papel principal que tuvo en *Allá en el rancho grande*,

⁶¹ La versión fílmica de *Yo, pecador*, se basó en la autobiografía de Mojica, y, aunque se privilegiaron ciertos momentos de su vida, no evitó presentar detalles verídicos de ésta. Por ejemplo, su condición de hijo natural fue entretejida en el argumento. Resulta plausible creer que la moda estadounidense de biografías operísticas filmadas en la década de 1950 —por ejemplo *The Great Caruso* [El gran Caruso] de MGM protagonizada por el tenor Mario Lanza—, halló eco en la producción mexicana de *Yo, pecador*. Es digno de mención que Mojica tuvo una breve aparición, como él mismo, en el final de la película, cuando sale celebrando misa.

⁶² Fray Gonzalo de Jesús, OFM, *Fray Jose G. Mojica, OFM: Mi guía y mi estrella*, Chicago, Franciscan Herald Press, 1975; José Díez Martín, *Memorias del ídolo José Mojica*, Madrid, Alco, 1975; Ernesto Arauco Travezán, *José Mojica: Mundo, arte, y espíritu*, Lima, Editorial Bruño, 1999.

⁶³ Para una reseña pictórica de la historia del cine mexicano durante su época de oro, véase Carlos Monsiváis, *Rostros del cine mexicano*, 2a ed., México, América Arte Editores, 1997; Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil, *A través del espejo: El cine mexicano y su público*, México, Ediciones El Milagro, 1994.

a pesar de que después apareció en muchas películas mexicanas y de Hollywood. Demostró su versatilidad musical al presentarse con grupos y orquestas populares durante la era del *swing* (Xavier Cugat, Guy Lombardo). Más adelante en su carrera también participó en telenovelas mexicanas.⁶⁴ De los cinco intérpretes que estuvieron activos en cintas cinematográficas a ambos lados de la frontera que están retratados aquí —Novarro, del Río, Vélez, Guízar y Mojica—, Guízar fue el que tuvo menos suerte en la industria fílmica hollywoodense. Normalmente se le daban papeles secundarios en las películas de Hollywood —algunos números menores “latinos”— o bien era relegado a películas *western* con el vaquero cantante Roy Rodgers y su famoso caballo Trigger. Guízar salió mucho mejor parado en películas mexicanas como *Allá en el Rancho Grande* o *¡Qué lindo es Michoacán!*, en las cuales podía admirarse su personalidad relajada, su exquisito talento como actor y su encantadora voz.⁶⁵

El barítono mexicano Rodolfo Hoyos (1896-1980) desarrolló una carrera de consideración en la ópera, la zarzuela, las películas, las grabaciones y la radio en ambos lados de la frontera México-estadounidense. Si bien fue menos conocido que los demás intérpretes aquí mencionados, realizó una importante contribución a la cultura mexicana en Estados Unidos, especialmente en Los Ángeles. También se presentó en la ópera en la ciudad de México y en Guadalajara, desde principios de la década de 1920, y en la ópera y en la radio local en español en Los Ángeles durante los años treinta. En 1974, Hoyos —quien trabajó en programas de radio en Los Ángeles desde 1932 hasta 1967— fue entrevistado por un grupo de investigadores (Gutiérrez y Reina Schement) que indagaban sobre la historia de la radio en español en el sur de California. Hoyos proporcionó detalles importantes que iluminan las actividades radiofónicas de la década de 1930. Se acordaba de que sus primeras emisiones radiofónicas “eran una mezcla de música en vivo, poesía, actuación y discusión”, él “describía sus primeros programas como un intermediario [radiofónico] y el cambio subsecuente a programas grabados. [Dijo Hoyos:] ‘Presentábamos artistas, yo cantaba y tenía muchos artistas. Había grupos de cantantes. Poníamos telenovelas radiofónicas con artistas reconocidos como Romualdo Tirado[...] Empecé a usar grabaciones y se volvió mucho más sencillo para nosotros y menos caro’”. Gutiérrez y Reina Schement apuntan que “en los primeros tiempos [de la década de 1930,] Ho-

⁶⁴ Charles Ramírez Berg, *Carteles de la época de oro del cine mexicano*, Zapopan, Archivo Fílmico Agrasánchez, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, p. 13.

⁶⁵ Jorge Calderón González, *Nosotros, la música y el cine*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1997, pp. 97-99.

yos le pagaba a la estación \$180 dólares a la semana por tener un programa diario de una hora. Además de producir el programa vendía publicidad.”⁶⁶ Aparte de su trabajo regular como locutor, intérprete y productor de radio, Hoyos se presentaba con compañías de zarzuela y opereta por todo Estados Unidos y México, y encabezó durante algún tiempo su propia compañía de zarzuela. Hoyos también estuvo activo en el estudio de grabación, donde grabó para las compañías Columbia, Edison, Victor y Okeh, desde finales de la década de 1910.⁶⁷ Además de interpretar el repertorio tradicional italiano y francés del siglo XIX, Hoyos cantó en Los Ángeles en 1932 en la ópera estadounidense *David Rizzio*, de la compositora californiana Mary Carr Moore. También actuó en papeles secundarios en películas hollywoodenses en español: *Carne de cabaret* (1931), *Un capitán de Cosacos* (1934) —con José Mojica— y *Piernas de seda* (1935). Hoyos incluso figuró como el Conde di Luna en las secuencias de la ópera *Il trovatore* de Verdi, en la alocada comedia fílmica clásica de los hermanos Marx, *One Night at the Opera* (*Una noche en la ópera*), (1935), la cual, desafortunadamente, fue cortada de algunas copias circulantes.⁶⁸ Probablemente su carrera se pareció a la de muchos otros artistas en el hecho de que se desarrolló en varios medios. Hoyos aceptó trabajar tanto en el repertorio popular como operístico y, al igual que sus compatriotas Mojica y Ortiz Tirado, tuvo como especialidad canciones románticas mexicanas de los años treinta. Es digno de mención que su hijo, Rodolfo Hoyos (1916-1983), haya tenido una amplia carrera de actor en programas de televisión y películas de Hollywood desde la década de 1950 hasta 1982.⁶⁹ Sin embargo, fue por lo general relegado a actuar a

⁶⁶ Rodolfo Hoyos, entrevista, 26 de marzo de 1974, Los Angeles, California. Félix F. Gutiérrez y Jorge Reina Schement, *Spanish-Language Radio in the Southwestern United States*, Austin, Universidad de Texas en Austin, Center for Mexican American Studies, 1979, pp. 6 y 16.

⁶⁷ Las grabaciones como solista de Hoyos fueron dadas a conocer por las marcas Vocalion, Victor, Okeh, Columbia, Brunswick y Edison; también grabó con José Mojica para Edison y Victor (véase Apéndice B), con Guty Cárdenas para Columbia, y con Enrique Herrera Vega y Carlos Mejía para Victor, Spottswood, *Ethnic Music on Records*, pp. 1739, 1840, 1964-1965, 1993, 2088-2089, 2162, 2330. Varias de las grabaciones de Hoyos pueden conseguirse en internet en el importante sitio *Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings*: <http://digital.library.ucla.edu/frontera/project.jsp>. En este sitio también hay grabaciones históricas de otros intérpretes mexicanos objeto de este artículo (María Conesa, Guty Cárdenas, Romualdo Tirado, Miguel Lerdo de Tejada, Ernesto Vigil y Robles, Lalo Guerrero, Guillermo Posadas, Carlos Curti, José Perches Enríquez, y otros).

⁶⁸ Kanellos, *A History of Hispanic Theater*, *passim*.

⁶⁹ Véase Kanellos, *A History of Hispanic Theater*, *passim*, para un tratamiento de las actividades teatrales de Hoyos en Los Angeles.

los héroes y villanos mexicanos o latinoamericanos. Rodolfo hijo también trabajó como anunciador de radio para el equipo de béisbol Dodgers de Los Ángeles durante muchos años.

Músicos mexicanos en el estudio de grabación y en la radio

Las grabaciones comerciales de música popular reflejan con gran intensidad las modas y tendencias contemporáneas, en cuanto a repertorios y géneros musicales y los estilos de interpretación instrumental y vocal. Esto se aplica especialmente a la escena musical mexicana y a la México-estadounidense. Debido al hecho de que la industria discográfica se estableció en primera instancia en Estados Unidos y Europa, y sólo posteriormente se extendió a América Latina, las grabaciones de música clásica y popular mexicanas se hicieron primero en Estados Unidos. Ya desde la última década del siglo XIX, empresas como Berliner, Zonophone, Bettini y Edison circularon grabaciones de música mexicana y latinoamericana en Estados Unidos para los mercados locales y latinoamericanos. Por lo visto, los músicos mexicanos no comenzaron a grabar en México hasta 1904, cuando la compañía estadounidense Victor visitó la capital del país para realizar grabaciones. Entre los primeros músicos mexicanos que hicieron discos en México⁷⁰ están los duetos vocales masculinos (con acompañamiento de guitarra), como Ábrego—Picazo y Rosales— Robinsón,⁷¹ que grabaron para la compañía Victor en 1904.⁷² La falta de una discografía de las primeras grabaciones hechas en

⁷⁰ Las primeras grabaciones de música de mariachi (21 sones abajeños) fueron hechas en México por el Cuarteto Coculense (de Cocula, Jalisco) para las compañías Columbia, Victor y Edison, en el otoño de 1908 y la primavera de 1909. Algunas de estas grabaciones han sido editadas en un disco compacto del *Cuarteto Coculense: The Very First Mariachi Recordings, 1908-1909*, "Mexico's Pioneer Mariachis", vol. 4, Arhoolie CD 7036. [Hiram Dordelly Núñez, selección, audiotranscripción y notas, *Cancionero del Cuarteto Coculense, sones abajeños*, México, Cenidim, 2004, 43 pp., incluye un disco compacto con las grabaciones originales. N. de la E.]

⁷¹ Las grabaciones en cilindro de Rafael Herrera Robinsón en 1904 del *Corrido de Jesús Leal*, de la etapa pre-revolucionaria, han sido editadas en disco compacto en la colección *The Mexican Revolution: Corridos*, Arhoolie CD 7041-44. Probablemente es una de las primerísimas grabaciones comerciales hechas en México.

⁷² El dueto mexicano de Jesús Ábrego y Picazo (desconozco el nombre propio de Picazo) llevó a cabo varias grabaciones para las compañías Victor y Columbia. Algunas estuvieron de moda por un largo tiempo después de que se dieron a conocer originalmente. Por ejemplo, varios discos de la compañía Victor, de edición acústica, de principios de siglo, se vendían aún en Estados Unidos y América Latina en 1928 (*Catálogo de Discos Victor, 1928-1929* colección del autor). La canción y la escena cómica de Ábrego y Picazo: *La rancherita*

México imposibilita una declaración definitiva respecto al estado de éstas. Si bien la historia de las primeras grabaciones comerciales en México no se encuentra por lo general bien documentada, es probable que músicos varones hayan sido los primeros en hacer grabaciones comerciales en ese país.⁷³ Las mujeres realizaron grabaciones comerciales en fechas posteriores. Las grabaciones de Ábrego y Picazo de 1904 y de los años siguientes —así como las grabaciones solistas y de dueto de repertorio popular llevadas a cabo por músicos mexicanos en la década de 1910 y posteriormente— están caracterizadas por un suave cambio entre estilos de canto rural y urbano. Estas grabaciones reflejan los repertorios musicales cantados por hombres y mujeres músicos para un público de trabajadores y de clase media, en las carpas, tandas, ámbitos civiles y eclesiásticos y teatros para todas las áreas urbanas o rurales en México y el suroeste hispano, durante las primeras décadas del siglo xx. Dada la popularidad del repertorio para dueto, se interpretaban y grababan frecuentemente canciones teatrales y cómicas, canciones de amor y parodias de canciones, en el estilo popular del dúo —con primera y segunda voces en terceras y sextas paralelas.

Varios hombres y mujeres, que estuvieron activos al mismo tiempo en los campos de música de concierto, ópera, zarzuela, opereta, teatro musical y música popular, grabaron para compañías estadounidenses en Nueva York y en otros centros donde comenzaba a grabarse profesionalmente en Estados Unidos, en México y América Latina a principios del siglo xx. Por ejemplo, la soprano cubana de ópera Rosalía Gertrudis de la Concepción Díaz de Herrera y Fonseca (1864-1948), cuyo nombre artístico era Rosalía Chalía, fue quizás la primera cubana y una de las primeras músicas latinoamericanas que hizo grabaciones.⁷⁴ Grabó más de 165 arias de ópera (de Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Mascagni, Leoncavallo y Gounod, entre otros), así como piezas de la zarzuela española y canciones populares latinoamericanas en Nueva York, ca. 1898/1899-1903, y nuevamente en 1912, para las marcas Bettini, Zonophone, Victor y Columbia.⁷⁵ Sus grabaciones demuestran una magnífica técnica vocal, un excelente control

(grabada en 1905) se incluye en la colección de discos compactos *Duetos Mexicanos*, publicada en 1995 por la Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos (AMEF T-44-04). Su versión del *Corrido de Macario Romero* está incorporada en el disco compacto antológico de la compañía Arhoolie: *The Mexican Revolution: Corridos*.

⁷³ Las actividades ligadas a la grabación que efectuaron músicos mexicanos en Estados Unidos a principios del siglo xx en adelante está bien documentada en Richard Spottswood, *Ethnic Music on Records, passim*.

⁷⁴ Cristóbal Díaz Ayala, *Cuba canta y baila: Discografía de la música cubana, 1898 a 1925*, San Juan, Puerto Rico, Fundación Musicalia, 1994, vol I., pp. 49-51, 297-303.

⁷⁵ Richard Spottswood, *Ethnic Music on Records*, pp. 1759-63.

a lo largo de todo el registro vocal, una belleza de tono, una clara dicción en español e italiano y un verdadero sentido dramático. Entre las más conmovedoras de sus numerosas interpretaciones del repertorio popular, está la famosa habanera *Tú* (Victor 552) de Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), grabada en Nueva York en diciembre de 1900.⁷⁶ Chaliá se mudó de La Habana a Nueva York en 1893. Allí hizo su debut profesional en 1894 y posteriormente se embarcó para Italia y regresó a Cuba en 1896. Chaliá apareció, inexplicablemente, en sólo dos papeles en la Metropolitan Opera de Nueva York: como Santuzza en la *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, en diciembre de 1898; y en el papel principal en *Aída* de Verdi, en enero de 1902. En 1900 —después de la guerra entre España y Estados Unidos de 1898— fue premiada por sus esfuerzos a favor de la independencia cubana. Frecuentemente, Chaliá cantó ópera en México, Italia, España y América Latina.⁷⁷ Cristóbal Díaz Ayala afirma que ella también efectuó transmisiones radiofónicas con la Metropolitan Opera en 1925, aunque no hay ningún registro de este hecho en los *Metropolitan Opera Annals*.⁷⁸ Vivió muchos años en Estados Unidos para regresar en los últimos de su vida a Cuba. En su carácter de primera música cubana grabada, Rosalía Chaliá ingresó recientemente en el Salón de la Fama Latino.

La primera persona de origen mexicano —pero de nacimiento y residencia estadounidense— en hacer grabaciones comerciales, de la que yo tenga noticia, es la cantante Eugenia Ferrer. Ferrer —que también era pianista— grabó dieciocho canciones en Nueva York para Emil Berliner —el inventor del disco plano— en 1898 y 1899.⁷⁹ Fue hija del notable compositor y guitarrista de San Francisco, Manuel Ferrer (nacido en San Antonio, Baja California Sur),⁸⁰ del cual grabó parte de su repertorio, incluyendo las canciones *Los*

⁷⁶ La exquisita grabación de Chaliá de *Tú* puede conseguirse en el disco compacto *Rosalía Chaliá (Soprano)*, Truesound Transfers, CD TT-2025, una excelente antología de 25 de sus primeras grabaciones, 1898-1912 (sitio en internet de Truesound Transfers: <http://www.truesoundtransfers.de>).

⁷⁷ Olavarría y Ferrarri, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, vols. 3-5.

⁷⁸ Díaz Ayala cita como su fuente a Jesús Blanco Aguilar, ed., *Homenaje a la soprano Rosalía "Chaliá" Díaz de Herrera*, La Habana, Museo Nacional de la Música, 1984. Metropolitan Opera, *Metropolitan Opera Annals, 1883-2000*, CD-ROM, Nueva York, Metropolitan Opera Guild, 2001.

⁷⁹ John Koegel, "Canciones del país: Mexican Musical Life in California after the Gold Rush," *California History* 78, 3, 1999, pp. 160-187, 215-219; ídem, "Manuel Y. Ferrer and Miguel S. Arévalo: Premier Guitarist-Composers in Nineteenth-Century California," *Inter-American Music Review* 16, 2, 2000, pp. 45-66.

⁸⁰ El maestro, guitarrista y compositor mexicano Manuel Y. Ferrer (1832-1904) fue una figura activa e importante en el medio musical de San Francisco desde su llegada, ca. 1850, hasta su muerte. Fue el fundador de una dinastía musical, y muchos de sus hijos siguieron



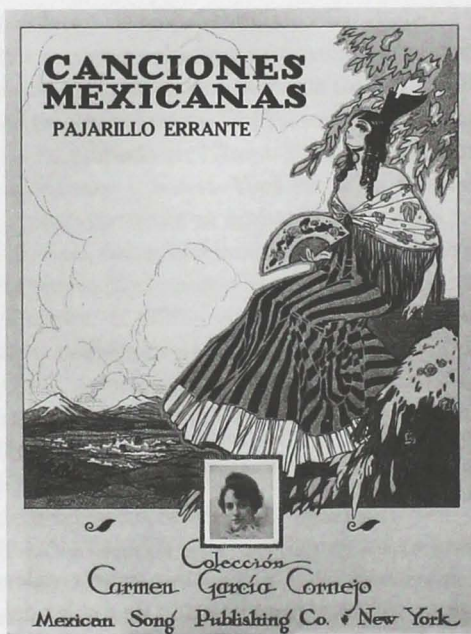
Eugenia Ferrer, en *New Yorker Figaro* (revista teatral en alemán, publicada en Nueva York, década de 1890)

lindos ojos y *El jaleo de Jerez*.⁸¹ Estas canciones y piezas instrumentales formaban parte del considerable repertorio mexicano de salón de finales del siglo XIX, que se ubica en alguna parte entre la música culta, el teatro musical y los repertorios populares. Los discos planos de 78 rpm de Eugenia Ferrer, manufacturados por Berliner, fueron grabados tanto para el mercado local hispano de Estados Unidos como para los consumidores latinoamericanos. Ésta era una práctica común para las grabaciones “étnicas”. Una prueba de su éxito en América Latina es el hecho curioso de que en 1999, un siglo después de su publicación, un conjunto de discos de Ferrer se ofrecieron en Uruguay para venta en la página de internet de e-Bay. Finalmente se vendieron a un coleccionista en Argentina.⁸²

sus pasos al dedicarse a la música, incluyendo su hija Eugenia. Sus *Compositions and Arrangements for Guitar* (San Francisco, Matthias Gray, 1882) es una valiosa antología de música de guitarra del siglo XIX. Los Archivos Internacionales de Investigación de la Guitarra (IGRA por sus siglas en inglés), cuyo director es Ronald Purcell, en la Universidad Estatal de California en Northridge, son los depositarios principales de la música de Manuel Y. Ferrer. La página en internet del IGRA es <http://www.csun.edu/~igra/igra/igra.html>.

⁸¹ Richard Spottswood, *Ethnic Music on Records*, pp. 1869-70; Paul Charosh, *Berliner Gramophone Records: American Issues, 1892-1900*, Westport, Greenwood Press, 1995; *passim*.

⁸² La Biblioteca del Congreso estadounidense tiene ocho discos de Berliner de Eugenia Ferrer (identificada como Eugenie M. Ferrer): *La calejera*, *Si tú quisieras*, *El zorcico de Bilbao*, *El jaleo de Jerez*, *El café de Puerto Rico*, *Triste*, *La naranjera*, y la canción de su padre *Los lindos ojos*. El coleccionista neoyorkino de discos Paul Charosh tiene una copia de la grabación de su canción *Dodo* (también conocida como *A la puerta del cielo*). *Los*



Carmen García Cornejo, portada de partitura, *Canciones mexicanas: Colección Carmen García Cornejo*, Nueva York, 1919 (Cortesía de la Biblioteca de música, Universidad de California, Berkeley).

Otra mexicana que realizó grabaciones en Nueva York a principios del siglo XX fue la soprano Carmen García Cornejo, quien se presentó en la ópera y en conciertos a ambos lados de la frontera.⁸³ García Cornejo grabó una serie de canciones mexicanas de compositores como Manuel M. Ponce y Miguel Lerdo de Tejada en Nueva York en 1917. Estas canciones también atraviesan las fronteras entre distintos géneros, como mencioné con anterioridad. El distinguido compositor, pianista y director Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941) acompañó a García Cornejo al piano en sus sesiones de grabación de 1917. Durante estas sesiones grabaron sus canciones *Sinti*, *Asómate a la ventana* y *Perjura* (quizás su canción más célebre), así como *A la orilla de un palmar* y *Estrellita* de Ponce.⁸⁴ Tanto *Perjura* como *Es-*

lindos ojos puede escucharse en el sitio de internet de la Biblioteca del Congreso titulado *Emile Berliner and the Birth of the Recording Industry* (parte del proyecto de la Memoria estadounidense): <http://memory.loc.gov/ammem/berlhtml/berlhome.html>.

⁸³ Carmen García Cornejo sigue siendo una figura más bien oscura, si bien algunas de sus actividades operísticas están registradas en el libro de Edgar Ceballos, *La ópera, 1901-1925, La historia de México a través del teatro*, México, Escenología y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, *passim*.

