

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

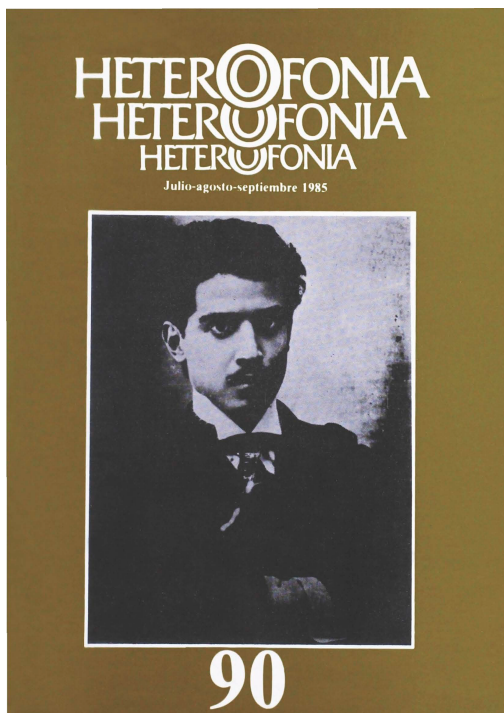


INBA



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.

Cómo citar este documento:

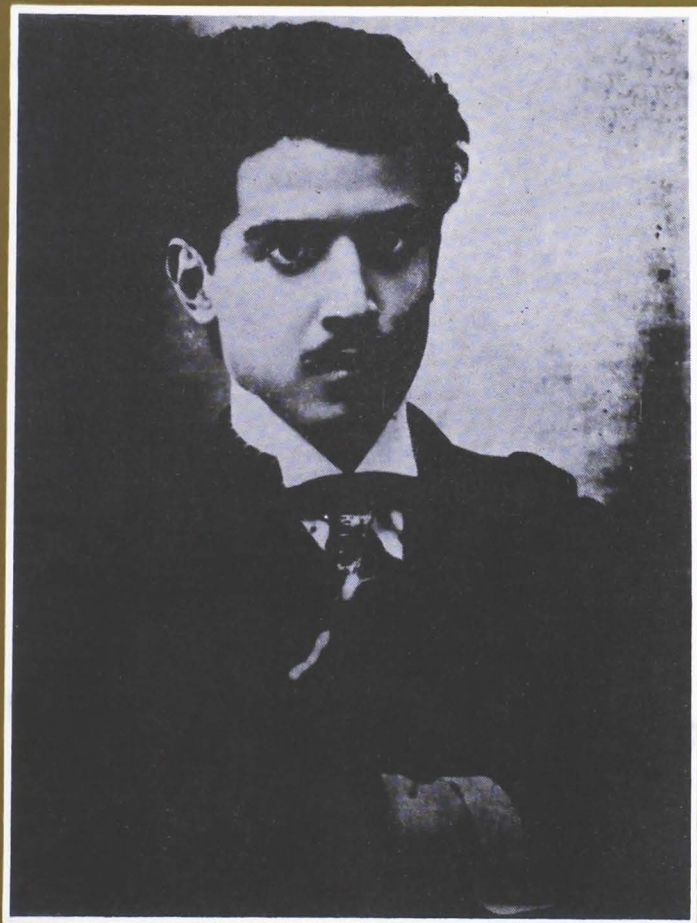
Heterofonía 90, México, julio-agosto-septiembre de 1985

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 90, México, julio-agosto-septiembre de 1985, pp. #-#

HETEROFONIA
HETEROFONIA
HETEROFONIA

Julio-agosto-septiembre 1985



90

Secretaría de Educación Pública

Lic. Miguel González Avelar

Secretario

Antrop. Leonel Durán Solís

Subsecretario de Cultura

Instituto Nacional de Bellas Artes

Lic. Javier Barros Valero

Director General

Lic. Lorenzo Hernández

Subdirector General de Difusión y Administración

Mtro. Víctor Sandoval

Subdirector General de Promoción Nacional

Lic. Jaime Labastida Ochoa

Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

Lic. Adriana Salinas

Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Mtro. Leopoldo Téllez

Director del Conservatorio Nacional de Música

Mtro. Eduardo Marín Camelo

Subdirector del Conservatorio Nacional de Música

CENIDIM
DIFUSION

HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

CENIDIM
DIFUSION

Revista musical trimestral ORGANO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE
MUSICA Volumen XVIII Número 3 julio-agosto-septiembre de 1985
Directora: **Esperanza Pulido** Subdirectora: **Clara Meierovich** **Consejeros**
Editoriales: Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero **Colaboran en este**
número: José Antonio Robles-Cahero, Aurelio de la Vega, Esperanza Pulido, José Luis
Arcaraz, Luis Merino y Robert Stevenson Cada autor es responsable de sus
opiniones **Precio de suscripción:** República Mexicana: un año (cuatro números)
\$1,300.00; número suelto \$350.00; número atrasado \$380.00 **Extranjero:** un año
\$22.00 dólares; número suelto \$6.00 dólares; número atrasado \$7.00 dólares Instituto
Nacional de Bellas Artes Subdirección General de Educación e Investigación
Artísticas Conservatorio Nacional de Música. Presidente Masaryk, número 538,
Colonia Polanco CP 11560 México, D.F. Teléfonos: 520/10/13 y 523/48/10.

SUMARIO:

<p>Clara Meierovich Presentación 3</p>	<p>Luis Merino La musicología y el creador latinoamericano 52</p>
<p>José Antonio Robles-Cahero El archivo de la inquisición como fuente de la música popular novohispana. Cuatro casos del norte 5</p>	<p>José Luis Arcaraz Homenaje a Manuel M. Ponce 55</p>
<p>Aurelio de la Vega La necesaria transformación del crítico musical 35</p>	<p>José Luis Arcaraz Homenaje a Manuel M. Ponce 65</p>
<p>Esperanza Pulido Diversos aspectos del nacionalismo de Manuel M. ponce 43</p>	<p>Crónica Libros Noticias 67</p> <p>Portada: Manuel M. Ponce</p>

El archivo de la Inquisición como fuente de la música popular novohispana. Cuatro casos del norte

Presentación

La presentación de este tercer número del año 1985 de *Heterofonía*, el desafiante pero conquistado No. 90, debe ser irremisiblemente diferente de las anteriores que hasta ahora han aparecido en sus páginas. Esta casi advertencia, se halla sostenida en nuestra inaplazable necesidad de testimoniar a través de esta breve nota, el dolor y la amarga circunstancia que padece el pueblo mexicano en momentos de aparecer esta publicación, debida a la trágica secuela ocasionada por los fenómenos terribles e incontrolables desatados por las fuerzas de la naturaleza: los terremotos registrados los días 19 y 20 del pasado mes de septiembre.

Los que ejercemos la no reconocida y respetada profesión de trabajadores del arte, sentimos ahora más honda y más clara nuestra obligación y compromiso con la vida que es, según creemos, la gestora más sabia y legítima del ejercicio y de la finalidad del arte.

Es por dicha razón que deseamos seguir presentando ante los fieles seguidores y suscriptores de *Heterofonía*, nuestro más digno esfuerzo y lo mejor de nuestro quehacer a través del ámbito de la crítica y la investigación musicales. Con el fin de hacer cumplir este propósito, contamos con las siguientes valiosísimas colaboraciones: "El archivo de la Inquisición como fuente de la música popular novohispana. Cuatro casos del norte" de José Antonio Robles-Cahero, "La necesaria transformación del crítico musical" de Aurelio de la Vega, "Diversos aspectos del nacionalismo de Manuel M. Ponce" de Esperanza Pulido, "Homenaje a Manuel M. Ponce" de José Luis Arcaz, "La musicología y el creador latinoamericano" de Luis Merino y "La obra de la compositora Isabel Aretz" de Robert Stevenson.

Ojalá luego de la lectura de estos ensayos considere el lector que los propósitos arriba externados han sido cumplidos.