⁸⁴ Spottswood, *Ethnic Music on Records*, pp. 1896-97.

trellita son bien conocidas en México, Estados Unidos, Europa y América Latina, y han obtenido una posición privilegiada en el repertorio popular “clásico ligero”. Además formaron parte de un grupo central de canciones en español que el público de habla inglesa conocía al dedillo desde los años veinte hasta los cincuenta, a través de audiciones en vivo, películas, radio y grabaciones. Se siguen grabando en la actualidad por cantantes de ópera españoles y latinoamericanos para sus álbumes mixtos (Plácido Domingo y José Carreras, por ejemplo). Las canciones románticas, que García Cornejo ejecutó en público y grabó con Lerdo de Tejada en 1917, se parecen en estilo musical y sentimiento poético a aquellas que se publicaron en Nueva York en 1919 en la colección *Canciones mexicanas*.⁸⁵ Esta recopilación fue un intento que hizo García Cornejo y su arreglista musical Guillermo A. Posadas para introducirse en el desordenado mundo editorial de Tin Pan Alley en Nueva York.⁸⁶ García Cornejo y Posadas probablemente tenían esperanzas de que su colección de *Canciones mexicanas* pudiera alcanzar al consumidor de partituras angloparlante, además de la evidente intención de que llegaran a la comunidad de habla hispana en Estados Unidos.

Varios músicos hombres efectuaron numerosas grabaciones de música mexicana popular instrumental y vocal en Estados Unidos y en México durante las primeras décadas del siglo xx. Uno de los más importantes de aquellos primeros artistas fue el compositor y virtuoso del xilófono Carlos Curti (1861-1926), autor de la famosa zarzuela *La cuarta plana*. La Orquesta Típica de Curti fue organizada originalmente por el gobierno de Porfirio Díaz para tocar durante la Exposición del Algodón de Nueva Orleans de 1884-1885. Tuvo su debut en la ciudad de México el 20 de septiembre de

⁸⁵ Guillermo A. Posadas, arreglista, *Canciones mexicanas: Colección Carmen García Cornejo*, Nueva York, Mexican Song Publishing Company, 1919; la única (?) copia está en la biblioteca de música en la Universidad de California en Berkeley. Es posible que se haya publicado esta colección en México, en vista de que Juan S. Garrido la menciona en su fundamental estudio *Historia de la música popular en México*, 2ª ed., México, Editorial Extemporáneos, 1981, p. 46.

* Tin Pan Alley era un distrito de Nueva York frecuentado por compositores y editores de música popular. (N. de la T.)

⁸⁶ Posadas fue un director de orquesta, director musical de la radio, arreglista y compositor. Sus valeses *Abandonado* y *Sufrimiento de amor* eran muy conocidos en México y Estados Unidos. También compuso la música para las películas mexicanas *El tigre de Yau-tepec* y *El prisionero trece*, ambas de 1933. En la década de 1930, Posadas dirigió el programa musical *Calendario Artístico*, que se transmitía en México por la XEW. Su fotografía aparece en el libro de Pablo Dueñas H., *Bolero: Historia documental del bolero mexicano*, 2a ed., México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1993, p. 166.

1884, y posteriormente recorrió México, Estados Unidos y Europa.⁸⁷ Curti enseñó además en el Conservatorio Nacional de México y dirigió la orquesta en el Circo Orrín, el espectáculo más relevante en su género a fines del siglo XIX (escribió su vals *Juego hidráulico* para una pantomima acuática de este circo). Curti llevó a cabo, en 1905, 1906 y 1912, en Nueva York, una serie de grabaciones de repertorio popular mexicano con su Orquesta Típica, incluyendo sus propias obras, para el sello Columbia.⁸⁸ El dúo de mandolina y guitarra de Joaquín J. Arriaga y Octaviano Yáñez grabó sus piezas en Estados Unidos para que se editaran con la compañía Edison en la década de 1910.⁸⁹

El compositor y pianista mexicano José Perches Enríquez (1882-1939) también llevó a cabo grabaciones de música popular mexicana en Estados Unidos. Perches, que era miembro de una familia musical —su padre y su madre eran pianistas y el primero también compositor—, obtuvo una educación musical formal en su ciudad natal, Chihuahua, donde se presentó en público frecuentemente cuando era niño. Después de trasladarse a la ciudad de México en su adolescencia, estudió en el Conservatorio Nacional con Julio Ituarte (1845-1905), compositor, virtuoso y pedagogo de piano. Perches, como su maestro, también enseñó durante un largo tiempo en el Conservatorio Nacional. Además compuso la muy conocida danza *Secreto eterno*, que posteriormente se utilizó como el tema musical de la película del mismo nombre que se estrenó en 1942. Perches tuvo una carrera musical variada tanto en México como en Estados Unidos; en los años treinta ya se había mudado permanentemente a California. Actuó como solista de piano en ambos lados de la frontera. Se dice que una vez fue acompañante de Enrico Caruso. El pianista efectuó además grabaciones de música para bailar y popular mexicana con su propia orquesta en San Francisco en 1928.⁹⁰ En Los

⁸⁷ Para información sobre Carlos Curti, véase la *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, vols. 4 y 5 de Olavarría y Ferrari. La música de su zarzuela *Cuarta plana* fue vastamente distribuida en México. La biblioteca del Conservatorio Nacional de Música en la ciudad de México alberga una respetable cantidad de atractivas partituras interesantes de la música de Curti.

⁸⁸ Spottswood, *Ethnic Music on Records*, pp. 1812-14.

⁸⁹ Arriaga y Yáñez realizaron una serie de grabaciones de música de salón mexicana en cilindros de cera Edison Blue Amberol de cuatro minutos de duración, a principios de la década de 1910. Entre éstas, las siguientes canciones de Carlos Curti: *Merci*, gavota (6121), *Predilecta* (6027 y 22027), *Bolero* (22102), *El novio de Tacha* (22076), *Jessey*, polca (22028), *Brisa*, vals (22010). Véase *Edison Phonograph Monthly* 8 (1910), 9 (1911), 11 (1913).

⁹⁰ El vals *Ofelia* y la polca *Alicia* de José Perches Enríquez se grabaron por la Orquesta José Perches Enríquez en San Francisco en 1928 y fueron editadas en el sello Okeh. Son parte de la colección de discos compactos *Orquestas Típicas: Pioneer Mexican-American Recording Orchestras (1926-1938)*, Mexican-American Border Music, Vol. 4, Arhoolie CD 7017.

Ángeles, en 1935, hizo grabaciones con miembros del grupo Los Madruga-dores, el grupo musical México-estadounidense más importante y pionero de los inicios de la radio, que fue fundado por el cantante y escritor de can-ciones Pedro J. González (1896-1995).⁹¹ Perches participó activamente como compositor, arreglista e intérprete en los estudios fílmicos de Hollywood.

A pesar de su carrera lamentablemente corta, Guty Cárdenas (Augusto Alejandro Cárdenas Pinelo, 1905-1932), *El ruiseñor yucateco*, fue uno de los escritores de canciones y cantantes mexicanos populares más significativos de los años veinte y principio de los treinta. Cárdenas, que había empezado su carrera de intérprete en Mérida, viajó por todo México, donde se presentó en pueblos, ciudades pequeñas y grandes. En 1928 se mudó a Nueva York donde, entre 1929 y 1931, realizó más de 200 grabaciones de canciones mexicanas y latinoamericanas,⁹² incluyendo sus propias composiciones así como canciones de algunos de los compositores mexicanos más importantes como Tata Nacho (su principal favorito), Ricardo Palmerín (su compatriota y mentor yucateco) y Agustín Lara (su amigo).⁹³ Cárdenas también grabó para varios sellos disqueros mexicanos como Peerles y Nacional, y se presentó en el programa *Calendario artístico* de la XEW, que dirigía Guillermo Posadas, justo un año antes de su muerte. El rango estilístico de sus grabaciones es sumamente impresionante y prácticamente no tuvo parangón entre los otros cantantes populares de su época o posteriores. Su repertorio incluía boleros (junto con Lara contribuyó a la introducción de ese género en México), pasillos ecuatorianos, bambucos colombianos, cuecas y vales chilenos, así como tangos y danzones argentinos, yaravíes peruanos, huapangos mexicanos, y varias otras canciones populares y folclóricas de distintas regiones de México. De enorme relevancia fue la difusión que le dio a la trova yucateca de su nativo Yucatán. Tenía una portentosa técnica de guitarra, y

⁹¹ Spottswood, *Ethnic Music on Records*, 2047, 2189-90. Chris Strachwitz ha publicado un número considerable de las primeras grabaciones de Pedro J. González y Los Madruga-dores (sin José Perches Enríquez) en *Los Madruga-dores*, Texas-Mexican Border Music, Vol. 18, (Folklyric LP 9036); y *Pedro J. González and Los Madruga-dores*, Historic Mexican-American Music, Vol. 13 Arhoolie CD 7035. El documental sobre la vida de *Pedro J. González, Ballad of an Unsung Hero* [La balada de un héroe no celebrado], se publicó en 1983, y un biografía fílmica, *Break of Dawn* [Rompe el alba], en 1988. Para información sobre González, véase: Cecilia Rasmussen, *LA Unconventional: The Men and Women Who Did LA Their Way*, Los Ángeles, Los Angeles Times, 1998, pp. 114-116.

⁹² Algunas de estas grabaciones se han reeditado en el disco compacto *La voz y guitarra de Guty Cárdenas, 1928-1932: El ruiseñor yucateco*, Alma Criolla Records, CD ACCD 801.

⁹³ Guty Cárdenas apareció en *La dama atrevida* (1931), dada a conocer por los estudios The First National.

sus grabaciones son una fuente aparentemente inextinguible de patrones de acompañamiento guitarrísticos innovativos y evocadores. Si bien su carrera se truncó a una edad temprana —fue asesinado cuando tenía 27 años— tanto su memoria como sus canciones tienen en definitiva un sitio de honor en la historia de la música mexicana.⁹⁴

Además de Chaliá, Ferrer, García Cornejo, Lerdo de Tejada, Curti, Perches Enríquez, Cárdenas y los otros músicos que describí anteriormente, muchos otros artistas mexicanos famosos o menos conocidos estuvieron sumamente activos durante las cuatro primeras décadas del siglo XX en los estudios de grabación de México y Estados Unidos: Manuel S. Acuña, los Hermanos Areu,⁹⁵ Lorenzo Barcelata, Margarita Cueto, el Trío Garnica Ascencio, Pedro J. González, María Grever⁹⁶ y Carlos Mejía. Uno de los más activos fue el compositor y director Eduardo Vigil y Robles, que figuró como director musical de las grabaciones en español de la compañía Victor en las décadas de 1920 y 1930. Vigil y Robles, que era miembro de una notable familia de músicos mexicanos, dirigió la orquesta de la casa Victor en numerosas grabaciones de zarzuela y opereta en español, así como de canciones populares latinoamericanas incluyendo, entre otras, una amplia selección de *El conde de Luxemburgo* de Franz Lehar y *El soldado de chocolate* de Oscar Straus (con Margarita Cueto, José Moriche y Juan Pulido) en Nueva York en 1931.⁹⁷ Estas versiones en español de las operetas vienesas y alemanas estaban orientadas a los mercados españoles y latinoamericanos y al mercado local de comunidades hispanas en Estados Unidos. Este repertorio refleja el de la compañía de opereta de Esperanza Iris, que viajó por todo el continente más o menos al mismo tiempo y con un enfoque teatral similar.

A partir de la década de 1920, programas de radio en español se transmitían en algunas ciudades del suroeste estadounidense, especialmente en San Antonio y Los Ángeles.⁹⁸ Estas estaciones dedicaron su tiempo al aire

⁹⁴ Para información sobre Cárdenas, véase Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*.

⁹⁵ Sally Joan Bissell, *Manuel Areu and the Nineteenth-Century Zarzuela in Mexico and Cuba*, tesis doctoral, Universidad de Iowa, 1987; Mary Caroline Montano, *The Manuel Areu Collection of 19th-Century Zarzuelas*, tesis de maestría, Universidad de Nuevo México, 1976.

⁹⁶ María Luisa Rodríguez Lee, "María Grever: Poeta y compositora", *Scripta Humanística*, 111, 1995.

⁹⁷ Estos extractos de 1931 se han vuelto a lanzar al mercado en forma de disco compacto en España en el sello Blue Moon, Serie lírica: *El conde de Luxemburgo*, BMCD 7531 y *El soldado de chocolate*, BMCD 7533.

⁹⁸ Philip Sonnichsen, "'Los madrugadores': Early Spanish Radio in California", *La Luz*, junio 1977, pp. 15-18.

a ejecutantes mexicanos y latinoamericanos (actores y músicos) y también a noticias en español y otras programaciones para la “gente de la raza latina”, la cual constituía una gran parte de la región. La radio fronteriza fue un instrumento especialmente poderoso en los años treinta y cuarenta, y difundió música *country*, *swing*, y música popular tejana-mexicana —además de continuos anuncios de remedios para la salud de curandería, como medicina fabricada de “glándula de cabra”— para una extenso público a lo largo de una considerable área geográfica. Las estaciones fronterizas, que transmitían con gran potencia y se escuchaban en todo Estados Unidos y México, estaban localizadas en las ciudades mexicanas, como Piedras Negras, Coahuila, aunque tenían repetidoras, y a menudo oficinas, en ciudades de Estados Unidos como Del Río y Eagle Pass, Texas. La razón de establecerse en México era para evadir las regulaciones de transmisión que hacía el gobierno federal estadounidense. Al estar en México gozaban de mayor libertad en sus programaciones.

Algunos artistas como la Familia Carter —iconos de la música *country*—⁹⁹ y la señalada cantante y guitarrista tejana Lydia Mendoza —nacida en Houston, Texas en 1916— que era conocida como *La alondra de la frontera*, se presentaban regularmente en estos programas.¹⁰⁰ Mendoza es una de las músicas méxico-estadounidenses más importantes del siglo xx. Pocos pueden igualársele, tanto por la diversidad y alcance de su repertorio musical —grabó más de mil canciones en muchos géneros distintos— como por su larga carrera como solista que duró seis décadas (desde principios de los años treinta hasta 1986) y el reiterado favor del público.

El escritor de canciones, guitarrista y líder de banda chicano Lalo (Eduardo) Guerrero —nacido en Tucson en 1916— pertenece a las primeras generaciones de músicos méxico-americanos que ha tenido un fuerte impacto a lo largo de varias décadas, tanto en la radio como en los estudios de grabación.¹⁰¹ Al igual que Lydia Mendoza, Guerrero tiene sus seguidores en los ambientes musicales mexicano y méxico-estadounidenses. El contacto de

⁹⁹ Ed Kahn, “The Carter Family on Border Radio”, *American Music*, 14, 2, verano 1996, pp. 205-217.

¹⁰⁰ Gene Fowler y Bill Crawford, *Border Radio: Quacks, Yodelers, Pitchmen, Psychics, and Other Amazing Broadcasters of the American Airwaves*, Austin, University of Texas Press, 2002; Yolanda Broyles-González, *Lydia Mendoza's Life in Music/La historia de Lydia Mendoza: Norteño Tejano Legacies*, Nueva York, Oxford University Press, 2001 (incluye disco compacto); Chris Strachwitz y James Nicopolos, *Lydia Mendoza: A Family Autobiography*, Houston, Arte Público Press, 1993.

¹⁰¹ Lalo Guerrero y Sherilyn Meece Mentis, *Lalo: My Life in Music*, Tucson, University of Arizona Press, 2002; Manuel Peña, *The Mexican American Orquesta*, Austin, University of Texas Press, 1999.

Guerrero con la música comenzó en Tucson en los años veinte gracias al aliento de su madre Concepción Murrieta de Guerrero (de Sonora), quien le enseñó su primer repertorio de canciones y a tocar la guitarra. Guerrero se empapó de música proveniente de muchas fuentes: su madre, el entorno familiar, la comunidad, la escuela, la radio y las ejecuciones en vivo; además escuchaba música popular tanto en inglés como en español; de niño desarrolló un amor por la música clásica europea, que le duraría de por vida. En su adolescencia escuchó jazz, blues y a cantantes populares como Al Jolson, además de la música mexicana. Tocaba tanto música popular estadounidense como mexicana, y tenía la ilusión de triunfar en el pop, aunque fue frenado por su origen étnico. Cuando joven comenzó a tocar con Los Carlistas, un cuarteto que él contribuyó a fundar —cuyo nombre, curiosamente provenía del aspirante al trono español del siglo XIX: don Carlos de Borbón—. Guerrero tocó frecuentemente con Los Carlistas y con otros músicos en Tucson y en el suroeste de Estados Unidos en los años treinta, en la radio y en grabaciones, como también en vivo. Posteriormente se mudó a Los Ángeles, donde se presentó en el Teatro California junto con luminarias como Las Hermanas Padilla, y Chico y Chenco (Narciso Farfán y Crescencio Cuevas); incluso apareció en pequeños papeles en películas de Hollywood, empezando con la película *western* musical *Boots and Saddles* (Botas y sillas de montar) de Gene Autry de 1937. La primera de muchas grabaciones de Guerrero fue realizada también en Los Ángeles, en 1939, para Vocalion. Guerrero y Los Carlistas se presentaron en la Feria Mundial de 1939 como representantes musicales de Tucson; cuando estaban en Nueva York participaron en el famoso programa radiofónico *La Hora Amateur del Mayor Bowes*, donde interpretaron música popular mexicana representativa. De esta manera logró llegar Guerrero al público nacional estadounidense.

Ya como músico maduro y versátil tocó —o fue influido— por un gran abanico de estilos, quizás en mayor grado que la mayoría de los otros músicos populares México-americanos de su tiempo: blues, *swing*, *boogie woogie*, *rock 'n' roll*, mambo, cha cha chá, bolero y música ranchera. Un importante número de sus canciones fue grabado por otros músicos y tuvo impacto en los ambientes de la música popular mexicana y latinoamericana. La primera fue la *Canción mexicana*, que escribió cuando tenía 17 años, y que popularizó la reina de la música ranchera, Lucha Reyes. Ésta sigue siendo una de sus canciones más conocidas, además de que fue aceptada con entusiasmo por el público mexicano. Lola Beltrán, también reina de la música ranchera pero de una etapa posterior, la grabó igualmente, y otros intérpretes como José Feliciano, Javier Solís y el internacionalmente famoso Trío Los Panchos llevaron las canciones de Guerrero a al público de todo el mundo. Ingeniosas canciones como *Pancho Claus*, *The Ballad of Pancho López* (una parodia de *The Ballad of Davy Crockett*), y *Tacos for Two* (una parodia de la famosa

canción de Sam Coslow, *Cocktails for Two*), que ahora es políticamente incorrecta, atrajeron la atención de una audiencia nacional. Mucho antes del comienzo del movimiento por los derechos de los chicanos en los sesenta, Guerrero reconoció las corrientes sociales en conflicto dentro de la sociedad México-americana en canciones como *Nuestro idioma* y *El pachuco y el Tarzán*, que son parodias con referencias humorísticas a la cultura pachuca en el suroeste de California después de la Segunda Guerra Mundial. Su canción *Los chucos suaves* se usó posteriormente como un importante elemento de *Zoot Suit*, la aplaudida película de Luis Valdez. Sin proponérselo, Guerrero se convirtió en uno de los líderes veteranos del mundo de la música popular México-estadounidense/chicana, una posición bien ganada dada su habilidad artística y la longevidad de su carrera, así como el monto de sus contribuciones musicales a la cultura popular.

Puede afirmarse, en conclusión, que si bien se ha llevado a cabo una cantidad considerable de trabajo académico de documentación y estudio del teatro y el cine mexicano clásicos, y algunos libros y estudios que han salido a la luz investigan la increíblemente rica herencia musical popular de México, aún queda mucho por hacer para entender más a fondo la relación simbiótica entre las industrias de grabaciones, películas y radio en México y el suroeste hispano de Estados Unidos durante el periodo que abarca este estudio: desde la época de la Revolución hasta mediados del siglo XX. Fue en esa época en la cual los compositores, escritores de canciones, músicos, actores y directores mexicanos crearon nuevas industrias de arte y entretenimiento que, si bien en formas radicalmente modificadas, subsisten en la actualidad. También crearon nuevos repertorios musicales y teatrales que tuvieron un gran impacto en la vida comercial y cultural de México, además de que viajaron mucho más allá de las fronteras nacionales de ese país, al coloso del norte, a España, a Europa y a todo lo largo de América Latina. Particularmente, permanecen en un estado de relativo desconocimiento las conexiones entre la cultura popular de México y la de Estados Unidos durante esta época. Este estudio examina algunos aspectos manifiestos de estos contactos, es decir, el trabajo artístico de aquellos cantantes y actores que viajaron constantemente a través de la frontera México-Estados Unidos y las fronteras entre la alta cultura y la popular en busca de fama y fortuna. Algunos de ellos las alcanzaron.

Apéndice A

Repertorio operístico de José Mojica (Lista preliminar)

Claves:

- CIO Compañía Impulsora de Ópera, ciudad de México, en el Teatro Arbeu
 CO Ópera de Chicago
 R Ópera de Ravinia
 SF Ópera de San Francisco
 TA Teatro Arbeu, ciudad de México
 TI Teatro Esperanza Iris, ciudad de México
 TP Teatro Principal, ciudad de México
 TVF Teatro Virginia Fábregas, ciudad de México

Apariciones de Mojica en la ópera por temporadas

- Ciudad de México: 1917-1918, 1918-1919, 1919-1920, 1924-1925
 Ópera de Chicago: 1919-1930, 1940
 Ópera de Ravinia, 1926-1929
 Ópera de San Francisco: 1924

Ópera/Compositor/Papel (cuando se sabe)/Teatro

- Aída* (Verdi): Mensajero (CIO); Radamés (TA)
L'Amore dei tre re (Montemezzzi): Flaminio (CIO, R)
Andrea Chenier (Giordano): Abate (TI), Abate/Increíble (R)
Il barbiere di Siviglia (Rossini): Almaviva (CO, TA)
Boris Godunov (Musorgsky): Príncipe Shuiski (CO)
Carmen (Bizet): Le Remendado (R, TI)
Cavalleria Rusticana (Mascagni): papel desconocido(TA)
Les contes d'Hoffman (Offenbach): Cochenille/Pitichinaccio/Frantz (R)
Dinorah (Meyerbeer): Coentín (CO)
Falstaff (Verdi): Fenton (CO)
Faust (Gounod): Faust (TA)
La Favorite (Donizetti): Don Gaspar (CIO)
Fedora (Giordano): Rouvel (R)
Die Fledermaus (Strauss): Príncipe Orlofsky (CO)
Fra Diavolo (Auber): Lorenzo (R)
Gianni Schicchi (Puccini): Rinuccio (SF)
La Gioconda (Ponchielli): Isèpo (TV)
L'heure espagnole (Ravel): Gonzalve (R)
Judith (Honegger): Bagoas (CO)

- La Juive* (Halevy): Léopold (R)
Louise (Charpentier): El rey de los bobos (CO, R)
El amor por tres naranjas (Prokofiev): Príncipe (CO)
Lucia di Lammermoor (Donizetti): Arturo Bucklaw (CO, R);
 Normanno (CIO, TI)
Madama Butterfly (Puccini): Goro (R, TA), Yamadori, (CIO),
 Pinkerton (SF, TI)
Madame Sans-Gêne (Giordano): Neipperg/Desprésaux (R)
Manon (Massenet): Guillot (CO, R), Des Grieux (TA)
Manon Lescaut (Puccini): Edmondo/Maestro de baile /Farolero (R)
Mârouf (Rabaud): Fellah/conductor de la carreta (R)
Mefistofele (Boito): Nereo (CO)
Morgana (Alejandro Cuevas): Beppo (TI)
La Navarraise (Massenet): Ramon (R)
Le nozze di Figaro (Mozart): Don Basilio (CO)
Otello (Verdi): Cassio (CO); Roderigo (CIO, TI)
I Pagliacci (Leoncavallo): Beppe(R), Tonio (?), Silvio (?) (TI);
 Canio (TA)
Pélleas et Melisande (Debussy): Pélleas (CO)
Rigoletto (Verdi): Borsa (TI), Duque de Mantua (TP)
Roméo et Juliette (Gounod): Tibalt (R)
Salomé (Strauss): Narraboth (CO)
Samson et Dalila (Saint-Saëns): Filisteo(TI)
Sapho (Massenet): La Borderie (CO)
Thaïs (Massenet): Nicias (CO, R)
Tosca (Puccini): Spoletta (CIO)
La Traviata (Verdi): Gastone (R)
Il Trovatore (Verdi): Manrico (TA)
La vida breve (Falla): Paco (R)
A Witch of Salem (Charles Wakefield Cadman): Diácono (CO)

Apéndice B Grabaciones de José Mojica (Lista preliminar)

I. Grabaciones de 78 rpm

Claves:

- Título
- Compositor(a)/escritor(a) de las canciones (cuando se conoce)
- Autor(a) del texto (cuando se conoce)
- Fecha de grabación (cuando se conoce)
- Nombre de entidad creadora y número del disco (cuando se conoce)
- Con acompañamiento orquestal (a no ser que se anote otra cosa)
- Discos Edison Diamond grabados en Nueva York, 1920-1926
- Discos Victor grabados en Camden (Nueva Jersey), Nueva York y Los Ángeles, después de 1926
- No hubo detalles de discos de 78 rpm publicados en México para esta lista
- Todos en español, excepto cuando se indica otra cosa
- Victor _____ = no se conoce el número de disco de Victor estadounidense (o si fue publicado en Estados Unidos)
- HMV = disco publicado en Europa
- Arg = disco publicado en Argentina

Canciones populares y de teatro grabadas en Estados Unidos

- Adiós, mi amor*, Ernesto Lecuona; Victor _____, Victor 4236 (Arg), HMV DA 1270.
- Adiós, trigueña mía*, Eduardo Vigil y Robles (1924); Edison 80793-R.
- Agua que va río abajo*, J. Martínez Abades (1920); Edison 76016-L.
- Al pie de tu ventana* (1924); Edison 80794-L.
- Altiva*, A. de Rocca, texto de José Castellot (1925); Edison 60050-R.

- Amar y sufrir*, Luis G. Jordá, texto de Luis G. Urbina (1925); Edison 60051-R.
- Amores y amoríos*, Jorge del Moral, texto de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero; Victor 1297-B, Victor 4235 (Arg), HMV DA 1192.
- Un amor que se va*, Eduardo Sánchez de Fuentes; Victor 1357-B.
- A tus pies*, Agustín Lara; Victor _____, HMV DA 1269.
- Ausencia*, Salvador Pérez (1920); Edison 76014-L.
- Ay, ay, ay*, Osman Pérez Freire (1924); Edison 80793-L.
- La canción de flor de Mayo*, Mario Talavera, texto de Amado Nervo (1926); Edison 76017-R.
- Canción de los achares (Serenata de achares)* de *La señorita* (1918), Joaquín Valverde, texto de José F. Elizondo (1920); Edison 76014-R.
- Chinita*, Mario Talavera, texto de Manuel Múzquiz Blanco (1926); Edison 76020-L; con Rodolfo Hoyos.
- Cual pálida estrella*, Belisario de Jesús García (1925); Edison 60047-R.
- Cuando me vaya*, música y texto de María Grever; Victor 1565, HMV DA 1270.
- Dime*, Gonzalo Curiel; Victor _____, HMV DA 1269.
- ¿Eres tú?*, Alfonso Esparza Oteo (1924); Edison 80792-R.
- Fingida*, Luis G. Jordá (1920); Edison 76015-L.
- Flor roja* de *Los gavilanes*, Jacinto Guerrero (1926); Edison 76017-L.
- Gitana*, Jorge del Moral; Victor 1324-B, HMV DA 1193.
- Golondrina mensajera*, Alfonso Esparza Oteo (1924); Edison 80792-L.
- Gratia plena*, Mario Talavera, texto de Amado Nervo (1926), con acompañamiento de piano; Edison 76018-L.
- Gratia plena*, Mario Talavera, texto de Amado Nervo; Victor 1297-A, Victor 4235 (Arg), HMV DA 1192.
- Hojas muertas*, Charles Maduro, texto de José Mojica; Victor 1325-B, Victor 4240 (Arg), HMV DA 1267.
- Júrame*, música y texto de María Grever; Victor 1324-A, HMV DA 1193.
- Lejos de ti*, Manuel M. Ponce (1925); Edison 60049-L.
- Lolita*, Arturo Buzzi-Peccia, texto italiano (1926); Edison 82344-L.

- Marchita el alma*, Manuel M. Ponce (1925); Edison 60051-L.
- María la O de María la O*; Ernesto Lecuona; Victor 1325-A, Victor 4240 (Arg), HMV DA 1267.
- Morena mía (Morenita mía)*, Armando Villarreal (1925); Edison 60048-L.
- Nocturnal*, José Sabre Marroquín, texto de José Mojica; Victor 23-6410.
- Ni de día, ni de noche*, música y texto de María Grever; Victor _____, HMV 1268.
- El nopal*, Mario Talavera (1925), con acompañamiento de piano; Edison 60047-L.
- Ojos tapatíos de Las musas del país*, Fernando Méndez Velázquez, texto de José F. Elizondo (1920); Edison 76015-R.
- País azul*, Jorge del Moral; Victor 1283-A.
- La paloma blanca*, Miguel Lerdo de Tejada (1926); Edison 76019-R, con acompañamiento de piano; con Rodolfo Hoyos.
- Pasas por el abismo de mis tristezas*, Jorge del Moral, texto de Amado Nervo (1926), con acompañamiento de piano y violín; Edison 76018-R.
- Pasas por el abismo de mis tristezas*, Jorge del Moral, texto de Amado Nervo; Victor 1283-B.
- Peregrina*, Ricardo Palmerín, texto de Luis Rosado Vega (1925), con acompañamiento de piano; Edison 60050-L.
- Princesita*, José Padilla; (1924); Edison 80794-R.
- ¿Qué quieres que yo te haga?*, Manuel Castro Padilla, texto de Antonio Mediz Bolio; Victor 1368, HMV DA 1194.
- Rosa La China de Rosa La China*; Ernesto Lecuona; ¿con acompañamiento de Lecuona al piano?; Victor 1563, Victor 4241 (Arg), HMV DA 1268.
- Secreto eterno*, José Perches Enríquez (1925); Edison 60049-R.
- La sultana*, Pedro Valdés Fraga; Victor 1368, HMV DA 1194.
- Su mamá tuvo la culpa*, Alfonso Esparza Oteo (1926); Edison 76019-L; con Rodolfo Hoyos.
- Te he de querer*, Alfonso Esparza Oteo (1925); Edison 60048-R.
- Te vengo a decir adiós*, Alfonso Esparza Oteo (1926); Edison 76020-R; con Rodolfo Hoyos.

—*Viejos conventos*, Mario Talavera, texto de J. M. Ruiz Esparza; Victor 1357-A.

—*Virgencita*, Salvador Pérez (1920); Edison 76016-R.

Canciones de las películas estadounidenses de Mojica

Claves:

- Música y texto de Mojica y Troy Sanders, a no ser que se indique otra cosa
- *** = También publicado en Argentina como un disco especial, con escenas de la película que adornan el disco¹⁰²

—*Alguna vez de El precio de un beso*; música y letra de Clare Kammer, Cecil Arnold, y Dave Stamper; Victor _____, Victor 4238 (Arg), HMV DA 1166.

—*Ámame de El caballero de la noche*, música y letra William Kernell, José Mojica, y Troy Sanders; Victor 1609-A, HMV DA 1299.

—*Un beso loco de El precio de un beso*; Victor 1484-B, Victor 4239 (Arg), HMV DA 1167.

—*Canción de la buenaventura de El rey de los gitanos*, música de Desider Josef Vecsei, texto de L. Wolfe Gilbert, traducción al español de José López Rubio y José Mojica; Victor 1630, Victor 17-5000-A (Arg), *** HMV DA 1320.

—*La canción del paria de La melodía prohibida*, música de Harry Akst, texto de L. Wolfe Gilbert, traducción al español de José Mojica y Enrique Jardiel Poncela; Victor _____, Victor 4233 (Arg), Victor 17-5003 (Arg), *** HMV DA 1347.

—*Cierra los ojos y sueña de Un capitán de cosacos*; Victor _____, HMV DA 1413.

—*Como tú y yo de La melodía prohibida*, María Grever; Victor _____, HMV DA 1348.

—*Cuando el amor te llama de El rey de los gitanos*, música de Desider Josef Vecsei, texto de L. Wolfe Gilbert, traducción al español de José López

¹⁰² Estoy en deuda con Tim Brooks, escritor y coleccionista de discos, por los datos provistos sobre las imágenes de los discos de Mojica.

- Rubio y José Mojica; Victor 1630, Victor 17-5000-B (Arg),*** HMV DA 1320.
- Cuando me vaya de La melodía prohibida*; María Grever; Victor 4233 (Arg), Victor 17-5003 (Arg).***
- Dame tu mano de Mi último amor*; música de William Kernell, texto de José Mojica; Victor _____, Victor 4243 (Arg), HMV DA 1266.
- ¿En dónde estás? de El precio de un beso*; Victor _____, Victor 4238 (Arg), HMV DA 1166.
- Es un ladrón de El caballero de la noche*, música y letra de William Kernell, José Mojica, y Troy Sanders; Victor 1609-B, HMV DA 1299.
- Gratia plena de La cruz y la espada*; Mario Talavera; Victor _____, HMV DA 1414.
- Libre soy de El precio de un beso*; William Kernell; Victor 1484-A, Victor 4239 (Arg), HMV DA 1167.
- Miniatura de El caballero de la noche*, música y letra de William Kernell, José Mojica, y Troy Sanders; Victor 1608-A, Victor 4252-A (Arg), HMV DA 1298.
- Mi último amor de Mi último amor*; música de William Kernell, texto de José Mojica; Victor _____, Victor 4243 (Arg), HMV 1266.
- Oh! Where Are You? de One Mad Kiss*, texto en inglés, Victor 1485-B.
- One Mad Kiss de One Mad Kiss*, texto en inglés, Victor 1485-A.
- País ideal de La melodía prohibida*, música de Harry Akst, texto de L. Wolfe Gilbert, traducción al español de José Mojica y Enrique Jardiel Poncela; Victor _____, Victor 4232 (Arg), Victor 17-5002 (Arg),*** HMV 1348.
- Pregúntaselo a ellas de Un capitán de Cosacos*; Victor 1368, Victor 4277 (Arg), HMV DA 1413; con Rodolfo Hoyos.
- ¿Recuerdas? de Las fronteras de amor*, Victor _____, Victor 4278 (Arg), HMV DA 1414.
- Siempre de La melodía prohibida* música de Harry Akst, texto de L. Wolfe Gilbert, traducción al español de José Mojica y Enrique Jardiel Poncela; Victor _____, Victor 4232 (Arg), Victor 17-5002 (Arg),*** HMV DA 1347.
- Unidos por siempre de El caballero de la noche*, música y letra de William Kernell, José Mojica, y Troy Sanders; Victor 1608-B, Victor 4252 (Arg), HMV DA 1298.

Arias operísticas

- Bianca al par di neve alpina* de *Les Huguenots*, Meyerbeer (1926); Edison 82347-R.
- Ecco ridente in cielo* de *Il barbiere di Siviglia*, Rossini (1925); Edison 82343-R.
- Fantaisie aux divins mensonges* de *Lakmé*, Delibes (1926); Edison 82344-L.
- Una furtiva lacrima* de *L'elisir d'amore*, Donizetti (1926); Edison 82344-R.
- Mi par d'udir ancora* de *Les pêcheurs de perles*, Bizet (1925); Edison 82343-L.
- Salve dimora* de *Faust*, Gounod; Victor 6892-A.
- Tsar Berendey's Aria: Full of Wonders* (cantada en inglés) de *Snegurochka* (*Snow Maiden/Blanca Nieves*), Rimski-Korsakov; Victor 6892-B.

II. Álbumes de larga duración

Claves

- Álbumes de larga duración (enlistados en un orden cronológico aproximado) que incluyen reimpresiones de grabaciones de las décadas de 1920 y 1930, así como también nuevas grabaciones a partir de los años cuarenta y hasta los sesenta
- Incluye álbumes publicados en México, Cuba, Argentina, Estados Unidos y el Reino Unido
- Se dan los nombres de autores cuando se conocen

R. P. *Fray José Francisco de Guadalupe Mojica, O.F.M., acompañado al órgano por Salvador Muñoz*; Salvador Muñoz, órgano; Discos Sal-Mu LP-686, EEUU, grabada en 1949, también publicado en una caja con tres discos de 78 rpm.

Contenido: *Panes [Panis] Angelicus* (César Franck), *Luna pálida* (Frederic Knight Logan), *Preghiera* (Paolo Tosti), *Ave María* (Franz Schubert), *Gesù bambino* (Pietro Yon), *Aleluya* (Ferdinand Hummel).

Despedida lírica de José Mojica; Orfeón LP-12-53, publicado por Panart en Cuba, por Velvet Records en Estados Unidos (¿y por Orfeón en México?), ca. ¿1957?

Contenido: *Granada* (Agustín Lara), *Stornello del marinaio* (R. Bixio), *India* (Flores, Jiménez, Ortiz, Guerrero), *Torna a Sorrento* (Ernesto De Curtis), *A mi pueblito Escobar* (Ayala, Baez), *Funerales* (Ernesto Lecuona), *Estrellita* (Manuel M. Ponce), *Canción de primavera* (Pacífico Chirinos), *¡Oh!, pálida azucena* (José Mojica), *Corazón mexicano* (Agustín Lara y José Mojica), *La hamaca* (arreglo de Agustín Lara y José Mojica), *Romance de la niña negra* (José María Tena, L. Cane).

Fray José Francisco de Guadalupe Mojica interpreta éxitos de sus películas; Orfeón LP 12-163-18, publicado por Velvet Records en Estados Unidos (¿y por Orfeón en México?), ca. ¿1960?

Contenido: *Madre mía* (J. Sancho Marroco), *Luna pálida* (Frederick Knight Logan), *El arbolito* (arreglo de Sabat), *Vergin tutto amore* (Francesco Durante), *La niña muerta* (José Mojica y R. Lavista); también contiene canciones interpretadas por Pedro Geraldo (la estrella de la película autobiográfica de Mojica, *Yo, pecador*).

El incomparable José Mojica; RCA Camden 29, edición mexicana; también editada en Estados Unidos como *Recordando a José Mojica*; Cariño Records DBL1-5041, publicado ca. ¿1961?

Contenido: números 1, 7, 8, 17, 24, 25, 26, 30, 33, 36, 55, 57 de la lista anterior.

Lo mejor de José Mojica; RCA Camden CAL-2964, edición argentina.

Contenido: números 21, 42, 43, 45, 51, 52, 53, 61, 64, 66, 69, 73, 79, 80 de la lista anterior.

José Mojica: ¿Dónde estás corazón?; Remo LPR-1522; edición estadounidense, publicada en 196?

Contenido: *¿Dónde estás corazón?* (L. M. Serrano, A. P. Berto), *¡Oh!, pálida azucena* (José Mojica), *Las margaritas*, *¡Qué chulos ojos!*, *Serena está la noche*, *La canción del milagro* (Gonzalo Curiel), *Adiós, Mariquita linda* (Marcos A. Jiménez), *Ave que cruzas*, *El pitayero*, *María, María*, *Siempre me voy*, *Estampa carioca* (G. Macedo).

José Mojica Edisons; Club 99 CL 99-23; edición estadounidense, publicada en 197?

Contenido: números 2, 4, 11, 18, 22, 28, 41, 74-76, 78-80 de la lista anterior.

José Mojica (tenor); OASI 579; edición estadounidense, publicada en 197?

Contenido: números 5, 10, 19, 24, 37, 38, 40, 54, 58, 65, 67, 68, 70, 71 de la lista anterior.

José Mojica (1896-1974); Rubini GV 907; edición inglesa, publicada en 198?

Contenido: números 11, 21, 26, 28, 34, 36, 39, 41, 45, 67, 68, 70, 77, 79, 80 de la lista anterior.

III. Discos compactos

José Mojica: Historia de éxitos; Orfeón 10645; edición mexicana, publicada en 199_?

Contenido: *Torna a Sorrento* (Ernesto De Curtis), *Granada* (Agustín Lara), *Júrame* (María Grever), *Estrellita* (Manuel M. Ponce), *Ojos tapatíos* (Fernando Méndez Velázquez), *Bésame mucho* (Consuelo Velázquez), *Borrachita* (Ignacio Fernández Esperón [Tata Nacho]), *Te quiero, dijiste* (María Grever), *Nunca, nunca, nunca* (Ignacio Fernández Esperón [Tata Nacho]), *Gratia plena* (Mario Talavera), *Alma mía* (María Grever), *María Elena, Paloma, ¿Por qué?*, *¡Oh!, pálida azucena* (José Mojica).

Grandes voces del mundo: Alfredo Kraus, José Mojica; Orfeón 13239; edición mexicana, publicada en 199?

Contenido: *Nunca, nunca, nunca* (Ignacio Fernández Esperón [Tata Nacho]), *Borrachita* (Ignacio Fernández Esperón [Tata Nacho]), *Júrame* (María Grever), *Alma mía* (María Grever), *Paloma, Gratia plena* (Mario Talavera); también contiene grabaciones de Alfredo Kraus.

Three Edison Tenors: Giuseppe Anselmi, Alessandro Bonci, José Mojica; Marston: 51002-2; edición inglesa, publicada en 1998.

Contenido: números 2, 4, 11, 22, 28, 74-76, 78-80 de la lista anterior; también contiene grabaciones de Giuseppe Anselmi y Alessandro Bonci.

José Mojica Tenor (1897-1974), Gabriella Besanzoni Contralto (1890-1962); Club 99 CD 99-23; edición estadounidense, publicada en 200?

Contenido: números 2, 4, 11, 21, 28, 41, 74-76, 78-80 de la lista anterior; también contiene grabaciones de Gabriella Besanzoni.

José Mojica: Júrame; LBACD 031; edición brasileña, publicada en 200?

Contenido: números 1, 7, 9, 16, 17, 24, 25, 26, 30, 33, 42, 43, 51, 52, 53, 57, 60, 61, 64, 66, 71 de la lista anterior.



Zapotlán desde París o el rumor de los caracoles

Ricardo Miranda*

Cuando el tren acaba de subir la cuesta de Sayula, un viento fresco y ligero llena los vagones. A mí me basta con sentirlo para preferir a Zapotlán entre todos los pueblos que conozco. Y no es porque yo sea de aquí [...] Los fuereños también lo reconocen.

Juan José Arreola, *La feria*¹

Este artículo se ocupa de *Zapotlán, 1895*, poema sinfónico de José Rolón (1876-1945) compuesto en 1929. Esta partitura está concebida como un poema sinfónico en tres partes y como tal pretende ser una metáfora sonora de distintos ambientes de la población que le da nombre y que fue la cuna del compositor. En realidad, la obra va más allá de ese propósito y refleja una serie de ideas en torno a la cultura y a lo mexicano que Rolón compartió con otros intelectuales y artistas de su época. Además el ensayo señala las múltiples coincidencias entre *Zapotlán* y la novela de Juan José Arreola, *La feria*, así como diversos aspectos musicales que ilustran el pensamiento estético de Rolón.

This article is a study of Zapotlán, 1895, a symphonic poem by José Rolón (1876-1945) written in 1929. This work was conceived as a three-part piece with the aim of being a musical metaphor of different atmospheres related to the town of Zapotlán, where the composer was born. In fact, this piece goes beyond such purpose and reflects a series of ideas on Mexican culture which Rolón shared with a number of artists and intellectuals of his time. Furthermore, the essay points out the relationship between Zapotlán and La Feria, a novel by Juan José Arreola, as well as describing different musical aspects which illustrate Rolón's aesthetic position.

I. Zapotlán visto desde París

Al escribir las notas de programa que acompañaron al estreno de *Zapotlán, suite sinfónica 1895*,² realizado el 15 de diciembre de 1938 con Silvestre Revueltas al frente de la llamada "Orquesta Sinfónica de Mexicanos"—Rolón escribió en un párrafo breve y central su pensamiento: "La evocación constante de mi pueblo y rancho jaliscienses me obliga a repetir lo propio y lo

* Investigador del Cenidim. Coordinador de la maestría en Musicología de la Universidad Veracruzana.

¹ Éste y los demás epígrafes empleados están tomados de la novela de Arreola.

² Los años y lugares de inicio y término de la obra fueron anotados en el manuscrito de la partitura por la hija del compositor. En efecto, todo parece apuntar al hecho de que Rolón concibió la obra en Guadalajara hacia 1926, pero ésta sólo adquirió su forma definitiva tras ser revisada en París hacia 1929.

cercano en vez de lo lejano y ajeno". Se trataba, sin embargo, de una reflexión a posteriori que requiere de una explicación a fondo, pues refleja una serie de ideas y nociones culturales que Rolón manifestó muchos años antes del estreno de su obra y que ameritan ser desentrañados mediante un recorrido por la partitura y su entorno.