Clara Meierovich

Presentación

La presentación de este libro surge de una necesidad que se ha ido haciendo sentir en los últimos años. En el campo de la historia, la arqueología y la etnohistoria, se han producido avances importantes que han permitido una mejor comprensión de la cultura y la sociedad de los pueblos indígenas de América Latina. Sin embargo, estos conocimientos no siempre se han transmitido de manera adecuada a través de los libros de texto y los manuales de historia. Este libro pretende ser un aporte a la formación de los estudiantes de historia, ofreciendo una visión integral y actualizada de la cultura y la sociedad de los pueblos indígenas de América Latina. El libro está dividido en tres partes: la primera trata sobre la cultura y la sociedad de los pueblos indígenas de América Latina; la segunda trata sobre la historia de los pueblos indígenas de América Latina; y la tercera trata sobre la etnohistoria de los pueblos indígenas de América Latina. Cada una de estas partes está compuesta por capítulos que abordan temas específicos de la cultura y la sociedad de los pueblos indígenas de América Latina. El libro está escrito en un lenguaje claro y sencillo, con el fin de facilitar la comprensión de los temas tratados. Además, el libro incluye una bibliografía que permitirá a los estudiantes profundizar en los temas tratados. Este libro es un aporte a la formación de los estudiantes de historia, ofreciendo una visión integral y actualizada de la cultura y la sociedad de los pueblos indígenas de América Latina.

El archivo de la Inquisición como fuente de la música popular novohispana. Cuatro casos del norte

José Antonio Robles-Cahero

* Este artículo es una versión corregida y aumentada de la conferencia dictada el 19 de julio de 1985 en el *Coloquio de historia de la música en la frontera norte*, celebrado bajo el patrocinio de diversas instituciones en Monterrey, del 17 al 19 de julio 1985. Por tanto, aparecerá publicado en breve en la memoria de este coloquio.

La investigación que llevo a cabo actualmente sobre la música popular novohispana forma parte de un proyecto mucho más extenso y ambicioso, a muy largo plazo, sobre la cultura popular de la Nueva España, el cual se inició formalmente en 1982, cuando fue acogido dentro de los proyectos del Seminario de Historia de las Mentalidades de la Dirección de Estudios Históricos del INAH. Por lo tanto, a partir de esa fecha esta investigación debe mucho a las críticas, comentarios y sugerencias de los compañeros mexicanos y franceses que forman y han formado parte de dicho Seminario, quienes de ninguna manera serán respon-

sables de las opiniones que anoto a continuación.

Sin embargo, el origen de mi indagación sobre la cultura popular novohispana se remonta a 1978, cuando comencé a buscar en el archivo de la Inquisición por mi cuenta y riesgo. Habiendo reunido una aceptable muestra documental sobre distintas manifestaciones culturales de la Nueva España —teatro, canciones, poemas, bailes, fiestas—, decidí, hacia 1982, por razones metodológicas y de gusto personal, continuar una investigación más detallada sobre los bailes populares del siglo XVIII, pues me parecía más sensato abordar cada manifestación cultural

por separado para luego intentar un trabajo de síntesis.

Desde mi primer contacto con los índices del ramo de Inquisición del Archivo General de la Nación, me percaté de la riqueza documental que contiene este acervo para el estudio de la música y la danza subalternas de la Nueva España. Por supuesto, no he sido ni seré el único que haya probado suerte con los documentos inquisitoriales para estudiar el tema mencionado. Ya desde los años treinta Gabriel Saldívar, con su formidable olfato de rastreador documental, había escudriñado este acervo con fines semejantes a los míos, aunque no de manera sistemática.¹ Más recientemente, Gonzalo Aguirre Beltrán en 1970, Noemí Quezada en 1977, Concepción Arias y Simarro en 1977 y Maya Ramos Smith en 1978, también se aproximaron a este archivo, pero con intenciones diferentes y de forma parcial o selectiva.² Estas fueron algunas de las razones que me llevaron a intentar de nueva cuenta una aproximación al archivo inquisitorial, con el

ánimo de abordar la música popular novohispana desde otra perspectiva histórica, es decir, de una manera más exhaustiva y a partir de algunas técnicas y métodos de la así llamada "Historia de las Mentalidades".

A pesar de que en estos últimos años he investigado la música subalterna novohispana a partir del archivo inqui-

¹ Gabriel Saldívar. *Historia de la música en México (Épocas precortesiana y colonial)*. México: SEP-/Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934. 324 pp.

² Gonzalo Aguirre Beltrán. "Baile de negros", *Heterofonía*. III/17, marzo-abril de 1971, pp. 4-9 y 18: publicado originalmente en la *Revista de la Universidad de México*. XXV/2, octubre de 1970.

Noemí Quezada. "Bailes prohibidos por la Inquisición", ponencia mecanografiada en *Los procesos de cambio*. T. I. México: INAH/Sociedad Mexicana de Antropología/XV Mesa Redonda: julio 31-agosto 6 de 1977, pp. 91-98.

Concepción Arias y Simarro. "Breve estudio sobre la segunda mitad del siglo XVIII novohispano, a través de la sátira confiscada por la Inquisición", *Humanidades. Anuario 1977*. Vol. V. México: Universidad Iberoamericana, 1977, pp. 191-211.

Maya Ramos Smith. *La danza en México durante la época colonial*. México: MS mecanografiado, 1978; publicado en Cuba por la Casa de las Américas, cuyo premio ganó en 1979.

sitorial, todavía no estoy en condiciones de ofrecerles resultados muy satisfactorios. Así pues, lo que a continuación expondré no es un producto acabado de investigación, sino ciertos resultados provisionales que tal vez les parecerán limitados. Pero así funciona el trabajo del historiador, lenta y pacientemente. Se parece al montañista que para escalar siempre busca afianzarse en la roca que le permitirá continuar a la siguiente. No hay otra forma de llegar a salvo hasta la cima.

Desarrollaré la exposición en dos partes. Primero comentaré brevemente los objetivos, el período y la fuente de esta investigación. Y terminaré con la presentación de cuatro casos relativos al norte de la Nueva España, con el fin de ejemplificar el tipo de información que sobre la música popular nos proporciona la fuente inquisitorial.

I. LOS OBJETIVOS, EL PERIODO, LA FUENTE

1. Los objetivos y el periodo

Hasta el momento la investigación contempla dos objetivos básicos, los cuales resumen, en cierto sentido, mi interés sobre la música popular novohispana. Son los siguientes:

a). Estudiar, hasta donde esto es posible, los diferentes géneros de la música popular novohispana —bailes, cantos, etc.— como fenómenos o productos culturales en sí mismos, de acuerdo a sus diferentes características morfológicas consignadas en la fuente inquisitorial.

b). Tratar de reconstruir el ambiente histórico en el cual proliferaron estos productos musicales de la Nueva España. Conocer el impacto que tuvieron en los diversos contextos geográficos, sociales y étnicos que los generaron, o, en otras palabras, intentar comprender el “uso” que hizo de ellos la sociedad novohispana en un momento dado, tanto

desde el punto de vista de los productores como del de los consumidores. Ambición bastante difícil, por cierto, pues comparto la idea del sociólogo francés Jean Duvignaud de “que el discurso escrito jamás expresa la diversidad de la experiencia colectiva [...]”.³

Reconozco abiertamente que la “experiencia colectiva” de la música popular novohispana difícilmente dejó algún rastro en el archivo de la Inquisición o en otras fuentes discursivas escritas, aunque paradójicamente sea de las pocas fuentes documentales que hoy nos posibilitan un acercamiento, por defectuoso que sea, a esa “experiencia colectiva”.

Como casi siempre ocurre con los historiadores, el período que me encuentro estudiando fue determinado en buena medida por las propias exigencias de la fuente primaria, en este caso el archivo de la Inquisición. Hasta este momento he encontrado muy pocos casos del siglo XVI, algunos más del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, pero muchos más de la

segunda mitad del siglo XVIII y los comienzos del siglo XIX. Sería demasiado prolijo entrar en este momento a las posibles razones de esta concentración temporal. Baste por ahora ubicar el período de mayor importancia cuantitativa y cualitativa de los productos musicales consignados en la fuente inquisitorial entre 1750 y 1820, o en otros términos, durante la última fase del Virreinato de la Nueva España y el inicio del México independiente. De acuerdo a esta cronología provisional, los cuatro ejemplos que expondré incluyen un caso del siglo XVII (1684) y otro de la primera mitad del siglo XVIII (1716), mientras los dos restantes se localizan dentro del período más interesante que acabo de comentar (1776 y 1795). Por supuesto, se trata de la época del florecimiento de las ideas ilustradas en Nueva España y de las reformas borbónicas.