Fue tras terminar *El festín de los enanos* —en febrero de 1925— y hasta 1929, que Rolón trabajó en la composición de *Zapotlán*. Tales fechas denotan una coincidencia cronológica con la fundación de la revista *Bandera de provincias*, empresa a la que Rolón contribuyó con diversos artículos y cuya gestación —según se ha dicho— le había sido cercana gracias a su contacto con la élite jalisciense que se daba cita en la discoteca de José Arreola Adame. Por lo tanto, apenas podría deslindarse la composición de *Zapotlán* de los propósitos de dicha revista, en tanto éstos se entienden como una nueva definición de lo que es la provincia, de lo que representan las aportaciones y los valores intrínsecos de esa entidad a la vez geográfica, imaginaria y sentimental. De tal suerte cualquier aproximación a *Zapotlán* ha de recorrer una serie de senderos que se cruzan y yuxtaponen en el tiempo y que atraviesan por los más diversos puntos, desde la inspiración autobiográfica de la obra o su franca vocación nacionalista hasta su coincidencia con el ideario estético y político de *Bandera de Provincias*, con cierto artículo de López Velarde o con una novela de Juan José Arreola; todo ello amén de sus hallazgos e inferencias musicales intrínsecos.

En la concentrada prosa que le fue característica, Alfonso Gutiérrez Hermosillo trazó, en su contribución al primer número de *Bandera de Provincias*, algo del ánimo tras de semejante empresa:

Se persiste en hacer el silencio alrededor de las provincias. Y las provincias gritan. Para sí como los caracoles. Pero los caracoles son para adornar ciertas ventanas cursilonas. No podemos, ya, ser caracoles. Seremos únicamente el rumor [...] Nuestro programa ya está: queremos abarcar las provincias de México. A todas, y agitarlas —orífama, trofeo, bandera. Se pide poco: el verdadero interés estético, el buceo, la inquietud, el segundo plano, la simplicidad. Si esto no se entiende nos amolamos [...] Y entonces no podemos decir que los otros viven sin la curiosidad del ambiente en provincia, donde debería vivir lo esencial, lo verdadero. Médula. Corazón. Lejos del francés y del inglés. Cerca del humo.³

Fundada por el Grupo sin número y sin nombre —Agustín Yáñez, Esteban A. Cueva, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, José G. Cardona Vera, Emmanuel

³ Alfonso Gutiérrez Hermosillo, "Santo y seña", *Bandera de Provincias*, t. I, núm. 1 [Guadalajara, primera quincena de mayo, 1929], reimpr. facs. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

de Palacios— *Bandera de Provincias* fue, de acuerdo con José Luis Martínez, “la revista más valiosa que se ha publicado en la provincia mexicana en nuestro siglo”.⁴ Según el balance que hiciera Yáñez, sus “descubrimientos literarios son importantes [...] por primera vez en el país, por lo menos en provincia, se tradujo a Kafka, se dedicó un número a Claudel y se publicaron páginas del *Ulysses* de Joyce —que entonces era casi desconocido—. A este balance, Martínez añade otros méritos:

se exploró la nueva literatura europea, norteamericana e hispanoamericana; se volvió con lucidez a la literatura popular; se estudió con pasión a los grandes muralistas mexicanos, se establecieron relaciones con el grupo más influyente de la ciudad de México, el de la revista *Contemporáneos* (1928-1931) y, sobre todo, se dieron a conocer nuevos valores literarios y filosóficos.⁵

Piedra fundamental de la historia literaria de México, espacio cultural de raro alcance, resulta un tanto paradójico que las referencias musicales de *Bandera* hayan pasado desapercibidas por quienes se han asomado a la revista, olvidando con ello que sus fundadores —los compañeros de Yáñez y Gutiérrez Hermosillo— habían sido educados en medio de una fuerte tradición musical tapatía, cuyos centros de actividad han sido plenamente identificados: los conciertos sinfónicos y óperas en el Teatro Degollado, las discotecas de José Arreola Adame o Enríque Díaz de León, las audiciones de la Academia de Rolón y los conciertos privados en casa de Tula Meyer. Sin duda, el rumor de los caracoles llevaba mucho de resonancia musical.

Por ello no sorprende que desde el primer número de *Bandera* —ahí, en la primera página— aparezca la figura de Rolón. Bajo el título de “La influencia italiana en nuestra canción”, José Ruiz Medrano narra para sus lectores la singular visita que hiciera a Manuel M. Ponce en su parisino estudio de la *Salle Pleyel* acompañado de Rolón. En este artículo, su autor recoge las ideas de Ponce sobre el nacionalismo y el empleo de melodías populares, mientras Rolón aprueba las declaraciones de su amigo Manolo, puntualizando a veces, algunas cuestiones. Pero lo que cuenta Ruiz Medrano no es acerca de dos compositores que reflexionan sobre la música de su país, sino más bien, la confesión de dos personajes en busca de su identidad:

Dos horas conversamos sobre temas musicales.

Hablando de la canción, el maestro [Ponce] nos dijo que al emprender el cultivo de este género, conocía ahora no haber seguido la ruta genuinamente mexicana, pues aunque

⁴ José Luis Martínez: “La obra de Agustín Yáñez”, pról. a Agustín Yáñez, *Obras escogidas*, México, Aguilar, 1968, p. 21.

⁵ *Ibid.*, pp. 21-22.

sus canciones fueron producidas en México se resienten de marcadas influencias italianas. “Yo quiero, nos decía, cultivar lo que es más nuestro: temas indios, los mexicanos debemos reproducir con sensibilidad y técnicas modernas esos motivos”.

Y el señor Rolón, corroborando esa idea, agregaba: “Yo, cuando componía en México, hacía música francesa y ahora que estoy en Francia quiero componer música mexicana”.⁶

La fantástica declaración es en sí misma, todo un discurso del método. Al reconocer que *El festín de los enanos* había sido una obra de inconfundible inspiración francesa, Rolón aceptaba la contradicción insalvable de la que habían sido presos tanto su celebrado *Festín* como el congreso que lo había premiado: la representación de lo mexicano iba más allá de la simple utilización de temas folclóricos cuya elaboración, después de todo, se nutría de un lenguaje artístico proveniente de Europa. Peor aún, tanto Ponce como Rolón vivieron, en carne propia, y por aquel entonces, la extraña condición de ser catalogados como compositores mexicanos por un entorno parisino, cuya *idé fixe* de lo mexicano más tenía que ver con el pasado prehispánico que con las melodías populares criollas que tanto gustaban a ambos. En resumen, nuestros compositores fueron atrapados por Ruiz Medrano en un momento álgido de crisis de identidad en el que se vieron obligados, desde su cosmopolita rincón parisino, a fijar de manera firme su mirada sobre un concepto de lo mexicano que hasta entonces les había sido, si no del todo ajeno, sí menos importante que otros: el de un país cuyos valores fundamentales, cuya quintaesencia estética se localiza en el ámbito de lo indígena. Y así, mientras Ponce reflejó esta inquietud en la composición de su *Canto y danza de los antiguos mexicanos*, Rolón emprendió la composición de una serie de piezas para piano basadas en melodías indígenas. “Y en efecto”, continúa el narrador para los lectores de *Bandera de Provincias*:

tuve el gusto de oír al piano, tocadas por el señor Rolón, algunas de sus últimas composiciones de motivos indígenas hechas para orquesta. Una o dos han sido escogidas para ejecutarse en la *Revista Musical* que los compositores latinoamericanos celebran este año en París.⁷

Sin embargo, a Ruiz Medrano no dejó de parecerle un tanto radical la posición asumida por Rolón y Ponce. Hoy sabemos que no le faltaba razón

⁶ José Ruiz Medrano: “La influencia italiana en nuestra canción”, *Bandera de Provincias*, t. 1, núm. 1, primera quincena de mayo de 1929.

⁷ *Ibid.* Es un tanto difícil precisar a qué obras en particular se refiere Ruiz Medrano. Por entonces, Rolón pudo tener en el atril de su piano el manuscrito de sus *Tres danzas indígenas (jaliscienses)* o bien apuntes del *Cuauhtémoc*, obra que utiliza, en ciertos pasajes, algunos temas de danzas indígenas chimalhuacas.

y también que los compositores vivían en el París de finales de los años veinte un periodo de experimentación, aprendizaje y revalorización. En este sentido mordieron el anzuelo de la identidad que su posición y ambiente parisinos les tiraba pues ambos terminan por creer que si algo ha de distinguir a su música será aquello que no es europeo, y que, si han de encontrar una voz propia, ésta debe guardar un vínculo con los inconfundibles rasgos originales y únicos propios de su cultura; es decir, todo lo que no se reconoce como propio por el entorno que los rodea. En una época de búsquedas, en compañía de una nutrida nómina de compositores en circunstancias similares, lo cierto es que la adopción de ese indigenismo a ultranza es, como bien apunta Leonora Saavedra a propósito de la música de estirpe similar escrita por Carlos Chávez, resultado de un proceso en el que “la elección y la construcción de un estilo indigenista forman parte de una decisión política relacionada con la necesidad de situar a la música mexicana dentro de la estructura hegemónica de la cultura occidental”.⁸

Pero tanto Rolón y Ponce como Ruiz Medrano están lejos de adivinar las lecturas que pueden darse a la música indigenista con el paso del tiempo. Peor aún, el *reporter* de *Bandera de Provincias* ignora que Ponce y Rolón han transitado por un camino mucho más largo del que aparentan y, quizá por ello, no concuerda del todo con las ideas expresadas por Ponce. Al resumir las ideas de éste en torno a la canción mexicana, Ruiz Medrano ahonda sobre las posibles influencias extranjeras en nuestra música y concluye que, después de todo, qué mejor que la influencia italiana para nutrir nuestras canciones tradicionales. Y obedeciendo a tal orden de ideas, hacia al final de su artículo y quizá sin proponérselo, expresa el ideal al que *Bandera de Provincias* parecía aspirar en términos musicales:

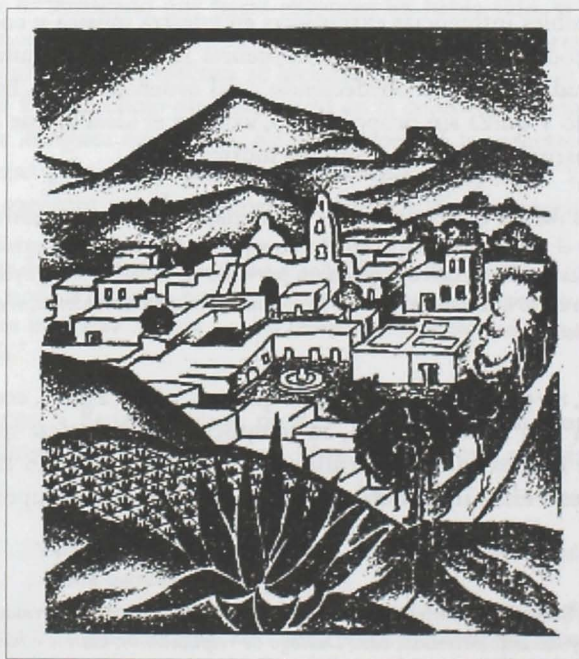
La labor del músico culto mexicano es principalmente cultivar los motivos indígenas, desentrañar el sentido de nuestro criollismo y purificar la influencia extranjera de todo exceso, jamás ha de encasillarse como un puritano en lo indio, destruyendo o pretendiendo destruir lo que nuestro pueblo ha asimilado como conveniente, según su certero sentido crítico.⁹

En efecto, no puede darse la razón a quienes, como Ponce, confundieron la influencia con la asimilación, ni tampoco puede decirse que la quintaesencia de lo mexicano en términos musicales se halle en las melodías indígenas, sean éstas inventadas como las de Chávez o recuperadas como

⁸ Leonora Saavedra, “Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda, eds., *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, 2002.

⁹ *Ibid.*, p. 6.

las de Rolón. En todo caso, ningún músico mexicano con aspiraciones nacionalistas pudo en aquellos años ignorar un aspecto crucial certeramente señalado por Ruiz Medrano: “desentrañar —en términos musicales, se entiende— el sentido de nuestro criollismo”. Tal el rumor de los caracoles tapatíos, el diáfano credo estético que a propósito de la música, y desde París, quedó plasmado en las páginas de *Bandera de Provincias*. Tal era, asimismo, la empresa que Rolón había hecho suya durante aquellos años aunque ni su amigo jalisciense ni muchos otros lo supieran. Porque lo que Ruiz Medrano no vio cuando también visitó a Rolón en su departamento de la *rue des Acacias* fue la partitura de *Zapotlán*; ignoraba, pues, que la propuesta musical con la que concluía su reportaje ya había sido llevada a cabo por el músico jalisciense. Sin embargo, la declaración de Ruiz Medrano, ese *deber ser* de la música mexicana desde y según la provincia, señala las coordenadas que definen a esta obra. *Zapotlán* es la provincia hecha música, es el equivalente sonoro del grabado de Gabriel Fernández Ledezma que *Bandera* publicó en su primer número: con sus magueyes al frente, sus sembradíos, sus montañas y la silueta inconfundible de una iglesia rodeada de edificaciones y plazas, de portales y fuentes, de luz, árboles y lontananza.



Grabado de Gabriel Fernández Ledezma.

II. Campestre

Campo de Zapotlán, mojado por la lluvia de junio, llanura lineal de surcos innumerables. Tierra de pan humilde y trabajo sencillo, tierra de hombres que giran la ronda anual de las estaciones, que repasan su vida como un libro de horas y que orientan sus designios en las fases cambiantes de la luna...

En tanto la obra refleja una visión de la provincia, en tanto hace suya la recuperación de un sentido criollo esencial, puede decirse que *Zapotlán* es resultado de una reflexión consciente sobre esa entidad, una reflexión en la que, como se ha visto, Rolón no estuvo solo, pero a la que dio, inevitablemente, un matiz personal y autobiográfico. Así lo corroboró el propio autor cuando, en ocasión de la interpretación de la obra por Silvestre Revueltas en 1938, escribió una breve nota donde declaró abiertamente su afán por plasmar a la provincia y su espíritu en una obra sinfónica, trazando con ello una idea central de su pensamiento estético:

Esta obra es el reflejo de una visión de mi provincia, en esa época; un ordenamiento de algunos temas musicales, del campo y del pueblo, que más me impresionaron en la adolescencia. Mi tendencia nacionalista es estimulada por la evocación constante del ambiente romántico —muy fin de siglo— de mi rancho y mi pueblo jaliscienses, evocación ésta que me obliga a repetir lo propio y lo cercano en vez de lo lejano y ajeno.¹⁰

La coincidencia con los ideales de *Bandera de Provincias* es absoluta. Y así, mientras en mayo de 1929 la célebre revista salió a la luz, Rolón revisó los últimos detalles de la orquestación de su poema sinfónico. Y, en efecto, la partitura de *Zapotlán* había viajado con él hasta París donde Rolón trabajó en la obra, seguro de que podría encontrar en los consejos técnicos de Dukas la mejor orientación para darle su forma final. *En París* —habrá dicho Rolón— *mil veces cerré los ojos y vi a mi pueblo dormido entre las nubes*.¹¹ Sí, porque a la evocación nostálgica que representó el trabajo parisino sobre esta obra se sumó, con toda probabilidad, un deseo personal de reconciliación,

¹⁰ Cit., en Ricardo Miranda, *El sonido de lo propio. José Rolón (1867-1945)*, vol. I, México, Cenidim, 1993, p. 6.

¹¹ Todas las frase en cursivas —salvo indicación expresa— corresponden al pequeño texto de Guillermo Jiménez, *Zapotlán*, México, s.p.i., 1933. Aunque se trata de un texto posterior a la composición de *Zapotlán*, Rolón guardaba entre sus papeles personales esta *plaque*, sin duda atraído por su prosa evocativa y nostálgica, y cuyas páginas delatan el paso y repaso de su contenido. Según se verá más adelante, al preparar una nota sobre la obra para su estreno en México, Rolón citó *in extenso* esta viñeta, estableciendo así una clara correspondencia sentimental y de imágenes entre su obra y el texto en cuestión.

un afán por alejar las tristezas personales que la memoria de su pueblo natal necesariamente traía consigo. A ello, y de manera simultánea, se agregó el anhelo de recordar los buenos tiempos y, sin duda, el subtítulo de la obra señala un momento específico. Quizá 1895 haya sido el año más feliz de la vida de nuestro autor, el de su noviazgo con Mercedes Villalvazo, el de su vida de juventud en un pueblo idílico, de serenatas, corridas y diáfanos cielos, con su trasfondo de volcán y cimas nevadas, y en el que día con día puede verse a *La pastora*, nube misteriosa que siempre aparece en el mismo punto del paisaje y en la que Rolón habrá depositado —con toda seguridad— los sueños y deseos de varias tardes, los anhelos de sus aspiraciones como hombre y como artista. Por todo ello, tras la música de este tríptico se esconde la nostalgia; en él, Zapotlán el Grande resuena con envidia y en su discurso cobran vida la evocación de una vida apacible y entrañable, la fuerza de los recuerdos personales, el singular y bragado carácter de sus habitantes y ese inconfundible sabor local reflejado en gustos y tradiciones, en dichos y memorias; el Zapotlán, en fin, de los gritos, maldiciones, relinchar de caballos, olor de pozole y de tacos de camarón.

Sobra decir que las referencias extramusicales que originan la partitura plantearon a su autor la adopción de una estética de carácter ecléctico, capaz de reflejar en su discurso el sincretismo cultural que caracteriza a la localidad. En este sentido, *Zapotlán* es una obra de síntesis, una representación musical de distintas culturas y ambientes, una transliteración sinfónica de la provincia donde se funden la visión idílica y los recuerdos de juventud del compositor, *lo propio y lo cercano*.¹² A fin de llevar a cabo semejante programa, Rolón dio por sentado el empleo de temas populares, pero, al mismo tiempo, advirtió desde un punto de vista técnico dos problemas sobre este proceso esencial de la escuela nacionalista. Al respecto, y también desde las páginas de *Bandera de Provincias*, se preguntaba:

¿En qué radican las causas por las cuales las llamadas estilizaciones de nuestras melodías populares pierden ese perfume, ese sabor de las cosas nuestras al grado de ser perceptible aún para oídos no ejercitados?

En mi concepto, dos son los factores principales de ello: la *viciosa* traducción de su rítmica, a veces mistificada hasta no conocerse —ejemplo exclusivo de la “cuadratura” clásica— y el *inadecuado* léxico armónico empleado: acordes clásico-románticos, y por colmo escolásticamente realizados.¹³

¹² En su evocación de la provincia Rolón no estuvo sólo y, desde luego, *Zapotlán* guarda una relación de clase y género, una coincidencia de proyecto con obras como *Imágenes* (1927) y *Pueblerinas* (1931) de Candelario Huízar, *Ferial* (1940) de Manuel M. Ponce y *Lagos* (1956) de Antonio Gomezanda, entre otras.

¹³ José Rolón: “La música autóctona mexicana y la técnica moderna” (*Bandera de Provincias*, núm 12, p. 2, Guadalajara, 1929), reimpr., en R. Miranda: *El sonido de lo propio...*, p. 88.

Ciertamente al escribir *Zapotlán* lo mismo que al emplear temas populares en otras de sus composiciones, preocupó a Rolón la *frescura* rítmica y la elaboración armónica de los materiales vernáculos. En el caso particular que nos ocupa, quizá más que en ninguna otra de sus obras, la resolución técnica de tales aspectos cobra una especial importancia y su observación permite aquilatar de manera fehaciente cómo llevó Rolón sus preceptos estéticos a la práctica.

Dividida en tres movimientos —I. *Campestre*, II. *Gallo romántico*, III. *Fiesta*— *Zapotlán* guarda, a diferencia de *El festín de los enanos*, una simetría formal absoluta: sus tres movimientos son tripartitas y la partitura alcanza su máximo punto evocativo en el episodio central del segundo movimiento en el cual Rolón recreó un auténtico *gallo*,* *con todo y guitarras*. De hecho, y como señaló el propio autor, cada movimiento de este poema hilvana una serie de impresiones musicales por medio de una secuencia de distintos temas y ritmos populares, algunos de los cuales se desarrollan con cierta amplitud, mientras que otros sólo surgen durante algunos compases. El primer movimiento —*Campestre*— está construido sobre una secuencia de ocho temas (véase tabla 1) —casi todos ellos fragmentos rítmico-melódicos de indiscutible raigambre popular— que son *hilvanados* por medio del desarrollo de algunos motivos y del empleo de *ostinati*. Los temas se suceden uno tras el otro y sólo en contadas ocasiones se desarrollan (5° y 8° temas) o vuelven a ser escuchados hacia el final del movimiento —como acontece con los temas 1° (*El becerrero*), 5° (*Me lleva el río*) y 8° cuya reaparición delimita el inicio de la tercera parte del movimiento (compás 206 en adelante). Se trata de una secuencia sin mayor preconcepción formal, pensada como un montaje de diversas ideas musicales:

Núm. compás	1	16	34	53	57	60	63
Material temático	1 el becerrero	2	3 tonada...	4	3	1	3

79 - 126	147- 155	155-192	162-165	166-205
5 (cl) me lleva el río	6 Danza indígena	7	6	8

206	220	228	235	256	287	294
1/8	8	1	5	7	2 (cfr. 26) (<i>Lento</i>)	Cadenza (5)

* Serenata (N. de la E.).

El Becerrero



Tema 1, cc. 1 y sig.



Tema 2, cc. 20 y sig.

Tonada del toro de once



Tema 3, cc. 33 y sig.



Tema 4, cc. 53 y sig.

Arenita de oro



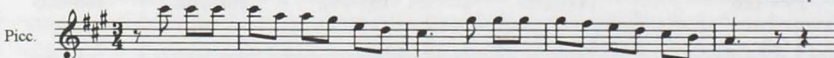
Tema 5, cc. 79 y sig.

Danza indígena (Jalisco)



Tema 6, cc. 147 y sig. (título según Rubén M. Campos).

Jarabe tapatío



Tema 7, cc. 176 y sig. (título según Rubén M. Campos).



Tema 8, cc. 192 y sig.

Tabla 1: temas empleados en Zapotlán (I, Campestre).

La estructura *sui generis* de este primer movimiento sugiere por sí misma que la evocación de Zapotlán que la música entraña no busca la definición narrativa, sino, por el contrario, parece obedecer a una lógica un tanto subconsciente: sólo así se explica que un compositor que antes ha utilizado las mínimas herramientas temáticas al elaborar sus obras —como en *El festín de los enanos*, donde un solo motivo rítmico se repite durante toda la obra— utilice para este movimiento una cantidad de temas tan grande y dispar.¹⁴ Cada uno de ellos, como las imágenes de un sueño, cobra vida para en seguida desaparecer y sólo algunos son sujetos a cierta elaboración o reaparecen más tarde en el movimiento. En este sentido cabe apuntar que cuando los temas son elaborados, Rolón gusta transformarlos —por no decir *demolerlos*— mediante la ruptura de sus obvios elementos tonales y es en este proceder donde puede apreciarse su preocupación por no caer en un “léxico armónico *inadecuado*”, utilizando lo que también describió como “armonías de recios perfiles y de rudos choques sonoros”.¹⁵ Como ejemplo puede compararse la melodía original del cuarto tema con los saltos de quinta disminuida o séptima que surgen en una de sus reapariciones donde, por cierto, el tono correspondiente a la dominante jamás aparece:



Ejemplo 1a: *Campestre*, 4º tema, compases 60-63.

En otras ocasiones (ejemplo 2a), el perfil del tema se acentúa de manera dramática mediante otro tipo de recursos, en este caso el fabordón que implican los armónicos del violín solista.¹⁶ De hecho, los llamados intervalos “disonantes” —en especial los tritonos y las segundas / séptimas— abundan por doquier hasta convertirse en un rasgo de la escritura del compositor como lo ilustra su tratamiento del tercer tema en los alientos y metales (ejemplo 2b). Quizá estos ejemplos sirvan para ilustrar la “total emancipación de los

¹⁴ A propósito de tales disparidades compárese la monótona insistencia del tema 3º —un simple toque de trompeta— con el solo de corno inglés del tema 2º, una idea musical mucho más compleja.

¹⁵ José Rolón, “La música autóctona...”, p. 89.

¹⁶ Este procedimiento parece ser un recurso ideal para evocar la *rudeza* de afinación de ciertas músicas populares. Revueltas, por ejemplo, escribió un pasaje muy similar en *Música de feria*.



antiguos y apollillados preceptos” que, según Rolón, impedían un manejo adecuado de los materiales folclóricos y, no cabe duda, que fue tal tipo de tratamiento lo que llevó a José Pomar a escribir que Rolón “en determinados momentos, mañosamente, sin que nos advierta la menor señal de alarma, nos hace pasar sobre audacias insospechadas cuyo cáustico no escucee porque parece que lo aplica con pluma delicada que no ofende”.¹⁷



Ejemplo 2a: “Campestre”, *El becerrero*, compases 228-230.

Ejemplo 2b: *Campestre*, cc- 63-66.

¹⁷ José Pomar, “Enhebrós musicales”, s/d, AJR. Tanto apasionó este asunto a Rolón que al momento de defender su causa puede distinguirse cómo afloran en su personalidad rasgos no exentos de *machismo*. Para Rolón era un error tratar los temas populares con “los refinamientos de escritura a veces hasta *afeminados*, del romanticismo”, puesto que “nuestra música folclórica [...] es un conjunto de enérgica rudeza, de racial ironía y de marcado, pero varonil sentimentalismo” (“La música autóctona...”, p. 89). Desde luego, los argumentos resultan atinados, no así la metáfora que los sustenta.

Como toda obra referencialista, *Zapotlán* ofrece la posibilidad de hacer de cada uno de sus elementos sonoros un objeto consciente y preciso, bien un recuerdo, una imagen o alguna secuencia narrativa. Sin embargo, es claro que Rolón no tuvo en mente ninguna historia en particular, ni tampoco quiso dejar testimonio de las fuentes y correlaciones precisas a las que corresponden cada uno de los temas empleados. Los más viejos entre los zapotlanenses quizá identifiquen, al escuchar la obra, alguna tonada popular, algún recuerdo de infancia como aquella *Tonada del toro de Once* que según se cuenta sonaba en las corridas de Zapotlán y que Rolón utilizó en este movimiento.¹⁸ Pero, en realidad, las correspondencias precisas poco importan, pues de lo contrario, el compositor habría dejado —como en la partitura de *El festín*—una descripción precisa de las posibles imágenes o argumentos que cada tema implicaba.¹⁹ Más aún, es evidente que la evocación de Zapotlán fue para Rolón un asunto esencialmente anímico y no específico, pues la primera versión de la obra llevó por título *Escenas mexicanas*. En todo caso, al ejecutarse la obra en 1932, Rolón apenas si escribió las referidas líneas sobre la pieza, pero en cambio aludió con amplitud al citado texto de Guillermo Jiménez sobre su pueblo natal. Con ello, Rolón compartía con su público un hallazgo personal, un equivalente literario que volvía más tangibles para el público las imágenes —pero no las fuentes— que alimentaron la composición de la obra.

Y a propósito de sus fuentes, es necesario abrir un paréntesis al respecto, pues surge en torno a *Zapotlán*, y a un buen número de otras obras de Rolón, una pregunta crucial: ¿tomó el compositor tantos y tantos temas del libro de Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana* (1928), o fue Rolón un colaborador asiduo —y no reconocido por Campos— de su compilación? Seis temas de *Zapotlán*, los tres temas de *El festín de los enanos*, la totalidad de los temas empleados en las *Danzas indígenas jaliscienses* (1928), tres temas de *Cuauhtémoc* (1929) y el tema de las variaciones (tercer movimiento) de su Cuarteto para arcos (1929), todos se localizan en el libro de referencia. Aunque Campos apenas si alude a Rolón en su libro, las evidencias al alcance permiten suponer dos respuestas: o Rolón conoció la compilación

¹⁸ De hecho sólo dos de las canciones utilizadas por Rolón fueron identificadas entre quienes escribieron acerca del estreno de la obra. Hugo Conzatti identificó en el primer movimiento la canción *Me lleva el río*, (v.g. *Arenita de oro*), según apuntó en su columna *Crónicas Musicales*, México, 5 de noviembre de 1932, mientras que Alfonso Rovalo reconoció *Arenita de oro* y *El becerrero*, como dos de las melodías empleadas por Rolón.

¹⁹ Recuérdese que Rolón apuntó la trama de *El festín* sobre cada una de las secciones musicales a las que correspondía, mientras que, en su borrador para piano, anotó claramente los títulos de las canciones empleadas: *Los enanos*, *El payo* y *El huerfanito*.

de *Aires nacionales mexicanos*, incluida por Campos en el libro referido, *antes* de su publicación (pues tanto *Zapotlán* como *El festín* anteceden a la impresión de la antología), o fue Rolón quien colaboró con el escritor guajuatense, haciéndole llegar distintas melodías jaliscienses que Campos incluyó sin agradecimiento alguno.²⁰ Sobre este asunto sin respuesta, hay por otra parte, una discrepancia que vale ser apuntada: el segundo tema empleado por Rolón en el tercer movimiento de *Zapotlán* fue descrito por Campos como una “Walona del Bajío”, y por lo tanto nada tendría que hacer en una evocación de Zapotlán. ¿Error de Campos al catalogar sus melodías, mala geografía de Rolón o regionalismos musicales en disputa? Quizá nada de ello, pues la discrepancia simplemente demuestra que la idea de Zapotlán vino a Rolón *después* de comenzar la obra, no así la idea de *evocar* lo que entonces llamaba *escenas mexicanas*.

Cl. I-II  Ingrata
p dolce

Ingrata (II, *Gallo romántico*).

Vn. I  El riflero

Tema 1 (III, *Fiesta*).

Va.  El mosco

Tema 2 (III, *Fiesta*).

Tabla 2: Temas populares empleados en *Zapotlán* (movs. II y III).

²⁰ A propósito de esta disyuntiva valga recordar algunos datos. Primero, que Rolón solía anotar melodías y canciones folclóricas —incluso publicó una de ellas dedicada a Clementine Maurel de Ponce en 1918— y que dejó entre sus papeles algunos de estos apuntes recogidos en distintas partes de Jalisco. Segundo, que Rolón y Campos sostuvieron algún tipo de intercambio epistolar, en el que sobre todo Campos consultó a Rolón acerca de la historia de la música en Jalisco (para su libro *El folklore musical y las ciudades*). Y, tercero, que a Campos y Rolón los unía —precisamente— la amistad común de Manuel M. Ponce, otro coleccionista de melodías populares.

Tomados de la recopilación de Campos o apuntados por el propio Rolón —de memoria o durante sus visitas a Zapotlán—, lo cierto es que el “ordenamiento de algunos temas musicales del campo y del pueblo” no deja de ser un fenómeno interesante desde el punto de vista estético porque, aun si los temas empleados en este primer movimiento pudieron tener una connotación específica para su autor —alguna escena o estado en particular—, lo cierto es que su público sólo escuchará un discurso de claro sentir mexicano, pero sin alguna imagen concreta de por medio. Al proceder de esta forma Rolón parece plantear una especie de referencialismo sutil, donde cada tema sirve para evocar un estado anímico, cuya naturaleza está condicionada, mas no definida, por las sugerencias del título de la obra, de sus movimientos y del programa general de la pieza. En este sentido, *Zapotlán-1895, Campes- tre*, es decir el título y programa de la obra y su primera parte, resultan ser el icono cuyas isotopías²¹ —cada uno de los temas o motivos empleados con su implícito carácter emotivo— obedecen a la secuencia arbitraria e impredecible que sus desiguales desarrollos y dimensiones temporales implican. Semejante proceso evita referencias concretas, pero favorece la evocación de *lo propio* y *lo cercano*. Si acaso, hay algunos fragmentos como la *cadenza* encomendada a la flauta (ejemplo 3), donde la escritura parece inspirarse en el sonido del *paisaje campestre*, pues, sin duda, Rolón no olvidó que parte del encanto de Zapotlán se localiza en su entorno natural. En todo caso, y aun cuando la interpretación literal de un pasaje semejante resulte un tanto excesiva, es innegable que hay en la partitura un sorprendente paralelismo con los ideales de *Bandera de Provincias*. Porque *Zapotlán*, al menos en su primer movimiento, no se ocupa de lo específico, sino, como quiere Gutiérrez Hermsillo, busca lo aparentemente inaprehensible: el rumor, el segundo plano, la simplicidad; el ambiente de provincia donde —según ambos artistas— vive lo esencial, lo verdadero.



Ejemplo 3: *cadenza de Campes- tre*.

²¹ Al utilizar los términos *icono* e *isotopías* sigo la terminología y algunos de los postulados de Eero Tarasti, quien nos recuerda que “en la música la relación entre contenido y expresión no es arbitraria: por el contrario, ambas están conectadas de forma inseparable [...] Consecuentemente, la relación entre significante y significado debe ser vista como icónica [...] la iconicidad de la obra forma los cimientos de lo que llamamos sus isotopías básicas”. (*A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, 1994, pp. 11, 184.)

III. Gallo

Lo más curioso es que en el pueblo se ha despertado un nerviosismo enfermizo y nadie anda tranquilo del brazo de su dama. Muchos se quejan porque ahora no hace falta cantar la copla ni decir una palabra, ni silbarla...

Cuando *Bandera de Provincias*, por voz de José Ruiz Medrano, pidió a los compositores “desentrañar el sentido de nuestro criollismo”, no hizo más que repetir un clamor expresado desde 1917 por Ramón López Velarde, a propósito —curiosamente— del regreso de Manuel M. Ponce a México tras su exilio político en La Habana. Y, si bien ciertas obras de Ponce hicieron de las canciones criollas —no obstante su influencia italiana— el paradigma musical de nuestra nacionalidad, lo cierto es que Rolón consiguió llevar a cabo en el segundo movimiento de *Zapotlán* la transliteración perfecta de las ideas de López Velarde al terreno musical.

Es claro que tanto Ponce como Rolón y López Velarde asumieron plenamente la noción de que al centro de cualquier evocación nacional —sea ésta de orden musical o literaria— se sitúa la vertiente criolla. “No somos hispanos ni aborígenes” —afirmó López Velarde en aquel artículo crucial—,

pese a los que se llaman tradicionalistas o progresistas [...] En consecuencia, los vagidos populares del arte, y aun el arte formal, cuando se anima de una pretensión nacionalista, deben contener no lo cobrizo ni lo rubio, sino este café con leche que nos tiñe [...] La música sabe que ése es su camino.²²

En su inimitable prosa, el autor de *Son del corazón* recorrió en seguida una serie de autores y títulos para demostrar que es la música criolla de las serenatas y canciones de amor la que mejor nos retrata en tanto nación como entidad cultural, pues “los más decorosos compositores que han laborado para la multitud han sorteado lo peninsular y lo indígena, para permanecer criollos”. Y una vez establecido tal orden de ideas el poeta se acerca al punto crucial en una página memorable:

Sería ilícito prescindir aquí de una mención siquiera, de los “gallos”. La licencia para un “gallo” consíguese previamente, a no ser que, por lo avanzado de la noche, la iniciativa urja; o que el Presidente Municipal o Jefe Político vayan a figurar en la zambra. En este

²² Ramón López Velarde, “Melodía criolla” [c. 1917], en *Obras*, ed., de José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 477. Es importante citar la primera frase del artículo: “La llegada de Manuel M. Ponce me incita a retocar un tema que alguna vez he apuntado: el criollismo de nuestro arte”.

último caso, el desahogado funcionario (de autoridad divina o plebiscitaria, según cuadre a los principios del lector) firmará, sobre la marcha y sobre las piedras del arroyo, la licencia. Cada uno de los de la partida conducirá la lega orquesta al umbral de su pastora. Y cuando los legos de la orquesta hayan cesado en sus traspies acústicos, temblará la voz báquica del interesado: "Quiero llorar y lágrimas no tengo".²³

Amén de la irónica y espléndida descripción, es en la primera frase donde se esconde la visión tajante de López Velarde: *es ilícito* prescindir de los gallos, si de lo que se trata es de buscar una imagen que lo resuma todo, que esconda la quintaesencia de nuestro ser criollo, de esa condición que determina nuestra cultura de manera definitiva. Si la escena resulta pobre, si los músicos son malos o las canciones pesarosas, poco importa. "No son estas canciones de Ronsard" —termina el poeta jerezano—:

Ni requiérese harta ciencia para declararlo. En cambio, se necesita un corazón vigilante para no olvidar que esa lánguida atmósfera nos nutrió y que ese pesimismo acompasado mecía, en la heredad, los festones de la hiedra.²⁴

La coincidencia es notable. Casi pudiera decirse que Rolón tomó el artículo de López Velarde como el programa extramusical de su composición. Porque *Zapotlán* oscila entre todos esos elementos: entre lo *cobrizo* y lo *rubio*; entre lo indígena de sus melodías chimalhuacanas y lo europeo de su lenguaje. Asimismo, *Zapotlán* subraya lo ilícito e imperdonable que el olvido de las serenatas representa y recurre en su segundo movimiento a la reconstrucción musical de la misma escena que López Velarde describe.

El *gallo* de Rolón es arquetípico: la desorganizada fila de músicos que se dirigen hacia algún balcón, el nada discreto transitar por la penumbra de las calles empedradas, la imprescindible vocación de cumplir con el destino y de actuar para una causa justa, si no divina... todo ello parece escucharse en los compases iniciales de ese *Gallo romántico* cuyo ritmo obstinado claramente evoca la caminata nocturna. Los músicos —sugiere Rolón— pertenecen al ámbito de lo *cobrizo*: así lo deja sentir la simple melodía inicial de cinco notas —¿melodía chimalhuacana quizá recogida por el autor?— y el obsesivo patrón rítmico que la acompaña. La melodía, por cierto, suena familiar y es que en su segunda aparición se funde con el tercero de los temas empleados en *Campestre* (ejemplos 4 a y b). Por su parte, las cuerdas irrumpen a momentos en medio de esa marcha, señalando las emociones que rodean al gentil trance. Una vez frente a la casa de la señorita en turno

²³ *Ibid*, p. 478.

²⁴ *Ibid*.

(*Las cuatro de la mañana, la orquesta toca un viejo vals. Nacho Enríquez raspa su lindo caballo moro y el mío se encabrita jubiloso... Dos ventanas se abren con cautela y nos pegamos a las rejas como dos moscardones...*) Rolón, como López Velarde, no alcanza a contener la sonrisa —mitad irónica, mitad nostálgica— respecto a ese momento crucial en el que inicia el *gallo*. Es entonces cuando, en un simultáneo alarde de humor y precisión descriptiva, el autor opta por una solución extraordinaria: el par de insubstituíbles guitarras *afinan* a media partitura, haciendo sonar sus cuerdas abiertas (ejemplo 5) —los “traspíes de los legos” que dijera López Velarde— y señalando en esos compases y con tal gesto lo inevitable: el *gallo* está a punto de comenzar, la suerte está echada.

Ejemplo 4a. Tema inicial de *Gallo*.

Ejemplo 4b. Tema inicial de *Gallo* (2a. aparición).

Ejemplo 5. *Gallo*.

Suena entonces la canción favorita de Rolón: *Ingrata*. Ya el título denota el conocimiento de causa respecto a semejantes lances en los que —según recuerda López Velarde— “predomina la tonada de infortunio”. Y en efecto, hay en la melodía y la letra de *Ingrata* un sentir que se reconoce de inmediato:

Entonces, cuando me querías
 mi vida era loco frenesí
 Mas hoy que ya me has olvidado
 qué he de hacer sino llorar.

Ingrata, por qué me abandonaste
 No ves cuánto sufro yo por ti
 Más vale que de una vez me mates
 Para qué quiero la vida
 sin la luz de tu mirar.

¡Ay! no sé lo que yo haré
 el día que te encuentre,
 mi corazón se va a ahogar
 en un mar de sentimiento.

Más vale que de una vez me mates
 Para qué quiero la vida
 sin la luz de tu mirar.

Es “la vieja lágrima” que apunta el poeta, la catarsis de todo un romance; música perfecta para esos gallos galantes, apasionados y canónicos... porque *en Zapotlán es lo más natural que una noche de luna le partan el corazón a un hombre por una mujer...*

IV. Fiesta

Digan lo que quieran, a mí me encanta la chirimía. Apenas la oigo, ya tengo el corazón lleno de feria, aunque no salgo de mi casa...

El último movimiento de *Zapotlán* abandona la narrativa y retoma el tipo de evocación planteada en el primer movimiento desde un programa distinto, pues constituye una recreación musical del ambiente local en día de juerga. *Los sonajeros, los retos, el torito de petate, los arrieros, las latas de reyes, el Pastor, la Reja, la Virgen de la Candelaria. Flecós de papel de china, carrizos adornados, el pitito y el tambor, tequila y pulque curado de la Ventana Chata...* El brío del mariachi resuena desde un principio, desenfadado y brillante, mientras la vibrante fuerza rítmica del movimiento no hace sino multiplicarse incontenible.

En efecto, *Fiesta* ilustra de manera fehaciente la resolución del otro problema planteado por Rolón respecto al manejo de los temas populares, el de la preservación de su *frescura* rítmica. “La rítmica es de tal importancia en nuestros ‘mariachis’ y ‘sones’”, escribió Rolón,

que, no digamos un cambio en su parte esencial como a menudo pasa, sino cualquiera omisión de sus “acentos a contratiempo” le hacen perder por completo sus características.²⁵

Distintos pasajes de este movimiento pueden ilustrar el interés del autor por la preservación de la esencia rítmica característica del mariachi. Desde la exposición del primer tema —*El riflero*—, Rolón señaló de manera precisa los contratiempos que resultan vitales para la ejecución de dicho son y que traen como consecuencia que por momentos lleguen a sonar hasta cinco acentos en un solo compás (ejemplo 6). En otras ocasiones, esa variedad rítmica es llevada a complejidades mayores como cuando, hacia el final del movimiento, Rolón reexpone los dos temas de *Fiesta* —*El riflero* en $6/8$ y *El mosco* en $2/4$ — de manera simultánea; con ello, el autor consigue una escritura que destruye toda cuadratura clásica al contraponer figuras rítmicas de 4 vs. 3 o 3 vs. 2 y 4, lo que también provoca una abigarrada secuencia de acentos (ejemplo 7).

Ejemplo 6. *Fiesta*: tema inicial.

Ejemplo 7. *Fiesta*: tema inicial.

Sin duda, *Zapotlán* demuestra la brillante imaginación sonora de un artista capaz de situar lo propio en el horizonte de nuestra mejor música; de convertir una simple serenata en poema sinfónico y de dar al mariachi local —once años antes que Blas Galindo— la sonoridad de la orquesta moderna

²⁵ José Rolón: “La música autóctona ...”, p. 88.

sin destruir ni civilizar su esencia, sin escribir *para turistas*.²⁶ Pero sobre todo, la obra alcanza con creces su cometido estético: forjar una noción de la provincia por medio de la música, recuperar las esencias de Zapotlán el Grande, el pueblo de finales del siglo pasado y su entrañable modo de vida que hoy se nos antoja perdido y nostálgico; la preservación de un pueblo y sus sonidos intrínsecos según los apuntó Jiménez:

ganas de ir a repicar todas las campanas del pueblo en un largo canto de amor, que fuera un repique de pasión y de júbilo, de ternura y de melancolía. Tener mil manos y tocar al mismo tiempo las campanas de la Catedral, las de la Merced, las de la Tercera Orden, las del Santuario y las de San Antonio, y repicar también las pobres campanas colgadas de los zapotes en las viejas capillas de los indios... ¡Ganas, ¡oh Zapotlán!, de tejerte un “enroso” con clavellinas, con estrellitas de San Juan, con xacalosúchiles, con floripondios y con flores de maíz, para colgarlo en lo más alto de la catedral, y luego bailar con la embriaguez y la idolatría de un “sonajero”, bailar sin descanso al son de los tambores y de las chirimías nativas; y luego gritar, y que mi grito repercutiera en la cumbre de la nieve y que rizara las aguas azules de la laguna; que despertara a las garzas dormidas entre los tulares y volaran despavoridas y ciegas de luz! ¡Zapotlán!²⁷

Sin duda, *Zapotlán* es el resultado de una transición suave pero definitiva. Si el romanticismo del pasado se adivina tras su vocación nacionalista tanto como en el trasfondo evocativo de su programa, su composición llevó a Rolón a confrontar aspectos cruciales, a cuestionar las fuentes de su cultura y a revisar su noción de identidad; a entender, en fin, que lo nacional no puede darse por decreto o por una simple decisión voluntaria o encargada al artista,²⁸ y que no basta el empleo de unas cuantas melodías populares para presumir de haber destilado el sonido de lo propio. En este sentido, la obra y su gestación señalan el diálogo permanente y ejemplar que Rolón supo sostener con su tiempo y su entorno, con el ambiente cultural de su época reflejado en las aspiraciones e ideas de quienes hicieron *Bandera de Provincias*. El programa y la composición de *Zapotlán* se sustentan en la meditación y la inquietud compartida y, quizá por ello, el tratamiento armónico y rítmico de sus materiales tanto como la resolución estética de la obra dejarán

²⁶ Recuérdese que *Sones de mariachi* fue escrita como una de las piezas que acompañaron la exposición de arte mexicano en el Museo Metropolitano de Nueva York en 1940.