³ Jean Duvignaud. *Le don du rien*. París: Stock, 1977; traducido como *El sacrificio inútil* (trad. de Jorge Federico Santana). México: FCE, 1979, p. 42. (Colección Popular, 182).



2. La fuente

Quizá uno de los problemas más difíciles que se le plantean al historiador de la cultura popular sea el de las fuentes. ¿A partir de dónde accederá a su escurridizo objeto de estudio? ¿Cómo estudiar en el tiempo a las culturas subalternas, a través de qué registros, de qué memorias? Resolver satisfactoriamente este problema es bastante complicado, pues involucra factores de muy diversa índole. Uno de los más importantes tal vez sea el hecho de que las culturas populares poseen un carácter fundamentalmente oral y visual. ¿Cómo acceder, entonces, a aquellas manifestaciones culturales del pasado que no pertenecieron a los discursos escritos pero que sin embargo existieron?

La naturaleza oral y visual de las culturas subalternas nos obliga a los historiadores a ingeniárnoslas de diversas maneras, directas e indirectas, para conocerlas en épocas anteriores a la nuestra. Tenemos que inventar las astucias que nos permitan transitar del

olvido a la memoria. No podemos, como el antropólogo y el sociólogo — esos colegas tan afortunados —, hacer trabajo de campo con el fin de entablar contacto directo con ellas para observarlas en funcionamiento. Al menos hasta que no contemos con la esperada máquina del tiempo, panacea del historiador del futuro que quizá nos convierta en etnólogos del pasado. Por tanto, es normal que el historiador del presente tenga que conformarse con un tipo de fuentes que si no son todo lo deseables para historiar las culturas populares del pasado, por lo menos son las únicas de que disponemos por ahora.

Así pues, nos enfrentamos a la difícil misión de arrebatarle la tradición oral a la escritura. Casi siempre tenemos que recurrir a testimonios y documentos escritos por los grupos dominantes de la época en cuestión, o de grupos cercanos a ellos por su capacidad de saber escribir. Además, pocas veces estos testimonios tienen que ver directamente con el fenómeno estudiado, pues



por lo común aparecen relacionados con otros fenómenos de los grupos subalternos: delitos religiosos y civiles, etc. Me refiero, en fin, a un tipo de fuentes que han sido bautizadas por ciertos historiadores como "fuentes de la represión": archivos policiacos y criminales y otros parecidos. Es decir, las fuentes generadas por aquellos individuos o instituciones que ejercieron la difícil tarea de controlar, vigilar y castigar las distintas actividades de los grupos subalternos.

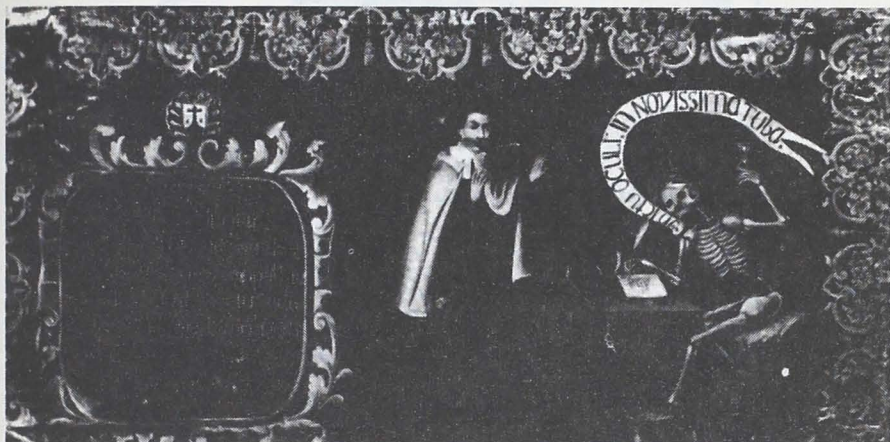
Para el caso de la música popular de la Nueva España tenemos distintas alternativas al abordar su estudio histórico: las crónicas, los libros de viajeros, los periódicos y gacetas del período ilustrado, la literatura, las actas de cabildo, los archivos criminales civiles y los archivos eclesiásticos, entre las más importantes. No hay que olvidar las fuentes de tipo iconográfico, que nos permiten recuperar el nivel visual o espacial de la cultura popular: cuadros, frescos, murales, dibujos, grabados, monumentos, edificios, estatuas, imá-

genes religiosas y otras representaciones figurativas que presentan serios obstáculos metodológicos al historiador.

Estoy consciente de que para obtener una idea suficientemente clara y comprensiva de la música popular novohispana sería necesario revisar sistemáticamente varias de dichas fuentes escritas e iconográficas, tarea digna de todo un equipo y no de un solo investigador. Pero por lo pronto me he limitado al archivo del Santo Oficio de la Inquisición, por tres razones principales que me llevaron a considerarlo como una fuente prioritaria:

1. Es una fuente que ya había prometido riquezas sobre el tema, pero que no había sido explorada con mayor rigor y sistema. Me basta con mencionar a tres ilustres antecesores que iniciaron esta labor desde hace varias décadas: Luis González Obregón, Julio Jiménez Rueda y Gabriel Saldívar.

2. Aunque no fue su preocupación primordial, el Santo Oficio también se interesó en ciertos "delitos religiosos



menores” —como han sido bautizados por Solange Alberro— relacionados con la música popular. Y este interés no es desdeñable *a priori* si consideramos que otras instituciones novohispanas no pusieron el mismo empeño en controlar y vigilar los fenómenos de la cultura popular.

3. El archivo de la Inquisición proporciona cuando menos cuatro fuentes diferentes a lo largo de su inmenso *corpus* de más de 1,500 volúmenes, a saber:

a). Un *índice* de XVI volúmenes que, aunque incompleto y equívoco, consigna un listado de los expedientes del ramo, con los siguientes datos que toleran un tratamiento cuantitativo: año, lugar, resumen del asunto, volumen, expediente, folios.

b). Una serie de edictos emitidos por el Santo Oficio desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. Debido a la escasez de edictos que prohibían productos de la cultura popular (bailes, coplas, teatro, etc.), su información más importante es de tipo cualitativo.

c). Un número regular de procesos sobre música popular, principalmente incompletos, que resulta bastante inferior al de otros delitos que tuvieron mayor relevancia para el Santo Oficio (bigamia, sollicitación, etc.). Pero su información es de suma importancia cualitativa, ya que incluyen, además del llamamiento de testigos, carteo oficial entre funcionarios inquisitoriales así como dictámenes y resoluciones sobre los casos (penas impuestas, suspensiones, etc.), que nos permiten conocer la acción efectiva del Santo Oficio.

d). Un número elevado de denuncias sobre música popular, las cuales no obtuvieron respuesta burocrática y por lo mismo no llegaron a convertirse en procesos. Las denuncias hechas ante el Santo Oficio nos permiten conocer el punto de vista de los denunciantes, que a menudo estaban involucrados directa o indirectamente en el asunto en cuestión. Así, esta fuente es quizá una de las más relevantes para nuestro tema, pues de aquí surge el mayor volumen de la información recogida hasta la fecha.

Ahora bien, si éstas son, *grosso modo*, ciertas ventajas de la fuente inquisitorial para estudiar a la música subalterna novohispana, sería injusto no mencionar siquiera tres de sus desventajas:

1. El *filtro* que implican los documentos oficiales, que a menudo proporcionan una imagen parcial, alterada y hasta deformada del fenómeno estudiado, lo cual representa ciertos peligros para la correcta interpretación de los mismos y hace necesaria una cuidadosa crítica textual.

2. Como los expedientes inquisitoriales sobre la música popular no son tan abundantes si los comparamos con los de otros delitos, es difícil formar series homogéneas de tipo cuantitativo. Es posible, sin embargo, obtener información que se presta mejor al análisis cualitativo que al cuantitativo.

3. En los documentos inquisitoriales encontramos casos sobre españoles, criollos, negros, mulatos, mestizos y demás castas novohispanas, pero estaba excluido, por razones de jurisdic-

ción, uno de los grupos subalternos más numerosos de la Nueva España: el de los indígenas. Ellos "perteneían", jurisdiccionalmente hablando, al Provisorato de Indios y a las inquisiciones particulares de los obispos —que no deben confundirse con la del Santo Oficio. Sin embargo, aunque de esta suerte evadían la tutela de la Inquisición, los indios sí podían, en cambio, ser denunciantes, ventaja que no debe ser menospreciada a la hora del balance social. Pese a todo, he encontrado casos aislados sobre músicos indígenas que fueron denunciados por aquellos ignorantes de los límites jurisdiccionales. Por supuesto, el Santo Oficio tuvo a bien ignorar estas equívocas denuncias, despreciándolas.

En cuanto a los pocos procesos que dictaron ciertas penas a los "delincuentes" populares, las más de las veces los castigos impuestos a los transgresores fueron leves y benignos: penitencias de oración, amonestaciones y regaños, además de conminarlos a no repetir sus alegres faltas. Nunca he encontrado un



solo caso en que se apliquen las penas principales que estipulaban los edictos: la excomuni3n mayor y las sanciones pecuniarias. Todo esto conduce a una conclusi3n provisional: el Santo Oficio no se interes3, al menos a nivel general, en reprimir a los sujetos involucrados con la m3sica popular, aunque se tiende a suponer lo contrario. Cuando m3s su inter3s se limit3 a controlar y vigilar algunos productos musicales populares (bailes, coplas, etc.), que sentía atentatorios contra la “pureza de la fe” y las “buenas costumbres”, dos normas tan vagas como flexibles respecto a su compresi3n por parte de inquisidores, denunciantes y denunciados.

La pobre actividad inquisitorial sobre la m3sica subalterna novohispana se ve compensada con una nutrida cantidad de denuncias improcedentes, lo cual nos señaala una activa participaci3n de los denunciantes. Ellos configuraban un grupo bastante heterog3neo de individuos pertenecientes a variados estados y calidades sociales y 3tnicas: hombres y mujeres, casados, solteros y viudos, de profesiones varias

y de edades tambi3n variables, bien fueran espa3oles, criollos, mestizos e indios o pertenecientes al extenso espectro 3tnico de las castas. Su actividad se concentr3 en delatar aquellos productos musicales que seg3n su criterio no cumplían muy ortodoxamente los principios morales y religiosos imperantes en su 3poca. Ya sea como actores o como espectadores, sus testimonios nos son muy valiosos en el intento de reconstrucci3n hist3rica de la m3sica popular de la Nueva Espa3a.

Sin embargo, la denuncia no est3 exenta de ciertas dificultades que cabría mencionar de paso. A menudo las denuncias se convertían, seg3n Solange Alberro, en medios de “desahogo social” de pasiones, rencores y venganzas entre individuos o grupos sociales de la Nueva Espa3a. As3 pues, la denuncia no siempre refleja la realidad, sino a veces tambi3n los intereses personales de los denunciantes, sus frustraciones y amarguras, que descargaban a trav3s de la denuncia ante la Inquisici3n.⁴ Pero no toda denuncia es falsa o debida a la envidia y a la frustra-

⁴ Solange Alberro. "La bruja", en S. Alberro y Serge Gruzinski. *Introducción a la Historia de las Mentalidades*. México: INAH/Departamento de Investigaciones Históricas, 1979, pp. 157-169, en particular p. 169. (Cuaderno de trabajo, 24).

ción. Su grado de objetividad o de falsedad dependerá, quizá, del tipo de delito denunciado. En el caso de los fenómenos de la música popular, debido a su poca relevancia entre las prioridades inquisitoriales, es muy posible que las denuncias respondieran en un alto grado a la "realidad objetiva" de esos fenómenos, y no a meras venganzas, ya que los denunciantes sabían que existían mejores delitos para vengarse de alguien: acusarlo de judío, de bruja, de bigamo o de lector de libros prohibidos. ¿Para qué delatar en falso y por rencor a un enemigo que recibiría un castigo tan benigno por cantar una coplilla obscena o por bailar algún son de moda? Además, no hay que olvidar que el perjurio era castigado por la Inquisición: se delataba bajo juramento y se castigaba al mentiroso que juraba en falso. Sería muy provechoso, pues, estudiar la psicología y la sociolo-

gía de la denuncia y los denunciantes, para obtener mayores certidumbres al respecto.

II. CUATRO CASOS DEL NORTE DE LA NUEVA ESPAÑA

En esta segunda parte expondré cuatro casos relativos al norte de la Nueva España, con el único fin de someter a su consideración el tipo de información que provee el archivo de la Inquisición al investigador de la música popular novohispana. Quiero aclarar que no soy, ni pretendo pasar por un conocedor de aquellas extensas regiones del septentrión novohispano, pues la mayor parte de la información que he recogido se relaciona con las regiones meridionales de la Nueva España, de Acapulco a Veracruz y del Bajío a Puebla. Pero dado que en mi investigación surgieron azarosamente estos casos, que he agrupado en una exigua zona norte, deseo darlos a conocer a aquellos que sí son especialistas en estas todavía mal conocidas —históricamente, me refiero— regiones septentrionales del territorio novohispano.



1. Una denuncia frustrada en Sombrerete, 1684

El presente caso es interesante por varios motivos. Primero porque es el único caso sobre música popular que he encontrado en mi fuente sobre la villa minera de Sombrerete. Después, porque es uno de esos pocos casos sobre la música popular del siglo XVII que nos ofrece este acervo. Pero también porque ejemplifica un tipo de delación que por su vaguedad no obtuvo una eficaz respuesta de la Inquisición, y que, por lo mismo, no proporciona una información sustancial —denuncia por demás abundante entre los papeles inquisitoriales. Sin embargo, hasta este tipo de raquíta denuncia nos ofrece algunos datos históricos sobre ciertas costumbres musicales del norte.


El 9 de diciembre de 1684 el capellán Joseph de Arcocha, comisario del Santo Oficio en Sombrerete, envió la presente denuncia a la Inquisición de México, misma que fue recibida un mes más tarde, el 9 de enero de 1685, por los

inquisidores licenciados Don Juan Gómez de Mier y Don Joseph Omaña Pardo y Osorio.⁵ El bienintencionado capellán, después de informar a los inquisidores que ya había publicado “en este Real” los edictos que se le enviaron, se dispone a cumplir con su deber de comisario inquisitorial en los siguientes términos:

Por acá, Señor, lo que más se necesita es quitar un género de velas, que el Demonio ha introducido, en que se hacen muchas ofensas a Dios. Y pasa la introducción a dar una llave, que es señal para que aquél a quien se da ha de hacer la fiesta otra noche. En estas velas concurre mucha gente, porque ay músicas, bailes y muchas deshonestidades, dignas todas de remedio, por los escándalos y abusiones que se van introduciendo. Vuestra Señoría pondrá el remedio que según Dios pareciere convenir [...].⁶

⁵ Archivo General de la Nación (México), *Inquisición*, volumen 661, expediente 15, folio 55r. En adelante se usarán las siguientes abreviaturas: AGN, *Inq.*, vol., exp., f. y s. e. (= sin número de expediente).

⁶ *Loc. cit.* Se ha alterado levemente la puntuación y la ortografía en las citas textuales de documentos, siempre y cuando ayuden a facilitar la comprensión del texto citado.



Las fiestas populares conocidas como “velas” en la Nueva España —y aún en la actualidad— eran llamadas así por dos razones: debido al abundante consumo de velas de sebo que en ellas se hacía —según consta en otros expedientes inquisitoriales— pero también por el hecho de “velar” o “desvelarse”, es decir, divertirse hasta altas horas de la noche. Aunque la indignación del comisario del Real de Sombrerete es notoria al denunciar estas “velas”, es claro que no supo realizar correctamente su denuncia en los términos burocráticos del Santo Oficio: no menciona o describe bailes o canciones específicos, ni argumenta por qué le parecen deshonestos; no ofrece nombres de personas implicadas con esas músicas, y le basta con señalar que “concorre mucha gente”; tampoco dice si hubo autores o transmisores de los bailes o coplas y promotores concretos de aquellas animadas “velas”. En tales condiciones, ¿cómo podría actuar la Inquisición con tan exiguos elementos? ¿Cómo poner el remedio a estas fiestas con evidencias

tan vagas que no inculpan a nadie? Hay que recordar que el Santo Oficio era ante todo un organismo burocrático que sólo ponía a funcionar su pesada máquina con evidencias claras y objetivas, y que no movía un dedo si no se cumplían ciertas exigencias en la denuncia: nombres, lugares, fechas, dichos y hechos, esto es, datos concretos y comprobables. Por ello la Inquisición rechazaba este tipo de denuncias viscerales pero inocuas.