²⁷ Guillermo Jiménez, *Zapotlán*, cit., en las notas al programa de la Orquesta Sinfónica de Mexicanos, México, Secretaría de Educación Pública, 15 de diciembre de 1938.

Por cierto, esta descripción de Zapotlán no figura en el libro del mismo nombre y, sin duda, Rolón la obtuvo del propio autor.

²⁸ Pienso, sobre todo, en el inevitable paralelismo con los *Sones de mariachi* de Blas Galindo.

una huella palpable en las posteriores composiciones de Rolón, situando al músico —por decirlo con las atinadas palabras de Gutiérrez Hermosillo— “cerca de lo complicado” y a la vez “cerca de lo simple” y fijando de manera indeleble un par de virtudes que para la obra de todo artista resultan vitales e imprescindibles: “carácter, diapasón”.²⁹

IV. Postludio³⁰

A decir de Saúl Yurkievich, *La feria* de Juan José Arreola es un “archipiélago narrativo” que representa la “compleja y móvil, la dispar y simultánea realidad de Zapotlán [...] un activo microcosmo de coexistencias disímiles y a la vez completivas”.³¹ En *La feria*, las historias de Zapotlán y sus personajes cohabitan y alimentan un discurso simultáneo, un mosaico polifónico de pensamientos y acciones que atraviesan Zapotlán por todas sus calles, las de los ricos, las de los pobres; las de la iglesia o las del comercio, las de los ranchos y las montañas. La sociedad y su vida —vistas desde Zapotlán— son definidas como una partitura polivalente, donde todos y cada uno entonan su parte: indígenas, criollos, pirujas, rancheros, señoritas, jornaleros, clérigos, santurronas, funcionarios municipales, latifundistas, comerciantes, agricultores, *tlayacanques*, mayordomos, *primeros*, *obrajeros*, *gañanes*, *hijas de María*... un coro múltiple que, si acaso, se junta en el compás de octubre cuando Zapotlán celebra las fiestas del señor san José. En este sentido, Rolón y Arreola coinciden, pues ambos recurren al montaje como técnica de composición: el primero mediante la secuencia de temas ya descrita, el segundo mediante un largo mosaico de pequeños textos.

Desde nuestro tiempo, Zapotlán no es sólo de uno u otro artista y resulta difícil —por no decir francamente arbitrario— leer por separado la novela y la partitura. Al contrario, la lectura simultánea de ambas obras permite una singular correspondencia estética y un raro deleite. Porque pocas son las ocasiones en las que la mirada de dos artistas —dispares en cuanto a tiempo y medio— se detienen sobre un mismo punto, embelesados por lo que ven y escuchan. En raras oportunidades el recuerdo y la nostalgia sobre un objeto

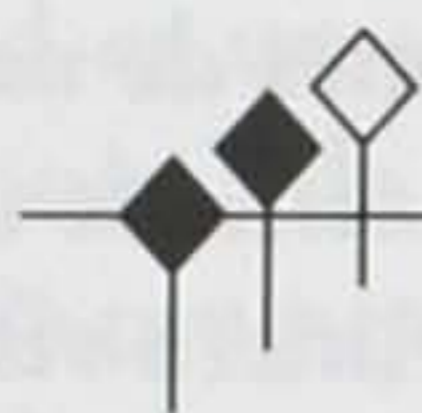
²⁹ Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “Santo y seña”, *Bandera de Provincias*, núm.1, Guadalajara, mayo de 1929, p. 1.

³⁰ Las ideas de estos breves párrafos fueron previamente ensayadas en mi artículo “Zapotlán en la literatura y la música, feria, gallo, fiesta y paisaje”, *Universidad de México, Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm 609, febrero de 2002.

³¹ Saúl Yurkievich, prólogo a Juan José Arreola, *Obras*, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 36 y ss.

común alimentan dos procesos creativos que se rinden por igual ante un paisaje humano y terreno que cautiva y que señala —por lo inmediato de su vivencia y por lo natural de su lenguaje (literario y musical)— una fuente inequívoca de sensaciones y vivencias *propias y cercanas*. No todos vivimos en Zapotlán, quizá ni siquiera conocemos los plácidos detalles de su paisaje, pero de alguna forma la lectura simultánea de aquella población, realizada desde la novela y la partitura, hace a quienes la emprenden, preferirlo entre todos los pueblos.

Así las cosas, la música y la literatura mexicanas se juntan y convergen sobre un punto de la geografía de Occidente. El Zapotlán de Rolón dialoga con el de Arreola: ambos coinciden en su pluralidad, en el sincretismo de sus imágenes, en el sabor inconfundible de su sentir. Cada obra cuenta sus historias y entre ambas complementan y profundizan su discurso. Bien lo dice un personaje de *La feria*: “Esto lo saben todos los que siembran año con año los campos de Zapotlán, pero para mí es un milagro”.



José Rolón (1876-1945),
Dos piezas para piano: *Les papillons blancs* y
Madrigal tapatío.

Ricardo Miranda

Pianista notable, destacado maestro del instrumento, alumno de Moritz Moskowsky en París, entre 1905 y 1907, la música de José Rolón para piano ha tenido una suerte diversa. Si bien sus *Tres danzas indígenas (jaliscienses)*, de 1928, forman parte del repertorio de diversos pianistas y son bien conocidas, el resto de su producción ha gozado de menor difusión. En el caso concreto de su *Vals caprice d'après "Sur les vaques"*, basado en el célebre vals de Juventino Rosas, las razones de su discreta presencia en grabaciones y conciertos son claras: concebido como un regalo para Arthur Rubinstein, la dificultad de su escritura —una de las obras más difíciles del repertorio mexicano— detiene a más de un intérprete y hace de cada ejecución una ocasión extraordinaria. Lo mismo acontece con su *Concierto para piano y orquesta* de 1936, sin duda la creación más lograda de su autor y una de las obras fundamentales del repertorio mexicano del siglo XX. Pieza de gran envergadura y múltiples dificultades técnicas —tanto para el solista como para ciertas partes orquestales— su audición también es un raro y esporádico suceso.

Hay, sin embargo, un significativo acervo de música que Rolón escribió para su instrumento favorito y que permanece prácticamente olvidado. Desde su regreso de París a Guadalajara en 1907, Rolón dedicó buena parte de sus esfuerzos a la composición de música para piano, con lo cual generó un repertorio que gozó, en aquella época, de difusión y reconocimiento. Entre estas obras destacan sus *Bosquejos*, juego de tres danzas; la colección *Cinq petits morceaux*, y, particularmente, otra serie de Cinco piezas para piano, editadas en Nueva York en 1914, y que representan algo de la mejor música que compuso por aquellos años. A esta lista hay que agregar un *Vals intime* (ca.1908), dedicado por Rolón a su amigo Pedro Luis Ogazón, así como un par de Estudios (1930, en segundas y en quintas, respectivamente) escritos

a petición de Salvador Ordóñez Ochoa.¹ La nómina de títulos referidos representa lo más significativo de la producción pianística del autor, aunque la lista completa de piezas incluye otras breves composiciones de naturaleza y propósito diverso como danzas, arreglos, una *Suite all'Antica* de inspiración neoclásica, así como piezas infantiles o para lectura a primera vista.

La música para piano de Rolón ha sido editada en forma dispersa. Algunas piezas como el *Vals caprice* y las *Tres danzas indígenas* fueron impresas en Francia por las prestigiosas editoriales de Alphonse Leduc y Max Eschig, respectivamente. Otras, en cambio, lejos de estar editadas, se encuentran perdidas. Tal es el caso de algunas romanzas sin palabras que le ganaron a su autor un tercer premio en 1911 en el "Concurso de composición del Centenario", convocado por la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública. El jurado —conformado por Julián Carrillo, José Guadalpupe Velázquez, Rafael J. Tello, José Rocabruna y Velino M. Preza— otorgó primeros premios en diversas categorías, tres de las cuales contemplaban segundo y tercer premios, como la de "Romanzas sin palabras", sexta categoría convocada. Ese concurso reconoció a una nutrida nómina de autores, entre quienes destacan Oscar Braniff, Vicente Mañas, Eduardo Gabrielli y Arnulfo Miramontes. En la categoría de romanzas sin palabras, el primer premio fue para Vicente Mañas, el segundo para Braniff y el tercero para Rolón.² Lamentablemente, el manuscrito de esta romanza parece perdido. Tal es, sin embargo, el caso de muchas otras obras de Rolón para piano, aunque en los demás casos conocidos existen ediciones históricas de las piezas en cuestión. Así acontece con *Madrival tapatío*, cuya partitura fue editada en 1922 en *Revista de Revistas*, que dedicó algunas páginas a la música de Jalisco. Es posible conjeturar que esta pieza pudiera ser la misma que la romanza sin palabras premiada en 1911, pero no existe mayor evidencia al respecto. En todo caso, aquí se restituye como una versión editada de la impresa en 1922 en la citada fuente hemerográfica.

¹ Los años de composición, partes y ediciones de las obras referidas son las siguientes: *Bosquejos*, tres danzas para piano (1. *Coqueta*, 2. *Amorosa*, 3. *Risueña*), Enrique Munguía/Breitkopf & Hartel, ca. 1909; *Cinq petits morceaux*, opus 3 (1. *Historiette*, 2. *Traumerei*, 3. *Petite Mazurka*, 4. *Canzonetta*, 5. *Menuet*) A. Wagner y Levien / Friedrich Hofmeister, 1910; *Valse intime*, Enrique Munguía / Breitkopf & Hartel, 1908; Cinco piezas para piano, opus 12, ca. 1911 (1. *Valse chromatique*, 2. *Arabesque*, 3. *Berceuse*, 4. *Prelude*, 5. *Mazurka*, G. Schrimmer, Nueva York; *Vals caprice pour le piano d'après "Sur le vagues" de Juventino Rosas*, Alphonse Leduc, París, 1919; *Tres danzas indígenas mexicanas (jaliscienses)*, Max Eschig, París, 1928; Dos estudios para piano (I. Estudio en segundas, II. Estudio en quintas), Departamento de Bellas Artes, Gobierno del Estado de Jalisco, 1930.

² La información sobre este concurso está consignada por Jesús C. Romero en su *Efemérides de la música mexicana*, vol. I, enero-julio, Cenidim, 1993; vol. II, inédito.

Les papillons blancs es una obra singular de Rolón, y una de sus piezas favoritas a juzgar por la atención que el mismo compositor dio a la obra. En realidad es un arreglo de una *mélodie* de Rolón intitulada *Beaux papillons* con poesía de Théophile Gautier. Fino autor de canciones con poesía francesa, *Beaux papillons* es una de las más logradas creaciones de Rolón en ese apartado, y es probable que él tuviese una apreciación semejante de la canción, pues no sólo elaboró una versión para piano sino que se trata de una de las partituras que el compositor mandó copiar cuidadosamente para su propio archivo. Por lo demás, *Les papillons blancs* difiere notablemente de su contraparte para voz y piano. Su escritura es más compleja y en momentos, se transforma sensiblemente. Por ejemplo, el clímax de la canción está construido sobre la pregunta ¿*Dites... Savez vous où j'irais?*, y esa pregunta de destino incierto se refleja en el piano mediante una breve cadencia:

The image displays a musical score for the piece 'Les papillons blancs'. It consists of two systems of music. The first system shows a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has the lyrics 'Di - tes - - - Sa - vez vous' with a long horizontal line following 'vous'. The piano accompaniment is intricate, with many sixteenth and thirty-second notes. The second system starts with a measure number '8' and shows the vocal line with the lyrics 'où - - - j'i - rais?' followed by another long horizontal line. The piano accompaniment continues with similar complexity, ending with a cadence.

Sin embargo, en la versión para piano, Rolón transforma este pasaje y lo convierte en un momento de mucha mayor libertad, donde da rienda suelta a una escritura virtuosa y sumamente idiomática. Por lo demás, las fuentes e influencias palpables en esta pieza son fáciles de trazar. Al convertir una canción en pieza para piano, Rolón no hace sino seguir una rancia tradición romántica encabezada por los arreglos que Liszt hiciera de *lieder* de Schubert. Sin embargo, el lenguaje de *Les papillons blancs*, particularmente su trama armónica, tienen una deuda evidente con Debussy, con cuya *Suite Bergamasque* pudieran trazarse distintas correspondencias. En particular,

Les papillons blancs acusa un sutil y complejo lenguaje cromático que va transformando el color de la melodía en cada reaparición. Ese rasgo fue uno de los más constantes en la escritura de Rolón y es característico de gran parte de su producción para piano.

Ni el manuscrito ni la copia en limpio de *Les papillons blancs* están fechados. Pero el primero, por estar escrito en el mismo tipo de papel utilizado en el manuscrito del *Vals caprice*, puede situarse hacia 1918. La canción data de 1917. Las digitaciones incluidas en esta edición son del autor de estas notas.

Les papillons blancs

José Rolón

Edición de R. Miranda

Allegretto grazioso *Il canto ben marcato*

pp *p*

due ped. *simile*

8

mf *cres*

15

poco rit. *a tempo*

cen - do *f* *p* *p*

22

29 *poco rit. -----*

mf *cres.* cen - do *f*

36 *a tempo*

p

43

mf *cresc.*

50

f *p*

56

poco cresc.

p

p

This system contains measures 56 through 62. The music is written for piano in a key with two flats. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. The first measure is marked with a dynamic of *p*. A *poco cresc.* marking is placed over measures 57-60. The system concludes with two measures marked *p*.

63

rit.

Cadenza ad libitum

Ped.

8^{va}

f

dim.

This system contains measures 63 and 64. Measure 63 begins with a *rit.* marking. A *Cadenza ad libitum* section is indicated by a dashed line. A *Ped.* (pedal) marking is placed below the bass staff. An *8^{va}* (octave) marking is placed above the treble staff. The system ends with a *f* (forte) dynamic followed by a *dim.* (diminuendo) marking.

65

(8)

This system contains measure 65. The music is written for piano in a key with two flats. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. The measure is marked with a dynamic of *f* (forte) and a *dim.* (diminuendo) marking.

65

diminuendo e ritardando

This system contains measure 65. The music is written for piano in a key with two flats. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. The measure is marked with a dynamic of *f* (forte) and a *dim.* (diminuendo) marking. A *diminuendo e ritardando* marking is placed below the bass staff.

66

p *gracioso* *cresc.*

This system contains measures 66 through 72. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The music is in a minor key and includes dynamic markings such as *p* (piano), *gracioso* (gracioso), and *cresc.* (crescendo). The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

73

f

This system contains measures 73 through 78. The music continues with a piano accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

79

p *pp* *rit.*

This system contains measures 79 through 86. The music continues with a piano accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *rit.* (ritardando). The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

87

ppp *a tempo* *pp* *ppp*

This system contains measures 87 through 94. The music continues with a piano accompaniment. Dynamic markings include *ppp* (pianississimo), *a tempo*, *pp* (piano), and *ppp* (pianississimo). The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

Madrigal tapatío

José Rolón

Edición de R. Miranda

Allegretto moderato

First system of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains the vocal line with lyrics: "con plaacer", "cres - cen - do", and "mf". The bass staff contains the piano accompaniment. The music is in 3/4 time and features a mix of chords and moving lines. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

Second system of the musical score, starting at measure 9. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains the vocal line with lyrics: "cres - cen - do". The bass staff contains the piano accompaniment. The music continues with similar textures and dynamics, including piano (*p*).

Third system of the musical score, starting at measure 17. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains the vocal line with lyrics: "con calore" and "cresc". The bass staff contains the piano accompaniment. The music is marked *leneramente* (tenderly) and includes dynamics like piano (*p*) and *con calore*.

Fourth system of the musical score, starting at measure 24. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains the vocal line with lyrics: "en". The bass staff contains the piano accompaniment. The music is marked *f* (forte) and includes a fermata over the final measure. A finger number '5' is indicated above the final note in the treble staff.

30

8va 7

rubato

Detailed description: This system covers measures 30 to 34. The right hand features a melodic line with a slur over measures 32-34, marked with an 8va (octave) and a 7-measure bracket. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The word 'rubato' is written below the staff.

35

8

8va

do

ff

dimin. --- poco rit. mf

Detailed description: This system covers measures 35 to 41. The right hand has a melodic line with a slur over measures 35-37, marked with an 8 (octave) and an 8va (octave). A 'do' is written below the staff. The left hand has a bass line. Dynamics include 'ff' (fortissimo), 'dimin.' (diminuendo), 'poco rit.' (poco ritardando), and 'mf' (mezzo-forte). The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

42

dim. rit. p a tempo cresc.

Detailed description: This system covers measures 42 to 49. The right hand has a melodic line with a slur over measures 42-44. The left hand has a bass line. Dynamics include 'dim.' (diminuendo), 'rit.' (ritardando), 'p a tempo' (piano at tempo), and 'cresc.' (crescendo). The key signature changes to one flat, and the time signature is 3/4.

50

f p rubato

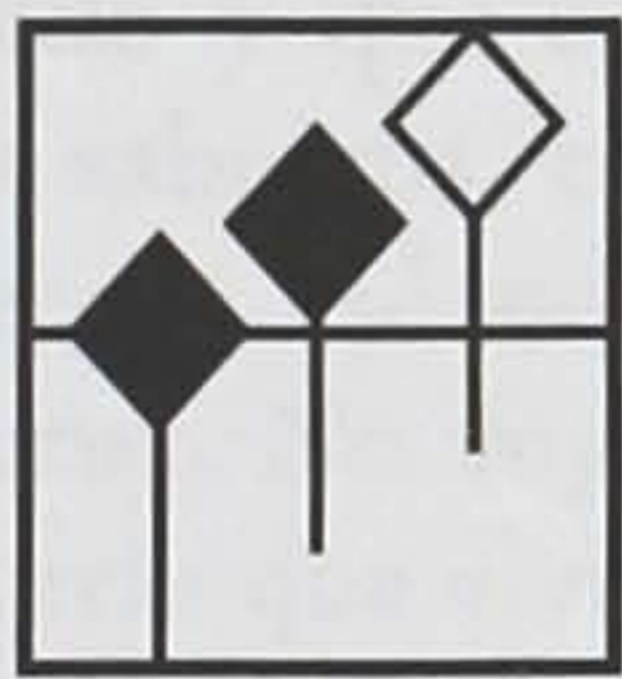
Detailed description: This system covers measures 50 to 55. The right hand has a melodic line with a slur over measures 50-52. The left hand has a bass line. Dynamics include 'f' (forte), 'p' (piano), and 'rubato'. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

56

poco rit.

Detailed description: This system covers measures 56 to 61. The right hand has a melodic line with a slur over measures 56-58. The left hand has a bass line. The dynamic is 'poco rit.' (poco ritardando). The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

NOTAS Y RESEÑAS



El libro de la autora muestra una gran variedad de trabajos realizados por ella y sus alumnos en el campo de la Cooperia Carrizosa, desde la fundación de esta institución en 1960 hasta el presente. El texto está dividido en capítulos que describen el desarrollo de la institución, los métodos de enseñanza, los resultados obtenidos y los proyectos futuros. La autora destaca el papel de la Cooperia Carrizosa como un espacio de aprendizaje y crecimiento personal para sus estudiantes.

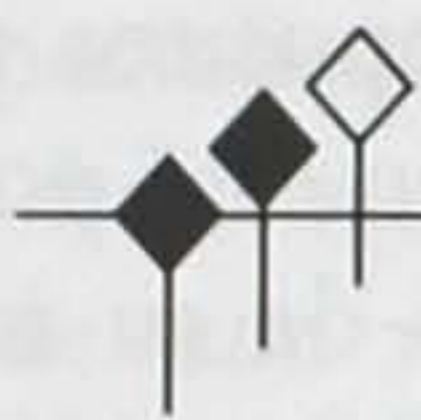
En el capítulo de los métodos de enseñanza, la autora describe cómo se organiza el aprendizaje en la Cooperia Carrizosa, destacando el uso de materiales concretos y la participación activa de los estudiantes. Menciona también la importancia de la evaluación continua y el apoyo emocional que se brinda a los alumnos.

El libro es una excelente referencia para quienes se interesan en el campo de la Cooperia Carrizosa y en los métodos de enseñanza que se utilizan en esta institución. La autora ofrece una visión detallada de su experiencia y los resultados obtenidos, lo que puede ser de gran utilidad para otros educadores.

El libro de la autora muestra una gran variedad de trabajos realizados por ella y sus alumnos en el campo de la Cooperia Carrizosa, desde la fundación de esta institución en 1960 hasta el presente. El texto está dividido en capítulos que describen el desarrollo de la institución, los métodos de enseñanza, los resultados obtenidos y los proyectos futuros. La autora destaca el papel de la Cooperia Carrizosa como un espacio de aprendizaje y crecimiento personal para sus estudiantes.

* Texto leído en la presentación del libro "Cooperia Carrizosa: un espacio de aprendizaje" en la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, el 15 de mayo de 2010.





El *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua*, cuya aparición nos convoca hoy, es el primer resultado tangible de aquellas exploraciones detectivescas que en 1996 llevaron a cabo los investigadores Áurea Maya y Eugenio Delgado y que culminaron, como todos sabemos, con el hallazgo de un tesoro escondido en Córdoba, Veracruz. No voy a relatar aquí las aventuras que vivieron nuestros autores, ni cómo tuvieron que repasar unos cuantos directorios telefónicos en varias ciudades de la República para dar con el archivo de obras del compositor Cenobio Paniagua, este pionero de nuestro arte lírico nacional. De eso se habló en su momento hasta en los periódicos.