Por lo demás, es interesante conocer esa costumbre de pasarse una llave entre los anfitriones y organizadores de las “velas”, lo cual garantizaba, presumiblemente, un orden y un cierto sistema en la celebración de los convivios populares, a pesar de los escándalos provocados en las buenas y cristianas conciencias.

2. Dos curaciones “supersticiosas” con música y bailes, 1716

De un jugoso expediente de denuncias



sobre curaciones, hechicerías y brujerías, casi todas realizadas en la ciudad de San Luis Potosí o en lugares aledaños, he escogido dos de ellas por estar relacionadas con la música y la danza populares de la Nueva España. Ambas denuncias tienen que ver con ciertas prácticas curativas sincréticas que involucraron personas de diversos niveles sociales y grupos étnicos, bien fueran españoles, indígenas o de alguna otra casta novohispana. Las dos denuncias fueron hechas ante el mismo comisario del Santo Oficio, el doctor Don Phelipe de Ocio y Ocampo, quien por lo visto era un funcionario bastante activo, ya que ante él se levantaron la mayoría de las denuncias de este nutrido legajo.

La primera denuncia se realizó el 5 de septiembre de 1716 por el denunciante espontáneo Manuel Angel, español, soltero, de 46 años, “natural” de Puebla de los Angeles pero “vezino” de San Luis Potosí desde hacía cuatro años. Aunque la denuncia fue hecha en esta última ciudad, en realidad se refe-

ría a un hecho ocurrido en Zacatecas hacía ocho años, en 1708. Manuel Angel da testimonio de que en este año se encontraba enfermo en la ciudad de Zacatecas. Por entonces vivía en la casa de un tal Domingo Méndez y su esposa Francisca de Urbina, “ambos coyotes”, quienes para 1716 ya se habían mudado a San Miguel Mesquitic, en Michoacán. Amablemente, los esposos se ofrecieron a curar al denunciante, y para tal efecto lo llevaron “a una casilla de indios en la hacienda de Arrañaga”.⁷

Para comenzar con la curación, lo primero que hizo el matrimonio “coyote” fue instalar un altar con las imágenes de Jesús Nazareno, de la Virgen y de otros santos, según relata Manuel Angel. Después “encendieron muchas luces” y “saumaron el altar con copal”, incluyendo a todos los presentes. Todo ello ocurrió por la tarde. Una vez terminadas estas “ceremonias”.

⁷ AGN, *Inq.*, vol. 1051, s.e., ff. 69v-70r. En particular, f. 69v.

[...]después, como a las nueve de la noche, le dieron a beber a este denunciante las yerbas de el peiote y Rosa María, que ellos mismos le dijeron que era eso [...]. Y luego comenzaron a tocar en vna guitarra y vn rabel, y a bailar, y de esta manera estuvieron asta el amanecer chupando sigarros de tabaco de que tenían gran cantidad para este efecto. Y a esta hora cogieron a este denunciante, y con la yerba estafiate que calentaban en la lumbre le sobaban la pierna de que padecía, y quando hacían estas sobas alababan al Santísimo Sacramento, llamando también a la Virgen Santísima y a los santos. Y que después marido y muger (que avían sido los curanderos) le contaron a este denunciante: que a otros que avían curado les sacaban gusanos y espinas, y otras cosas.⁸

Para terminar su declaración, Manuel Angel dice que como se fue de Zacatecas, hacia 1712 aproximadamente, ya no pudo denunciar a estos curanderos sino hasta 1716, pues sabe que se encuentran en Michoacán. Disculpa un tanto débil si consideramos que tuvo ocho largos años, cuatro en Zacatecas y cuatro en San Luis Potosí, para presentar la denuncia que ahora se decidía a realizar. Así pues, es facti-

ble que algún móvil especial que desconocemos, además del geográfico, le impelía a delatar tardíamente. De cualquier forma, el caso no pasó más allá de la pura denuncia, según los documentos disponibles. Pero es probable que aquellos curanderos "coyotes" siguieran prodigando en Zacatecas sus remedios caseros con yerbas mágicas a otros blancos malagradecidos que, pese a sus sólidos principios católicos, confiaban después de todo en la terapéutica popular sincrética para sanar sus males corporales.

La segunda denuncia se formuló unos días antes que la anterior, el 31 de agosto de 1716, ante el mismo comisario. Sólo que en este caso se trata de una denunciante, también espontánea: Juana de Mendoza, "castissa" vecina de San Luis Potosí, de 30 años de edad y "muger legítima de Marcos de la Cruz, indio sirviente de Juan Seberino en el barrio de Thequisqueapam". Por una curiosa coincidencia, este caso, como el anterior, también tuvo lugar

⁸ *Ibid.*, ff. 69v y 70r.



ocho años atrás de la denuncia: en 1708. Ese año Juana de Mendoza padeció un dolor muy fuerte en el estómago, por lo que una hermana suya, “llamada Gertrudes”, le aconsejó que se curara con una india llamada Antonia del barrio antes mencionado.⁹

Parece ser que a la denunciante realmente le urgía curarse, pues decidió por fin ir a ver a la india Antonia, quien le prometió hacerlo con la condición de que viniese en ayunas. Cuando fue a verla le dio a beber “una bebida colorada muy dulce”, que no sabía qué era¹⁰:

Y que así que bebió dicha bebida se le subió a la cabeza con tanto rigor de suerte que la sacó de sí, como si estuviese loca o ebria, y de esta manera estuvo todo el día y toda la noche. Pero que aunque estaba de esta suerte veía lo que hacían y oía lo que hablaban. Y que llegada la noche acostaron a esta denunciante y [...] vino la dicha india y comenzó a sobarla por todo el cuerpo y le apretó el estómago. Y mientras la dicha india estaba sobándola, el marido de ella estaba tocando una guitarra; y acabado de sobarla el indio prosiguió tocando la guitarra y cantando y la india curandera comenzó a baylar, y a esta

denunciante le decían que se levantase a baylar, lo qual no quiso hacer. Y que aviéndose pasado lo más de la noche en esta música y baile, asta la madrugada, saumando continuamente el altar en que estaba una imagen de Nuestra Señora y otra de San Nicolás, y a esta denunciante le decían que saumara a los santos (que tampoco quiso hacerlo) [...].¹¹

A la mañana siguiente Juana de Mendoza se encontraba “todavía perturbada con la bebida y mala noche [...]”. Para que despertara totalmente, la india Antonia y su esposo tuvieron que soplarle en los oídos con un “cañuto de cañaveral”. Aunque no nos dice la declarante si este método curativo poco ortodoxo tuvo éxito en aliviar su dolor de estómago, al menos nos aclara que los indios le cobraron veinte pesos “por la cura”.¹² Pero por lo visto esta

⁹ AGN, *Inq.*, vol. 1051, s.e., ff. 72r-72v. En particular, f. 72r.

¹⁰ Ignoro también de qué tipo de droga se trataba, aunque es posible que fuera algún derivado líquido del peyote, como veremos más adelante.

¹¹ AGN, *Inq.*, vol. 1051, s.e., f. 72r.

¹² *Ibid.*, f. 72v.

denunciante tampoco pudo poner en marcha el aparato burocrático del Santo Oficio: después de todo se trataba tan sólo de prácticas indígenas sincréticas.

Ambos casos son una buena muestra de una medicina popular sincrética que no tenía prejuicios en utilizar en sus métodos terapéuticos yerbas curativas indígenas al lado de la música y la danza populares. Las tres fuentes del sincretismo de estas curaciones, la indígena, la negra y la española, habían utilizado desde antaño estos mismos elementos —las drogas, la música y la danza— con el noble fin de curar los males del ser humano, de orden físico o espiritual. Si a este ya de por sí complicado guiso cultural se agrega el caldo succulento de la religión católica y su culto a las imágenes, el platillo resultante podía parecer algo indigesto a aquellos comensales respetuosos de las costumbres religiosas ortodoxas. Ellos se veían en una difícil contradicción: ¿hasta qué punto podían depender de esos métodos curativos populares en

los que confiaban sin lesionar la pureza de la fe católica en la que creían? Uno de los medios que algunos utilizaron para tranquilizar sus conciencias cristianas —y liberarse de la culpa— fue, a no dudarlo, la denuncia ante el Santo Oficio. ¿Y quiénes mejores para denunciar estas curaciones “supersticiosas” que los propios usuarios de las mismas? Sin embargo, quedan aquellos que no sintieron la imperiosa obligación cristiana de traicionar las prácticas que a los denunciantes les parecieron irreverentes. Ellos se conformaron con recibir los beneficios de la medicina popular, ignorando las desventajas o las incomodidades de una posible heterodoxia.

3. El Canto del peyote en Tecoripa, 1776

Un puesto relativamente importante dentro de la estructura burocrática del Santo Oficio era el de comisario inquisitorial de alguna región novohispana, el cual se otorgaba por designación a



algún sacerdote o religioso que lo mereciera. Aunque no siempre era bien recibido este nombramiento, debido a que no implicaba ningún sueldo y sí mucho trabajo, en ocasiones era apetecido por razones del prestigio que eventualmente podía ofrecer al aspirante al cargo. Los deberes de un comisario eran múltiples, pero esencialmente se trataba del funcionario que servía de eslabón entre los inquisidores, instalados en la ciudad de México, y la población cristiana de los obispos. El comisario recibía las denuncias, las enviaba a México y esperaba las órdenes del Santo Tribunal, además de encargarse de recibir, distribuir y publicar los edictos que le fueran enviados para ser difundidos en su provincia. Cuando no había un comisario en alguna región de la Nueva España, la Inquisición nombraba a algún secular o regular para que cumpliera tales funciones de forma extraordinaria.

El presente caso aparece incluido dentro de un expediente relativo al nombramiento de un comisario inquisitorial,

que contenía diversos papeles cuyo fin era documentar la vida y la obra del aspirante a aquel puesto. El expediente fue promovido por fray Angel Antonio Núñez Tundidor, misionero franciscano que codiciaba el empleo de comisario inquisitorial en la provincia de la Pimería Baja, misión de Tecoripa, "Real de Suaqui su visita". Esta provincia comprendía varios pueblos de indios y reales de minas, y se hablaba la lengua pima.¹³

De todo el expediente, el único que por ahora nos interesa es el segundo documento, que es una carta del pre-

¹³ Hacia 1730 la Misión de Tecoripa tenía tres pueblos: Tecoripa, Suaqui y Cumuripa, según Cristóbal de Cañas. Daniel Januske, hacia 1723, añade a estos tres pueblos (con 142 familias y 430 almas), tres rancherías con más de 70 familias y más de 3.000 almas, todos ellos pertenecientes al Rectorado sonorense de San Francisco de Borja. Cf. Luis González R. (ed.), *Etnología y misión en la Pimería Alta, 1715-1740. Informes y relaciones misioneras de Luis Xavier Velarde, Giuseppe Maria Genovese, Daniel Januske, José Agustín de Campos y Cristóbal de Cañas*. México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Históricas, 1977, pp. 206, 207, 282, 283. (Serie de Historia Novohispana, 27). Existe una descripción de la misión de Tecoripa, en 1785: "Noticia y descripción de la misiones del obispado de Sonora formada en 1785 por su primer obispo fray Antonio de los Reyes", en *Documentos para la historia de Sonora y Sinaloa*. México: Academia Mexicana de la Historia, 1949, pp. 31-32.

tendiente fray Angel Núñez al Inquisidor Mayor, enviada desde Tecoripa el 29 de octubre de 1776. Ya desde su primera carta había tratado de convencer al Tribunal de la gran necesidad de ministros del Santo Oficio en aquella su extensa provincia. Pero ahora ofrece un ejemplo concreto para demostrar la urgencia de funcionarios inquisitoriales en la zona noroeste de la Nueva España. Como se trataba de un caso sobre indios —lo cual garantizaba de antemano la ineficacia de su ejemplo—, es probable que su ignorancia de los aspectos jurisdiccionales del Santo Oficio lo haya desacreditado ante el Tribunal. Pero si su denuncia no cumplió su cometido de impresionar a los inquisidores, es una interesante evidencia de uno de los problemas que realmente preocupaban a los misioneros de la zona noroeste novohispana del siglo XVIII.

Relata el religioso Núñez que el sábado 26 de octubre de 1776 regresaba de "administrar" durante tres días en el Llano Colorado. Ya por la noche apresó a un indio viudo del

pueblo y Real de Suaquí, mi visita, llamado Ambrosio, quien en estos días que yo estube en el Real del Llano vino a este pueblo cabeza Tecoripa a enseñar a estos yndios su diabólica escuela. Lo que enseñaba este maestro de yniquidad se reducía a baylar, con unos meneos y compasses muy ridículos, el canto que él llama del *Peyote*, tan horroroso como funesto.¹⁴

¿En qué consistía el *Canto del peyote* que enseñaba el indio Ambrosio? Según el testimonio que dio el indio al misionero franciscano, y su propia observación del evento, en lo siguiente:

Salían unas visiones y figuras de unos negritos muy tamañitos, que en la declaración que le tomé dice que vienen de Azia, el Oriente, y los bayladores baylaban con ellos. Antes les daba a beber una agua, que él dice bendecía, y lo mismo era beberla que al instante caían dormidos, y tanto que no bolvieran (dice él) si con un palito no hiciesse el son en otro todo lleno de rayas, pintado de encarnado, a cuyo son despertaban de aquel sueño, y comenzaba el bayle con los vevedores y aquelas estrañas figurillas. Hacía aparecer flores, también baylando, y el que podía

¹⁴ AGN, *Inq.*, vol. 1104, exp. 24, f. 304r.



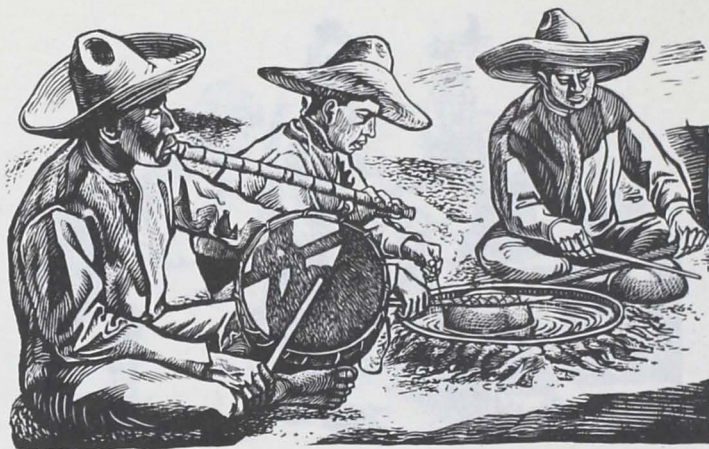
alcanzar (dice él) alguna flor quedaba con la habilidad de practicar aquellas cosas que desease. Todo esto pasaba delante de un San Antonito, que ponía del largor de un dedo, porque como estas gentes son tan inclinadas a altarcitos, por eso los quería engañar y enredar en sus embustes con San Antonio, quien dice él que de muchacho se le apareció y le enseñó tan buenas habilidades.¹⁵

Fray Angel Núñez logró averiguar que fueron doce indios de Tecoripa los que bailaron el *Canto del peyote* guiados por el indio Ambrosio. El grupo incluía a un indio “de razón” que no quería confesar que bailó: mientras Ambrosio afirmaba que había tomado del “agua”, el implicado lo negaba. Después de tomarle su declaración, Núñez apresó a Ambrosio, quizá con el fin de evitar nuevas enseñanzas del baile-canto del peyote entre “esta canalla”. Aunque no sabemos en qué terminó el asunto, ni cuando fue liberado aquel “maestro de iniquidad”, es evidente que el misionero de Tecoripa estaba molesto y confundido por este tipo de prácticas dancísticas y mágicas

que hasta llegó a calificar de diabólicas. El hecho de que los indios participantes en el *Canto del peyote* bailaran con esas pequeñas figuras de negros venidos del Oriente; de que bebieran un brebaje bendito con poderes mágicos para obtener lo deseado, posiblemente elaborado con peyote —que provocaba el “sueño” y las visiones de flores; y de que bailaran ante una pequeña imagen de San Antonio puesta en un altar, todo ello causaba el estupor de un franciscano que quería ver triunfante a la religión católica en una provincia de indios pimas del noroeste de la Nueva España.

Todavía en la actualidad diversos grupos indígenas de la región noroccidental de México —tarahumaras, yaquis, seris, huicholes, etc.—, practican ciertos ritos en honor del peyote. Las tradiciones sobre el *peyotl* o *jículi* se manifiestan especialmente entre los tarahumaras en su *Danza del peyote* o *Napitshi Noliruga*, la cual, según su nombre in-

¹⁵ *Loc. cit.*



dígena lo indica, se baila alrededor del fuego. Desde 1934 Saldívar ofreció una versión de la *Danza del peyote tarahumara*.¹⁶ En su descripción hay algunos elementos que parecen coincidir con los que ofrecen el misionero del siglo XVIII y su informante pima. Quizá el “agua” que tomaban los bailarores fuera un derivado del peyote, como lo cree Saldívar para el caso tarahumara:

Durante la celebración, que se interrumpe algunas ocasiones en la danza, pero no en el canto, son frecuentes las libaciones de licor preparado con la planta que festejan [el *peyote*]. Se termina con tres toques que da el sacerdote en el raspador, temprano por la mañana, cuando los efectos del licor son bastante ostensibles, sobre todo notables en el sueño y decaimiento que provoca.¹⁷

Con respecto al “raspador” que menciona Saldívar, es posible que se trate de un instrumento idiófono parecido al que consigna el misionero Núñez en la Pimería, el cual servía para despertar a los bailarores de los efectos de la bebida: aquel “palito” con el que

se hacía el “son en otro todo lleno de rayas [...]”.¹⁸ No pretendo afirmar que el baile que enseñaba Ambrosio hacia 1776 sea el mismo que describía Saldívar en 1934. La permanencia de los ritos sobre el peyote en la costa occidental de México, en la colonia y en el siglo XX, sólo se podría dilucidar mediante una investigación etnohistórica que reuniera los esfuerzos de etnólogos e historiadores. Bien merecería este honor la planta sagrada tan cara a los indios del noreste de México.

¹⁶ Gabriel Saldívar. *Op. cit.*, p. 53. El autor ofrece una transcripción de la melodía de esta danza, sin indicar su procedencia ni su forma de ejecución.

¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸ *Ibid.*, p. 53. Saldívar describe al raspador tarahumara de esta manera: tomando una jicara, el sacerdote hace una excavación en el suelo, en la que coloca una “plantita de peyótl” y que también sirve “para ampliar la caja de resonancia que forma con la jicara [...]”. El instrumento consiste en un “palo de Brasil” colocado sobre la jicara, “labrado con muescas, sobre el que se frota con otro de menor dimensión, liso, de la misma madera, llamando a todo el conjunto *raspador*.” Se toma la vara labrada con la mano izquierda, se apoya sobre la jicara “en un punto intermedio” y se procede a la frotación.

4. Un pícaro compositor y funcionario en Zacatecas, 1795

El último caso que presentaré se encuentra en un expediente muy largo abierto en contra de un español por un delito no poco frecuente entre los papeles inquisitoriales: emitir "proposiciones" en contra de "la pureza de la fe" católica. El caso tuvo una duración de casi diez años (de 1795 a 1805) y sus 93 documentos ocuparon 99 folios —o 182 páginas, si se prefiere—. No obstante, no pasó más allá de una larga serie de denuncias en contra del acusado y del carteo usual entre el comisario responsable del asunto y los inquisidores. Es decir, no llegó a convertirse en un proceso inquisitorial en toda forma, y las razones de esto quedarán claras más adelante. Pero la riqueza del caso es tal que sólo un extenso artículo, una novela histórica o una película de larga duración lograrían hacerle justicia. La estrechez del tiempo me obliga a seleccionar algunos de esos 93 documentos y a resumir la información, con el fin de

que ustedes puedan formarse una idea aproximada, si no exhaustiva, de este espléndido caso.

El protagonista de esta comedia novohispana ocurrida en Zacatecas a fines del siglo XVIII fue Don José Monter y Alarcón, español de origen manchego y funcionario de la Real Hacienda con el cargo de Ministro Tesorero de la Real Caja de esa ciudad. Estaba casado con Doña Casta Alvarez Tuñón y tenía un hijo "colegial". Aunque el caso es relativo a una denuncia por "proposiciones" el expediente rebosa de informaciones valiosas sobre el ambiente cultural de la ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas, en especial sobre música y teatro. El comisario del Santo Oficio en Zacatecas que llevó el caso con celo y paciencia ejemplares fue el bachiller José María Martínez de Sotomayor.

Para comenzar no es ocioso intentar un retrato de los rasgos personales de este personaje novohispano, a partir del testimonio de varios denunciantes. Una de las primeras cartas del expe-

diente (documento No. 4), enviada por el comisario Martínez Sotomayor a la Inquisición de México desde Zacatecas el 13 de octubre de 1795, nos informa que Don José Monter era un "hombre perversissimo por sus malas costumbres, conducta y común reputación [...]". Además, con "tres o cuatro mugeres" tenía "amistad estrechissima, en tal conformidad que aun visitándolas tiene con ellas varios retosos indecentes y juegos de manos [...]".¹⁹

Tres días antes había sido llamada a declarar María del Refugio Cabal y Argüelles (doc. 7), quien afirmó que en febrero de 1792 dijo Monter "como a la una del día, estando sentado con todas las señoras asistentes en el estrado de su dicha casa [...]", "que si lo pusieran preso lo fueran a ver todas ellas, y le escribieran papelitos, y luego que saliera, o luego que lo vieran, le darían mil abrazos y ósculos, pues no era pecado el oscular a las mugeres". Al preguntársele si al decir tales proposiciones estaba en su juicio o perturbado por la bebida, la denunciante aseguró "que lo

estuvo viendo beber mistela." También nos cuenta que gustaba de representar comedias en su propia casa, actuando su mujer y él mismo.²⁰

Otra declarante, Mariana de Velasco, manifestó el 15 de octubre de 1795 (doc. 10) que Monter "hecha relaciones en todos los fandangos a que asiste, y que éstas son bien torpes y deshonestas [...]". Pero también proporciona las "señas personales" del delatado: "alto de cuerpo, de color aperlado, y de una complexión regular [...]".²¹ El 6 de noviembre de ese año el comisario Martínez envió un extenso informe (doc. 23) sobre Monter a la Inquisición, en el que aparece esta noticia musical:

Es vn hombre tan soez (hablo con el devido respeto) que, disfrazándose con el nombre de Mambrú, a sí mismo se compuzo un sainete en el que se jactaba de haver comerciado ilisitamente con las señoras de la princi-

¹⁹ AGN, *Inq.*, vol. 1129, exp. 3, ff. 1r-99r. En particular, f. 4bis r.

²⁰ *Ibid.*, ff. 9r-10v. La "mistela" es un tipo de vino muy dulce. Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* esta bebida se elabora con aguardiente, agua, azúcar y otros ingredientes como canela, hierbas aromáticas, etc.

²¹ *Ibid.*, f. 15v.



pal distinción de esta ciudad, cuyo escándalo se propagó de tal manera, que aun en los fandanguillos de gente ordinaria se cantaba la dicha canción o sainete [...]. Bastantes memorias aún hai de dicho escandaloso sainete [...].²²

No satisfecho con su informe, el activo comisario incluye en su carta del 5 de enero de 1796 (doc. 25) un boleto para comprobar la afición teatral del denunciado, a la que añade su gusto

por llevar serenatas o “gallos” a las damas:

Que el dicho Monter se halla echo cómico casi de profeción lo acredita el adjunto villette. Que es un gallero, o sacador de músicas las más de las nochez por las calles, con escándalo de todo el vezindario, a quien priva de la quietud y descanso en esta ora [...].²³

²² *Ibid.*, ff. 27r y 27v.

²³ *Ibid.*, f. 29v.