Sin embargo, el que nuestros autores, además de ser una pareja bien avenida en la investigación lo sean en la vida real, nos da pie a recordar ahora a otros matrimonios y parejas que figuran con honores en la historia del arte y de la ciencia por sus aportaciones en común. Ahí tenemos a los esposos Curie, a los Schumann, los Mahler, las hermanas Bronté y los hermanos Gon-

court, que hasta en un premio cotizadísimo los convirtieron por escribir al alimón uno de los diarios literarios más fascinantes en la historia del género. En tiempos recientes encontramos en México a la pareja Frenk-Alatorre que, juntos, durante una época de su vida, incursionaron con enorme sapiencia en la lírica popular. Tenemos a John Cage y Merce Cunningham en Estados Unidos, de cuya alianza musical, dancística y amorosa de cerca de 40 años, surgió nada menos que el piano preparado. Más cercano al tema que anima estos comentarios son los frutos editoriales de la pareja de musicólogos franceses formada por Jean y Brigitte Massin. Todos conocemos sus exhaustivos libros sobre Beethoven y Mozart, editados por Fayard y traducidos a varios idiomas, detrás de los que hay un enorme compendio documental: debió tomarles muchos años reunir los materiales, las fuentes, los expedientes, los papeles relacionados a la vida de estos compositores, su correspondencia, la hemerografía de su tiempo y eso que, como se comprende, no partieron de cero. Según

* Texto leído en la presentación del libro *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos-Paniagua*, de Áurea Maya y Eugenio Delgado (México, Cenidim, 2002) en el Aula Magna del Centro Nacional de las Artes, México DF, el 29 de mayo de 2002.

observan los esposos Massin en el libro sobre Mozart, sus aportes personales se fundamentan en el catálogo publicado por Köchel en 1862, más tarde revisado y vuelto a revisar por Einstein (1937, 1947) y por sus seguidores (Geigling, Einmann y Sievers, 1964). De no haber contado de antemano con esta serie de catálogos mozartianos, es evidente que los Massin no habrían concebido una tarea tan afanosa como ésta o cuando menos no la habrían acabado en un plazo tan breve. El estado que guarda la musicología histórica centroeuropea goza, en términos generales, de esta privilegiada situación.

En otros lados, en cambio, existen realidades musicológicas bien distintas. España es un ejemplo. A pocos años de cumplirse el centenario de la muerte de Isaac Albéniz, el más importante músico español del siglo XIX, no se contaba hasta hace poco con una gran biografía o un catálogo sistemático y completo de sus obras, ni con ediciones críticas o grabaciones integrales de su música. Por fortuna, con la publicación reciente de una serie de trabajos, entre éstos, una biografía en inglés aparecida en 1999 en Estados Unidos (la primera edición española es de 2002), así como un profesional catálogo descriptivo de sus obras, editado también hace muy poco, han reparado (aunque tardíamente) la deuda con Albéniz.

En México no estamos mejor y hasta ahora hemos sido incapaces de saldar las cuentas con nuestro más

importante compositor romántico, de quien también está por cumplirse el centenario de su muerte. Albéniz desapareció en 1909; Ricardo Castro se le adelantó dos años y es la hora que todavía no tenemos una biografía seria ni un trabajo de valoración musicológica de su obra. No contamos —no digamos ya con un catálogo— con una simple lista completa de sus obras. Y pensar que frente a este panorama todavía hay quien considera como trabajos menores la catalogación y la documentación y desestiman, incluso, el mérito musicológico de estas labores, cuando es claro que los trabajos, como éste que han hecho Eugenio Delgado y Aurea Maya, requieren de la alta calificación profesional de quienes los realizan, tanto en los aspectos musicales e históricos como en el manejo de las técnicas de documentación. Pienso, por varias razones, que el archivo Zevallos-Paniagua, celosamente guardado por la familia Zevallos Ortiz, encontró en estos apreciados colegas a los investigadores adecuados. En primer lugar, porque, salvo algunas obras que libraron el desorden por encontrarse encuadernadas, el resto —señalan Maya y Delgado— consistía, cito sus palabras: “en hojas sueltas, disgregadas, que era preciso reunir en conjuntos coherentes”. Sólo los especialistas competentes pueden descifrar un galimatías de estas dimensiones y distinguir con claridad si determinado manuscrito es una partitura, un boceto, una guía de ejecución o unos simples apuntes.

Sólo los especialistas son igualmente capaces de reconocer diferentes versiones de una misma obra, de un arreglo, así como las posibles variantes de orquestación. Aunque existen normas internacionales de catalogación de archivos, es la experiencia del especialista en materia musical quien puede aplicar, llegado el caso, distintos criterios e incluso, desarrollar nuevos.

Como pasa con otros compositores del siglo XIX, de Cenobio Paniagua conocíamos más sobre el personaje que sobre su obra. Hace tiempo, la historia de la música lo consagró como un *pater* de la ópera moderna mexicana, no sólo por ser el primer músico en el país independiente que culminó la composición de una ópera, sino porque le dio un impulso al género desde diferentes posiciones. No obstante lo anterior, hasta ahora, prácticamente nadie había escuchado una sola de sus obras. Por lo que se refiere a su biografía, la historiografía mexicana se había visto obligada a citar recurrentemente las mismas escasas fuentes. Todos los trabajos sobre Cenobio Paniagua, advierten nuestros autores, han tomado como referencia la biografía de Manuel Revilla, publicada en 1901, y unos cuantos artículos de prensa aparecidos en vida del compositor. Así, a la luz de estos nuevos materiales, no sólo podrá confirmarse o rectificarse documentalmente todo lo señalado en los trabajos previos, podrá saberse también, porque ya nos lo han indicado Áurea Maya y Euge-

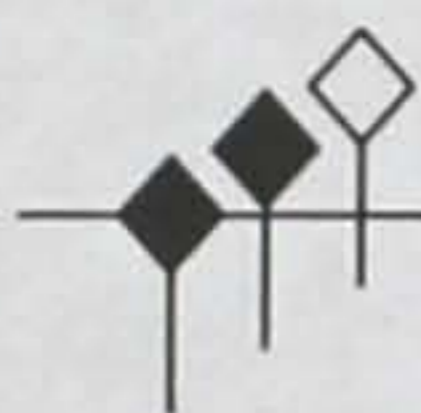
nio Delgado, que Cenobio Paniagua y su hijos desarrollaron una intensa actividad en la ciudad de Córdoba, que enseñaron en colegios, fundaron academias, establecieron una orquesta, organizaron cuadros de ópera y seguramente también de zarzuela (algo que no consignó Revilla y sólo pudo saberse hasta que apareció el archivo). Otro tanto ocurre con la biografía de Manuel Paniagua, el hijo de Cenobio, de quien se desconocía literalmente todo. Se confirma, una vez más con documentos, que Paniagua, los Paniagua, privilegiaron la composición de obras para la voz y para la escena. La abundante cantidad de material didáctico con que cuenta el archivo refuerza, de la misma manera, sus inclinaciones pedagógicas, una constante no ajena, por lo demás, a otros músicos de aquel tiempo. Recordemos que poco después de fundado el Conservatorio de Música, se comisionó a los mejores maestros la elaboración de manuales y métodos de enseñanza para uso interno del plantel. El *Compendio de armonía* que consignan Áurea Maya y Eugenio Delgado en su libro, está firmado por Cenobio Paniagua en 1869, esto es, tres años después de que abriera sus puertas nuestra máxima casa de estudios musicales. Se refrenda también otra constante musical de ese tiempo: la casi inexistente producción de partituras orquestales de formas mayores. Todo lo que hay en el archivo en el terreno de la música no religiosa, se reduce a los géneros cultivados pródigamente en

el ámbito del salón: polkas, chotís, cuadrillas y marchas militares en versiones orquestales o en transcripciones para banda. Sorprende, eso sí, la existencia aislada en el repertorio del padre como también del hijo, de un cuarteto de cuerdas, aunque el del último se encuentra incompleto. Se entiende ya que, a partir de hoy, podríamos asegurar que esta obra de Cenobio Paniagua es el primer cuarteto, que se conoce, compuesto en México. Es de lamentar, en cambio, la ausencia absoluta de cualquier otra obra para el género de cámara.

A juzgar por la relación de obras hecha por el propio compositor, según informan los autores, el archivo de Cenobio Paniagua debió ser más abundante de lo que se encontró: Luis Castillo Ledón, en su multicitado artículo "Los mexicanos autores de óperas", publicado en 1910, alude a la existencia de más de 70 misas compuestas por Paniagua (padre). Cuando el archivo pasó a manos de Manuel Paniagua, su hijo, debió sufrir mermas considerables, en el caso, como señalan los investigadores, de que éste lo hubiera recibido conforme a esas listas. En cambio, el legado se enriqueció con nuevos manuscritos suyos y con partituras y materiales didácticos; tal vez ocurriera otro tanto más tarde, cuando Isabel, hija

de Manuel y nieta de Cenobio, se hiciera cargo de su custodia. Aun así, es grande el valor histórico, musical y documental del hallazgo y no nos impele ahora sino a congratularnos de su recuperación.

Antes de finalizar, quiero expresar una muy calurosa enhorabuena a mis compañeros Áurea Maya y Eugenio Delgado por la magnífica empresa que han desarrollado y destacar, una vez más, ese gran mérito de haber sido, en nuestro actual medio musicológico, los primeros investigadores que han localizado y rescatado, fuera del ámbito de las instituciones y de los archivos públicos y oficiales, un legado musical privado del que se desconocía su existencia. Quiero señalar, además, el acierto de haber introducido en su catálogo el *incipit* de las obras, lo que considero una novedad editorial en los catálogos de obras del siglo XIX. Como lectora y futura consultora de este trabajo, agradezco, por último, la efectiva clasificación interna del libro, su presentación final: manejable y atractiva visualmente, y la ductilidad de los índices para emprender las búsquedas. De los pequeños gazapos que a todos se nos escapan y que sólo nos percatamos cuando ya no queda remedio, seguro que ya se han ocupado los autores.



Un hecho histórico constata que la mayoría de los membranófonos, es decir, de los tambores en todas sus variedades, han sido instrumentos ejecutados por hombres, desde las épocas más tardías y las culturas más ancestrales. Tocar los tambores o el *llamado a los dioses* representa, en muchas sociedades, un ejercicio exclusivamente masculino. El rol de las mujeres en las músicas rituales se sitúa en la expresión misma de la divinidad: el canto y la danza. Ellas acompañan a los tambores con idiófonos, es decir percusiones *menores*, catálogación musicológica que induce al prejuicio, ya que también estos instrumentos requieren de técnica para su ejecución. Por ejemplo, en Cuba, todavía hoy, está prohibido que una mujer toque los tambores *batá* durante las ceremonias *yorubas*. Sin embargo, en el ámbito profano de las escuelas de música y conservatorios del continente americano, las mujeres pueden optar por la carrera de percusionistas.

La batería es un instrumento que representa la evolución y culminación de los membranófonos en nuestra civilización. Se le considera como uno de los instrumentos más difíciles

de tocar, ya que implica la coordinación e independencia de los cuatro miembros del ser humano. La función polirrítmica y sintética de la batería ha disparado el desarrollo de la música con amplitud y profundidad por la extensión de sus raíces.

A continuación presento a dos bateristas contemporáneas afroamericanas, Terry Lyne Carrington y Cindy Blackman, ambas jazzistas, y a la singular multi-percusionista de origen turco, Marilyn Mazur.

La Carrington (1965) fue una niña prodigio. Ya a la edad de cinco años, su padre la llevaba con frecuencia a los "palomazos". Su primer instrumento fue el saxofón que abandonó durante la muda de dientes y se pasó a la batería que pertenecía a su abuelo, el cual, se sabe —tocó con Fats Waller y Duke Ellington— aunque ella no lo conoció en vida. A los diez años de edad, la Carrington ya tocaba con el saxofonista Sonny Stitt y la cantante Betty Carter. Obtuvo una beca para estudiar en el Berklee College of Music de Boston a los doce años, cuando el director de la escuela la escuchó tocar con Oscar Peterson: estudió piano, vibráfono, batería, armonía, arreglos y composición.

A los veinte años ya tocaba profesionalmente con leyendas del jazz, como Roland Hanna, Woody Shaw, Pharoah Sanders, Rufus Reid. Participó en giras por Europa, al lado de Clark Terry, Wayne Shorter, Stan Getz, y en ocasiones con John Patti-tucci y Carlos Santana.

A partir de 1987 se convierte en líder de su propia banda con jóvenes mayores que ella: el trombonista Kevin Eubanks, la pianista Geri Allen y los saxofonistas Steve Coleman y Greg Osby. En 1990 dirigió a un grupo integrado de veteranos jazzistas, como Kenny Barron, George Coleman y Buster Williams.

Terry Lyne Carrington es una baterista de potencia, frenesí rítmico y eficiencia tímbrica. Como acompañante, lejos de ser discreta, mantiene un juego de *toms* y platillos en primer plano, que resultan estimulantes para los solistas; un juego que ella misma dice haber heredado de Elvin Jones y Jack Dejohnett.

No menos impresionante es Cindy Blackman (Ohio, 1958).^{*} Comparte con la Carrington la fuerza y la potencia, siendo Tony Williams su mayor influencia. La caracterizan la utilización de los desplazamientos rítmicos en los platillos, el gusto por las amplias puntuaciones en los *toms* agudos y la regularidad de su pulso para sostener el diálogo con los solistas: diálogo enmarcado en una reactualización de la tradi-



Cindy Blackman.

ción del *drumming* afroamericano, uniendo fuerza y refinamiento.

Cindy dice no recordar por qué escogió la batería como instrumento. Sin embargo, reitera que la música siempre estuvo en su entorno familiar. Estudió percusiones clásicas en la Universidad de Hartford, y cursó sólo tres trimestres en el Berklee College of Music de Boston. Llegó a Nueva York en 1982, acompañando a Freddie Hubbard, Jackie MacLean y Sam Rivers. Parte de su formación se habría de realizar en la calle: durante dos veranos consecutivos tocó en la esquina de la calle 42 y la Sexta avenida, con la banda de George Braith. En 1984 comenzó también una carrera de compositora, cuyas obras, con un talento en el estilo *post hard-boppero*, fueron interpretadas por el trompetista Wallace Roney.

De Marilyn Mazur no he encontrado información sobre su lugar y

^{*} Para mayor información véase el sitio www.cindyblackman.com. (N. de la E.)

fecha de nacimiento, ni de su formación profesional. Tengo entendido que es de origen turco.** Se dio a conocer mundialmente como una virtuosa y creativa multi-percusionista con una de las bandas que dirigía Miles Davis, en la década de los ochenta, y también gracias a su colaboración con el saxofonista Jan Garbarek. Asimismo realizó una gira con Wayne Shorter. Sin embargo, sus méritos musicales los ha cosechado debido a su extrema seriedad artística, perfilándose como una notable y original directora, compositora y arreglista. En su disco *Jordsange (Canto de la tierra)*, de 1999, logra conjuntar un coro de voces masculinas y femeninas, una sección de metales (saxos y trompetas) y la sección rítmica compuesta por bajo, batería, teclados y guitarra.

Su *set* de percusiones consta de todo tipo de membráfonos e idiófonos originarios de diversas regiones del planeta, desde las congas o el *djembé* pasando por la *derbouka*, hasta platillos y toda clase de gongs. Su juego de colores y melodías es tan amplio que se convierte también en una especie de danza alrededor de sus instrumentos, cambiando de colores con tanta facilidad y ligereza

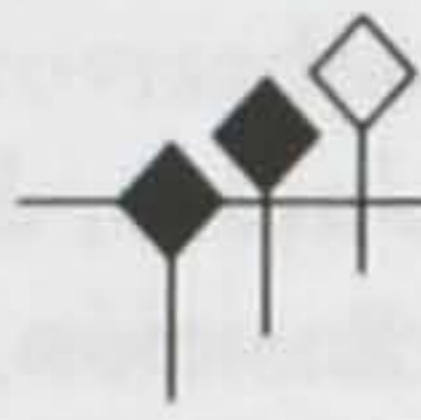


Marilyn Mazur.

que su silueta se confunde con la de una ninfa.

Su particular manera de componer está plenamente basada en los cantos que se obtienen de los tambores y en las sutiles melodías que se obtienen de los armónicos de las percusiones de metal. A partir de los sonidos percutivos, Mazur genera sus composiciones y orquestaciones, obteniendo un sonido a la vez primitivo por el pulso simple y orgánico, como fino, por la variedad de timbres y colores que explora en sus percusiones aplicadas a la orquesta. Demuestra generosidad musical, plasmada en el equilibrio circular con que todos los músicos de su orquesta participan de la experimentación individual hasta llegar a la experiencia colectiva. Sin duda, una artista de altos vuelos que se reconoce por la discreción e integridad con la que maneja su carrera musical.

** Para mayor información véase el sitio Europe Jazz Network: www.ejn.it. Según éste, Marilyn Mazur nació en Nueva York en 1955, pero ha vivido en Dinamarca desde los seis años. (N. de la E.)



El aparato fonador en sí no está diseñado para hablar o cantar. Edouard Garde, médico francés especialista en foniatría, explica que “el conjunto de todos los órganos fonadores, es decir, pulmones, laringe, cavidades sub-laríngeas, no constituyen un órgano sensorial o motor especialmente adaptado a la fonación: ésta resulta de una organización especial de los centros nerviosos”. Garde concluye que “hacemos ruidos con la laringe; hablamos y cantamos con el cerebro”, a lo cual yo agregaría la importancia del sentimiento, para proyectar mística y emoción humanas.

A diferencia de los instrumentos musicales, que son una invención artificial y mecánica para la emisión de sonidos, la voz humana es un instrumento intrínseco a nuestra naturaleza. Llamamos “cuerdas vocales” a unas membranas en la garganta que vibran cuando pasa el aire y cumplen el papel de “cuerdas”. No tenemos pues ni cuerdas, ni teclas, ni podemos referirnos a posiciones, digitaciones, ni numeraciones; la voz se controla con el pensamiento. En este sentido, es el instrumento primordial, primogénito, primario

del ser humano con el cual expresa la palabra y la música.

Si la validez del músico se reconoce en sus habilidades de instrumentista, compositor, arreglista y director, pareciera que el reconocimiento de un cantante pasa superficialmente por la “belleza” de su voz. Sin embargo, los grandes cantantes, siempre, son aquellos que antes que nada son grandes músicos.

De entre los intérpretes de jazz, son las mujeres cantantes las que consiguen más fama y reconocimiento masivo. En nuestra sociedad de mercadotecnia industrial, la sobre-exposición pública de algunas artistas puede transformarlas, más allá de su propia voluntad, en un arquetipo social: icono divino, semi-diosa, la cantante es una diva que paradójicamente carga con estigmas reduccionistas, propios de la cultura comercial occidental. En un contexto de autenticidad artística, sólo la maestría del arte y del oficio garantizarían su lugar en la historia de la música.

La belleza de la voz concierne a parámetros estéticos y espirituales muy diversos según las distintas culturas. Pero en las artes musicales



Bessie Smith.

más ancestrales que aún subsisten, la belleza de la voz humana reside en la transmisión más fiel y cercana de las expresiones del alma humana: además del poder del sonido, la voz también tiene el poder de la palabra. La mayor parte de la música, de tradición oral o escrita, se ha basado en la imitación de la naturaleza por el potencial de la voz.

La cantante es un músico, lo que para ella implica el conocimiento del arte musical, de sus finezas y rasgos más sutiles. El jazz es una música donde juegan permanentemente dos conceptos básicos complementarios: lo colectivo y lo individual. En esta dialéctica, las buenas cantantes de jazz son reconocidas y altamente respetadas por sus colegas instrumentistas como un músico que enriquece el trabajo del conjunto, aún en un medio masculino donde pueden

imperar los prejuicios y la discriminación de géneros.

En Estados Unidos, la primera que logró una transición de la música rural y folclórica a una música urbana y comercial fue Bessie Smith (1894-1937). En los años veinte le decían la *Emperatriz del Blues*, porque desde los ocho años cantaba y bailaba en la calle y trabaja en *minstrels*, hasta que la innovadora disquera Columbia —cuando apenas se experimentaba la grabación fonográfica— aseguró su difusión entre el público afro-americano, por cantar la miseria, las catástrofes naturales, las experiencias de la cárcel y el alcohol y los desamores con tanto realismo.

Ella Fitzgerald (1918-1996) encarna el *swing* de los años treinta y de las grandes bandas, ya plenamenteailable y ciudadano. Hizo su debut a los 17 años en la orquesta de Chick Webb. En los años cuarenta, Dizzy Gillespie la incitó a cantar con su



Ella Fitzgerald.

big band, revelándose como una gran improvisadora que desarrolló plenamente el *scat* con músicos legendarios, como Ray Brown, quien fue su marido durante cuatro años, Oscar Peterson, John Lewis, Hank Jones, Jimmy Rowles y con las legendarias bandas de Count Basie y Duke Ellington. Bajo el impulso de su productor, Norman Granz, Ella Fitzgerald tuvo una vida llena de música, de festivales y giras por el mundo, de múltiples grabaciones y de colaboraciones históricas con Louis Armstrong o Joe Pass, en la década de los setenta. Reconocida por el presidente Ronald Reagan como Tesoro Nacional (1987) y por el primer ministro francés Jack Lang como Presidenta de las Artes (1990), recibió también trece veces el premio Grammy.

Dotada de una técnica que le permitió expresarse en un amplio registro —en el *scat* fue capaz de dialogar con los mejores improvisadores— y manejar los tiempos rápidos con enorme destreza. Fundamentalmente ecléctica, Ella cantaba un repertorio amplio de *standards* de Cole Porter y Gershwin, blues, be-bop o bossa-nova. Poseía un tono y un timbre fresco y juvenil, inconfundible.