Interminables parecen las cartas del celoso comisario Martínez al Santo Oficio, informándole sobre la conducta de Monter. Por lo visto, la vigilancia sobre el funcionario de la Real Caja de Zacatecas era estrecha y eficaz: "Para el martes de la próxima Pasqua tiene dispuesta otra Comedia, Bayle y Gallo por las calles Don Josef Monter [...]" (doc. 37, 13 de mayo de 1796).²⁴ En su carta del 24 de mayo de 1796 (doc. 42), Martínez refiere la noche del 29 de abril de ese año, cuando se realizó un festejo en casa del capitán Don Marcelo Josef de Ansa con motivo del bautizo de uno de sus hijos. Por tal motivo hubo en su casa "gran concurzo de gente", en presencia de la cual produjo Don Josef Monter lo siguiente: "que quisiera fuesen eunucos los que están casados con mugeres hermosas para gozarlas él."²⁵

Después de tantas cartas llenas de noticias sobre los dichos y hechos del divertido burócrata enviadas por Martínez Sotomayor, por fin la Inquisición le ordena al comisario de Zacatecas el 1o. de junio de 1796 (doc. 46) "que recoja una copia del saynete que cantó, en concurrencia de varias personas, con el disfraz que hizo de sí dicho Monter con el nombre de Mambrú, y nos lo remitirá [...]"²⁶ Ni tardo ni perezoso, el comisario cumplió bastante rápido (el 28 de junio) la comisión inquisitorial (doc. 50). Averiguó que el *Mambrú* fue compuesto entre Don Josef Monter y Don Joaquín Quintana, y que varios vecinos de Zacatecas tenían copia del socorrido "sainete". Un escribiente de la Real Hacienda le consiguió una copia proveída por Don Manuel Salbino Cortés, "oficial de dicha Real Caja",

que se componía de 160 a 180 cuartetas. De esta vasta copia del *Mambrú*, que por desgracia no se encuentra en el expediente, Martínez cita 21 cuartetas y un estribillo. Transcribo a ustedes siete cuartetas y el estribillo de aquella versión del *Mambrú* de Monter y su amigo:

Estribillo:

Mambrú es el Tesorero
Tontiranilla la Seva
el Tesorero es Mambrú
No sé en la que vendrá.

Cuartetas:

Ricarda que lo espera
desesperada está
esperando a Mambrú
que la entre a consolar.

Pero a la Castañeda
por buboza y tal
Mambrú nunca ha querido
meterle el tealetal.

Si se vendrá en la Pasqua
por linda y liveral,
privándose por ella
de visitar a la Otal.

La Viaña por tan fea
a Mambrú no lo da,
diciendo que Rosita
guarda castidad.²⁷

Doña María la Yriarte
es Dama singular
ella aunque tenga varios
Mambrú la ha [de] gozar.

²⁴ *Ibid.*, f. 43r.

²⁵ *Ibid.*, f. 49r.

²⁶ *Ibid.*, f. 53v.

²⁷ *Ibid.*, f. 58v.



A la gorda Cancela
Mambrú no le entrará
puez parece Bodoque,
o que no está Cabal.

La señora Estanquera
hecha un trinquette está
Don Ventura le ha dicho
que eche a Mambrú a cagar.²⁸

Por si esto fuera poco, Martínez también descubrió que “Mambrú” Monter le compuso a la mujer de Don Francisco Castañeda “unas cuatro décimas trovadas con esta quarteta”:

Mariquita eres hermosa
y de gran reputación
pero quitándote el Sión
lo demás no se te quita.²⁹

Por último, y para acabar de ilustrar el ingenio literario-musical de Monter y su amigo, el comisario añade que en la comedia presentada por el acusado el 3 de enero de 1796, que él mismo presenció,

el Entremés se redujo a vna especie de mofa a los Santos Profetas que acaban sus nombres en *ías*. Entre él y Quintana lo hicieron, puez el vno le decía al otro: “Canta vnas Foliás”, y el otro le respondía: “Oh Profeta Malachías, Sofonías, Ysaías, Elías”, con otras cuartetas ridículas en que embolvían estos nombres.³⁰

En una carta anónima (doc. 52) anterior en un año a esta última (17 de julio de 1795), ya se había dado noticia y un ejemplo de lo que decía Martínez en 1796. Se afirma que a fines de 1794 y principios de 1795 se “cantó un saynete” en dos comedias, “y entre él unas décimas trovadas con la siguiente quarteta:

Tocando la lira Orfeo,
y cantando Jeremías,
baylaban unas foliás
los hijos del Sebedeo”.³¹

²⁸ *Ibid.*, f. 59r.

²⁹ *Ibid.*, f. 59v.

³⁰ *Ibid.*, f. 60r.

³¹ *Ibid.*, f. 62r.

Pero las travesuras musicales de nuestro pícaro funcionario no terminaban ahí. Otro espía del comisario (doc. 54, 1o. de julio de 1796) le avisó que oyó cantar tres o cuatro veces

vna canción o saynete con el nombre de *Las chorreras* a dos baylarinas que son Bárbara "La Collota" y Juana "La Peguis", diciéndome, asimismo, tiene noticia ser vniversal dicho saynete, y según su literal consonancia o sentido es vna perfecta variación de la Secuencia [gregoriana] *Dies irae dies illa* de las Missas de Difuntos, puez el principio de la sobredicha canción es: *Santae Pater, Santa Mater*, haciendo también alusión al Hymno del Oficio de los Dolores de María Santíssima.³²

Aunque hasta aquí no queda clara la relación de Monter con *Las chorreras*, casi un mes más tarde (29 de julio de 1796) el solícito comisario se había tomado de la molestia de averiguar su origen y de conseguir una copia de su texto, que remitió enseguida al Santo Oficio (doc. 55):

[...] el sujeto de quien la huve me dijo que

Don Josef Monter es el autor de ella, o a quien primero se le olló en esta ciudad en vno de los muchos fandangos que continuamente hace, y que con esto se fue propagando en tal conformidad que se ha echo cantillo común [...].³³

Vale la pena conocer el estribillo y algunas coplas de *Las chorreras*, los cuales compuso presumiblemente el ocurente tesorero de Zacatecas:

Estribillo:

Bamos a la Chorrera
a verer bino.

Coplas:

Hija dile a tu madre
me quadras tanto
si el altar me divierte
que será el Santo.

Sante Pater
Domina Mater
Santi Oficiamus
Laustibi Laudate,

³² *Ibid.*, f. 63r.

³³ *Ibid.*, f. 64r.



Bente con migo
serás la capitana
de mi navío.³⁴

Tienes una Boquita
que te diera yo
una B.con una E.
con una S. y una O.³⁵

Después de tantas cartas y declaraciones sobre la conducta de Monter enviadas por Martínez Sotomayor, la Inquisición decide responder sinceramente al diligente comisario, explicándole las razones de su cauteloso proceder en boca del Inquisidor Fiscal Prado (doc. 57, 13 de septiembre de 1796):

[...] por las coplas de *Las chorreras* y las del *Mambrú*, como libelos lascivos e infamatorios, puede Vuestra Ylustrísima proceder contra Monter, indiciado gravemente con otras producciones irreligiosas. Pero la débil prueba y las circunstancias del sugeto obligan a pensar un medio que contenga a este hombre y al mismo tiempo no halle la jurisdicción

en su ejercicio los embarazos que ofrece su ministerio y responsabilidad de Real Hacienda. Y así es mejor prevenir el remedio suave, sin inconveniente, que dexarle precipitar asta el grado que obligue al Tribunal a más difícil combinación para contenerle o castigarle.³⁶

El inquisidor ordena que se le llame y lea una orden concebida astutamente.

en términos que le influyan el temor bastante para que se corrija, y el azote que se le enseña la haga conocer que no se quiere perder a quien se previene con el suave rigor de una seria advertencia.³⁶

Es muy claro que el Santo Oficio tiene mucha cautela para proceder en contra de tan influyente denunciado, aún cuando tenga suficientes pruebas para condenarlo por sus dichos en contra de la "pureza de la fe". El inquisidor concluye que este picaro novohispano se corregiría con un simple jalón de orejas, pero eso estaba por verse. La pruden-

³⁴ *Ibid.*, f. 65r.

³⁵ *Ibid.*, f. 65v.

³⁶ *Ibid.*, f. 67t.

cia del Santo Oficio es explicable si consideramos otro hecho que averiguó el comisario (doc. 59, 30 de agosto de 1796). Se enteró de que