Sarah Vaughan (1924-1990) reconocida por poseer una técnica perfecta, a la vez carnal y pasional, es probablemente la representante de la plenitud vocal en las cantantes modernas. Tal vez más que Ella, Sarah Vaughan penetró en el gusto de un público masivo, por medio de

grabaciones con orquestas de cuerdas, interpretando todo tipo de estilos y géneros, desde las canciones de los Beatles, pasando por la música brasileña, hasta el jazz más purista del be-bop y el hard bop. No en vano Sarah fue una cantante admirada y querida como artista por sus colegas Dizzy Gillespie, Gene Ammons, Dexter Gordon, Art Blakey, Roy Haynes, Miles Davis, Clifford Brown y J. J. Johnson. Su versatilidad era tan elástica que pudo exhibir sus dotes musicales ante públicos masivos, logrando ventas jugosas en discos y taquillas, mientras mantenía su excelencia jazzística, presentándose regularmente en cuarteto y pequeñas formaciones.

Su trabajo artístico-musical abarca distintos aspectos del desempeño vocal: una aproximación a la interpretación improvisada de las letras, una manera instrumental y personal de frasear las melodías, el control de su riqueza tímbrica y sonora. He ahí algunos de los legados más ricos de su herencia vocal.

El llanto, el erotismo, la amargura, la elasticidad vocal y poética de Billie Holiday (1915-1959), *Lady Day*, son desgarradores. Billie sostenía un diálogo permanente con las palabras, con las letras que cantaba y escribía, como si fueran su vida misma: un drama gigantesco, enmarcado por la prostitución, la soledad, el racismo, la droga, a las que se abandonó y entregó con una emoción intacta y cruelmente auténtica: ni el dinero, ni la fama, ni el reconocimiento lograrían cambiar el trágico

curso de su destino. Musicalmente Holiday se reconoce por la particular fluctuación rítmica, melódica y tímbrica con la que aborda el *swing* más profundo. Aunque nunca haya explorado los caminos del *scat*, su juego con la música, su dominio del *performance*, su goce y capacidad de escucha son impactantes: en 1954 las cámaras la captaron escuchando un solo del saxofonista Lester Young, con la mirada perdida, el cuerpo meciéndose imperceptiblemente, disfrutando con una ligera sonrisa los aciertos contrapuntísticos de su compañero. Billie se impuso como una de las más grandes artistas del jazz del siglo XX.

Cargó de manera evidente, como otros músicos de esa época, con las dificultades de existencia e identidad que sufrían los afroamericanos.



Billie Holiday.

Billie Holiday empezó su carrera después de salir de la cárcel concursando en una audición en Harlem. La escuchó John Hammond y pronto, en 1935, Billie estaba cantando y grabando con los mejores jazzistas: Duke Ellington, Teddy Wilson y Ben Webster. Entre 1939 y 1940, grabó con Fletcher Henderson, Count Basie, Benny Carter y, entre 1944 y 1945, con Roy Eldridge y Louis Armstrong.

Mal Waldron cuenta, en una entrevista con Graham Lock, que Billie Holiday murió de una sobredosis de policías, por decirlo de algún modo, no de sobredosis de droga. Billie Holiday murió a los cuarenta y cuatro años.

Betty Carter (1930-1998) es la más conceptual y moderna de las cantantes del siglo veinte, y deja un legado musical todavía difícil de superar. Su *scat* dejó de ser un simple juego onomatopéyico para transformarse en improvisación de altos vuelos: una permanente construcción de melodías abstractas; es decir, no canta sólo las notas de los acordes, sino maneja ampliamente extensiones. Desarrolla solos de gran envergadura provocando una energía avasalladora durante sus ejecuciones en vivo. A la manera de Miles Davis, la maestría de Betty Carter radica en las ubicaciones y perspectivas musicales contemporáneas de su trabajo melódico, en contrapunto con la sección rítmica. Recurre con insistencia al silencio, a las largas pausas entre frases, poniendo en relieve el dominio de su concepto del espacio-tiempo. Mien-

tras el ciclo armónico se repite insistentemente, Betty Carter sorprende al escucha tejiendo sus largos solos a partir de distintos puntos del ciclo armónico. Lo que distingue a la Carter de otras cantantes es la expresión de una emotividad sugerida, frente a una musicalidad agresiva. En entrevista con Graham Lock, Betty comenta al respecto:

la única diferencia con mi agresividad es que soy mujer. Si un hombre es agresivo ni siquiera se comenta el asunto, pero él hace lo mismo que yo para lograr sus objetivos, ¿no? La agresión en una mujer agresiva es considerado algo negativo, pero en un hombre sí es permitido.

Betty Carter es la primer mujer a quien se le considera, junto con Art Blackey, haber dejado una de las más importantes escuelas de jazz para las nuevas generaciones, como lo son Cyrus Chesnut, Clarence Penn, Benny Green, Tarik Shah o Don Braden.

Durante sus cuarenta años de carrera, Betty Carter logró una independencia y libertad artísticas que le dieron prestigio, después de muchos años de lucha y trabajo constante: letrista, arreglista, directora, compositora y productora discográfica (Bet-Car Producciones), nos cuenta en la misma entrevista que

nadie te salta al cuello para grabar; Columbia no me busca, Warner Brothers, tampoco. Y no lo harán a menos que consigan a un productor que me produzca, y eso es casi imposible. Son todos más jóvenes que yo. ¿Quién va a decirme lo que yo debo hacer?

Verve es una de las disqueras que distribuye su extensa producción independiente, dando a conocer así a una de las artistas de jazz más vanguardistas de la segunda mitad del siglo XX. En sus inicios trabajó al lado de Lionel Hampton con quien aprendió armonía y arreglos. Con Ray Charles grabó en 1961, lo que le permitió alcanzar audiencias masivas. Después de un ligero retiro profesional, Betty Carter



Betty Carter.

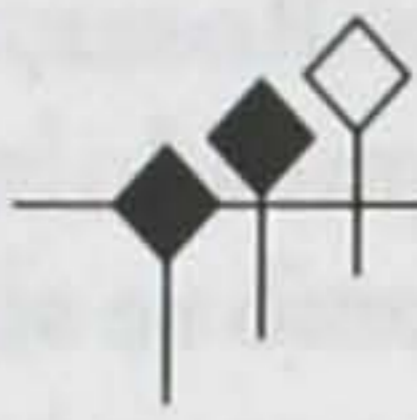
regresó a la escena a finales de los sesenta. Comentaba acerca de sus motivaciones:

esto es sólo trabajo. Tenía una familia que mantener y no quería volverme prostituta. Yo no quería hacer otra cosa que no fuera cantar. Eso significa que tuve que luchar para lograrlo; tampoco quería ser una cantante común, quería ser arreglista, volver mi música interesante. Tuve que estudiar, aprender.

Betty Carter murió en la plenitud de su facultades para cantar, a los sesenta y ocho años.

A finales del siglo XX se impusieron cantantes con nuevos retos musicales, puntas de lanza del siglo veni-

dero. Nombrarlas ahora permitirá después ahondar en sus trayectorias: Maria Joao, Cassandra Wilson, Rachelle Ferrell, Diane Reeves, Luciana Souza, Claudia Acuña, Dee Dee Bridgewater, entre muchas otras...



Aunque el nuevo disco de Ignacio Mariscal y Teresa Frenk, *Tres compositores, tres generaciones*, puede parecer lleno de sorpresas para muchos oyentes, a mí en lo particular no me sorprende tanto. Por supuesto que no lo digo porque este disco no merezca admirarse, sino porque es muy natural que dos músicos que han protagonizado tantas labores de rescate de la música mexicana para sus respectivos instrumentos coincidan esta vez en un trabajo de cámara para unir sus esfuerzos, y lo hagan con gusto y conciencia. Véanse, como prueba de lo que digo, el disco de Mariscal, *México y el violonchelo*, o las grabaciones de Frenk dedicadas a Tomás León y a sus antologías del *Siglo XX en México*, por no hablar del intenso trabajo que como concertistas de cámara han sostenido los dos maestros; de hecho, este trabajo los ha reunido ya antes ante los micrófonos fonográficos, para realizar su propia versión de las cinco sonatas de Beethoven. Nos hallamos, pues, ante dos mú-

sicos que se conocen bien mutuamente y que también saben de lo que hablan al abordar el repertorio mexicano.

Y, en este caso, se han propuesto abordar este repertorio a través de tres autores a los cuales han tomado como representativos de sendas generaciones. Los han presentado en su nuevo disco yendo hacia atrás en el tiempo: del más joven, Leonardo Coral, a Federico Ibarra, quien le antecede en dieciséis años de edad, hasta desembocar en quien nos antecede a todos, en más de un sentido: Manuel María Ponce, sesenta y cuatro años mayor que Ibarra y ya distante ocho décadas de la edad de Coral. Dos de ellos están representados en nuestro disco por sonatas, el otro por una suite de música originalmente escénica. Escucharlos de manera consecutiva nos refleja, desde luego, el evidente cambio de las generaciones que sugiere el título del disco, aunque ese cambio no impide apreciar en estos tres compositores convocados su conocimiento cabal

* Texto leído en la presentación del disco el 7 de abril de 2003, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, México D.F.

del mundo sonoro del violonchelo y el piano y su capacidad para encontrar fantasía, densidad de texturas e ideas en el manejo de tal mundo sonoro. Por lo menos, para mí, es un gran gusto escuchar la pasta, el timbre y el registro grave del violonchelo, un instrumento que ha sido atendido por los autores mexicanos con más profusión de la que podría creerse, aunque muchas de sus composiciones no se divulguen tanto; precisamente ha sido Mariscal uno de los más dedicados a hacer notar la existencia de tal repertorio.

Considero que la primera grabación de la Sonata de Leonardo Coral es el hito de este nuevo disco. Compuesta en 1999 y dedicada a quienes ahora la presentan, Mariscal y Frenk, revela a un compositor en plenitud de sus recursos técnicos y con un oficio manejado con serena seguridad, más preocupado por la transmisión clara de ideas definidas e imaginativas que por la acrobacia o la provocación superficiales. El propósito declarado por el compositor, de confrontar un mundo rítmico con uno melódico, es manifiesto a lo largo de los tres movimientos de su sonata, y en este mundo rítmico hay propuestas muy interesantes de síncopas y choques de acentos, de gran demanda para mantener lo más transparente posible el diálogo entre el violonchelo y el piano y la densidad total que caracteriza a la textura sonora de la composición. Sólo conozco otra obra de Coral en discos, un quinteto grabado por integrantes del Ensamble del Con-

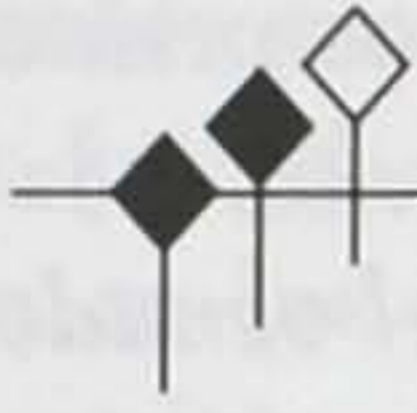
servatorio de las Rosas, y no creo que se le haya grabado mucha más música; ojalá pronto se subsane esta carencia, porque su trabajo merece una atención mayor.

De Coral pasamos, en el disco, a la *Música para teatro III* de Federico Ibarra, compuesta originalmente para una puesta en escena de 1978 y estrenada en su versión actual de suite en 1996. El número de tercera para esta música suya nos advierte de la clara vocación que siempre ha acercado a Ibarra a los escenarios, lo mismo a través de sus ya varias óperas que mediante las varias producciones escénicas que han contado con música incidental suya; ahora me viene a la memoria su participación en el montaje de *La vida es sueño* que dirigió José Luis Ibáñez hace ya algunos años. El trabajo de Ibarra en la suite grabada por Mariscal y Frenk contiene elementos evidentes de humor, lo mismo porque seguramente los demandaba la obra de Roger Vitrac, para la cual se escribió esta música, que por la afinidad con los recursos propios del estilo del compositor, los cuales también se escuchan en el tercer movimiento de su Sonata para violonchelo y piano. Por cierto, si Frenk y Mariscal hubieran elegido grabar esta sonata de Ibarra, su disco habría agrupado a los tres mexicanos no sólo en la dotación y en el paso generacional, sino en la forma genérica común. Además de esta *Música para teatro III* y la mencionada Sonata, Ibarra también ha escrito un concierto para el violonchelo.

Y llegamos al final del disco en san Manuel. No tiene caso hablar en elogio de su Sonata para violonchelo y piano, pues se trata de una obra que, como casi todo su catálogo, está más allá del bien y del mal. Esta obra, concluida en México el 27 de octubre de 1922, y estrenada no mucho después por el violonchelista Óscar Nicastro, a quien está dedicada, constituye uno de los primeros avisos de la modernidad del lenguaje musical de Ponce, a despecho de quienes prefieren ubicarlo siempre en el estereotipo del melodista romántico y almibarado, lugar común que ya es difícil sostener hoy con seriedad. Quien quiera tener una opinión de las capacidades de interpretación de Ignacio Mariscal y Teresa Frenk, tiene aquí material de referencia, ya que puede acudir a la audición de las otras cuatro versiones que han sido grabadas de la Sonata de Ponce a lo largo de un cuarto de siglo. Por cierto, la información sobre Ponce contenida en las notas que acompañan a nuestro nuevo disco deja ver cuánto trabajo está pendiente para corregir los errores eternos y la limitada y reiterada información defectuosa que sigue ensombreciendo y distorsionando la figura de uno de los nombres fundamentales de la música del siglo XX.

No hace falta decir mucho más para celebrar la aparición de este disco de Ignacio Mariscal y Teresa Frenk, con el cual se enriquece de manera sensible el repertorio grabado de la música de cámara mexicana, y en especial el dedicado al violonchelo. Sólo quisiera expresar en voz alta el deseo de que, ya que tanto han avanzado ellos en su labor de rescate histórico de los compositores mexicanos, y han hallado en tal rescate tanta música grata de oír e interesante para estudiarla, ojalá dedicaran en un futuro cercano sus energías a la recuperación de dos grandes conciertos para sus respectivos instrumentos: el de violonchelo de Ricardo Castro para Mariscal, el de piano de José Rolón para Frenk. El hecho de que haya una grabación de cada una de estas bellísimas composiciones no debería impedirles a estos dos maestros proponer la propia, aprovechando su experiencia e interés en la causa, para sumar otros títulos a su muy meritoria labor de tomarse en serio a la música mexicana de concierto.

Tres Compositores, Tres Generaciones. Ignacio Mariscal, violonchelo; Teresa Frenk, piano, México, Quindécim-UNAM, QP02163, 2002, 1 disco compacto, DDD, 12 cm.



Siempre se puede seguir aprendiendo de los creadores. Sobre todo, cuando se descubren facetas no atendidas o prácticamente desconocidas de su producción. Ahora me ha sucedido este caso con las canciones de Carlos Jiménez Mabarak que Zulyamir Lopez Ríos ha reunido en este disco en el que las canta con Alberto Cruzprieto al piano. Decimos, por cierto, "Mabarak" con la misma familiaridad con la que nos referimos a algunos personajes con el apellido materno, como David Alfaro Siqueiros o Federico García Lorca. Pues bien, el disco *Sueño: Canciones de Mabarak* nos presenta un conjunto de títulos dentro del catálogo del compositor que ha sido frecuentado por los intérpretes a lo largo de los años, pero que hasta ahora casi nunca había llegado a las grabaciones comerciales, salvo algunas excepciones, hoy casi de valor histórico, como, por ejemplo, la grabación que hiciera Carlos

Puig de *La canción de la pilmama*, para Musart en 1956.

Y es que, como es sabido, Mabarak mantuvo una relación distante y no muy afortunada con el grupo de músicos que constituyeron el círculo dominado por Carlos Chávez, y esta mala relación influyó inevitablemente en la difusión y la publicación de su música en general, no sólo de sus canciones. No debe olvidarse, y además debe verse como una pequeña vergüenza, que haya habido más interés en la música de Mabarak por parte de editoriales europeas, en Viena o en Bruselas, que en su propio país. Acerca de sus canciones, el compositor declaró a Luis Enrique Ramírez, en una entrevista publicada en 1994, muy poco antes de su muerte: "Y vea usted: ¡casi toda mi obra de canto está inédita! Lo increíble de la situación es que mis obras circulan como en la Edad Media: todas las cantantes de México tienen mis canciones,

* Texto leído en la presentación del disco el 24 de enero de 2003, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, México D.F.

¡pero manuscritas!, porque muchas de esas versiones se hicieron cuando no existía el xerox. Y ellas les dan el tono que les corresponde. ¡Da pena! Parece que estamos en la época de los códices”. En estas declaraciones se trasluce el tono de amargura que manifestó el músico durante años, al que se refiere Karl Bellinghausen en sus notas para este disco de Lopezríos y Cruzprieto; un tono que, con todo, ya estaba un poco matizado en estas declaraciones por el hecho —entonces muy inmediato— de que se le hubiera otorgado a Mabarak el Premio Nacional de Artes correspondiente a 1993. Tarde pero, a pesar de ello, a tiempo.

Y en efecto, tal como nos lo hace explícita la información en el empaque del disco *Sueño*, sólo han sido editadas tres colecciones de las canciones aquí grabadas: once de las veintisiete que conforman este programa sonoro. Añadiré, un poco al margen, que la revista *Heterofonía*, del Cenidim, publicó en su número 111-112 el *Tema para un nocturno*, una de las últimas composiciones de Mabarak, escrita en 1988 con un poema de Carlos Pellicer para una tesitura de barítono. Por otra parte, me parece hartamente significativo que ninguno de los textos del cuadernillo de este disco, ni las sintéticas y claras notas de Bellinghausen a las que ya me he referido, ni el texto del propio compositor sobre sus canciones, mencionen las obras suyas que considero más conocidas para el público en general: las cinco *Baladas*,

en especial las dos primeras, la *Del pájaro y las doncellas* y la muy briosa y brillante *Del venado y la luna*, así como su dodecafónica y muy inteligente *Sinfonía en un movimiento*. Y entiendo que no se mencionen en este disco, porque se trata, precisamente, de descubrir, de atender lo no conocido.

Así pues, una vez dados estos antecedentes, podemos acercarnos por fin al gusto y al gozo del descubrimiento de las canciones de este gran compositor, de voz tan personal y, sin embargo, capaz de un eclecticismo estilístico tan peculiar. Es curioso que no se piense mucho en Mabarak como un autor interesado en la obra vocal, a pesar de que compuso dos óperas, ambas sonadas en su momento: *Misa de seis* y *La Güera*, destacados títulos en el repertorio mexicano, y prácticamente nunca repuestas desde sus estrenos. Y, no obstante, al escuchar a Zulyamir Lopezríos cantar el programa de este disco, uno se pregunta cómo no haber pensado antes en que a este compositor se le tenía que dar de modo tan natural, rico y variado el mundo de la voz cantada.

Hay en Mabarak, a mi modo de ver, una conciencia muy clara de la relación estrecha que merece el sentido del texto con el efecto sonoro de la música que se le relaciona; como consecuencia de esto, sus canciones despliegan una gama de estados ambientales o anímicos notablemente expresivos, evidentes y llevados de la mano con los versos,

con los acentos y con los ritmos literarios en juego. Cualidades que se aprecian en los grandes cancionistas de concierto, como lo son, en México, Manuel María Ponce, Silvestre Revueltas y Salvador Moreno, y con ellos, en su mismo nivel, creo que se revelan muchas de las canciones reunidas en esta grabación. Obsérvese el manejo del sabor hispánico en la *Sevillana*, con texto de García Lorca, y cómo con tal sabor no sólo se crea un ambiente, sino que se le traba con el texto hasta el punto en que se trasciende cualquier pintoresquismo para obtener una construcción íntegra, que da la impresión de que no podía haber sonado de otra manera. En otro orden de ideas, la misma eficacia funcional se revela en canciones como *De tu recuerdo* y *Ven a mirar la luna*, a las cuales se les ha dotado de la sonoridad asociada con la canción mexicana tradicional, haciendo gala de buen gusto y al margen del lugar común. Otro caso es la coherencia fundamental entre el estado de ánimo que transmite el texto del *Nocturno* de Rafael Solana y la música dodecafónica que Mabarak le asoció para obtener un mundo tan expresivo como intenso; con otros recursos musicales, el efecto logrado es de la misma calidad en las *Estancias nocturnas* de Xavier Villaurrutia. En el caso de las *Seis canciones para cantar a los niños*, hay un espíritu lúdico tan sano y auténtico que me ha dado un gran gusto encontrar un símil

de lo que había logrado Revueltas con Lorca veinte años antes; en especial, me parecen admirables los efectos casi de movimiento escénico en *El alacrán*, o la gracia directa de *La Vieja Inés*.

La voz de Zulyamir Lopezríos aporta a estas viejas canciones la novedad de su lectura fresca, desprejuiciada, con amor y dedicación por comprender los diferentes estados de ánimo y efectos ambientales que se van reflejando en todas ellas; además, se destaca la potencia de su proyección, en particular para la intensidad dramática en los casos que lo requieren. Por su parte, la labor que realiza Alberto Cruzprieto lo hace abismalmente distinto de un mero acompañante, ratificando así su verdadera vocación de un músico de cámara, que se entiende por igual con una orquesta, con otros instrumentistas o con la voz, como en este caso, para el objetivo común de hacer destacar lo valioso de una música. En la presentación editorial de este disco tan agradable de escuchar, observo algunas inexactitudes de información y varias erratas, incluso en los tiempos de duración de las pistas, así como un cuadernillo con unas dimensiones peculiares, que no corresponden con el diseño general del empaque. Sin embargo, se trata de detalles que podrán subsanarse en una reedición posterior del disco, la cual estoy seguro de que se hará, porque la sorpresa inédita de las canciones de Carlos Jiménez Mabarak, con esta atenta y afectuosa

interpretación de Zulyamir Lopezríos y Alberto Cruzprieto, seguramente habrá de ser compartida por muchos, por todos aquellos que aman a las grandes canciones de concierto y a la música siempre singular de este gran compositor mexicano.

Sueño: Canciones de Mabarak. Carlos Jiménez Mabarak, 1916-1994 / Zulyamir Lopezríos, soprano; Alberto Cruzprieto, piano; México, Quindecim, QP-02096, 2002, 1 disco compacto, DDD; 12 cm.



CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Sari Bermúdez

Presidenta

Saúl Juárez

Director general del Instituto Nacional de Bellas Artes

Omar Chanona Burguete

Subdirector de Educación

e Investigación Artísticas

Lorena Díaz Núñez

*Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical Carlos Chávez*

Patricia Pineda Rodríguez

Directora de Difusión y Relaciones Públicas

CENIDIM
DIFUSION



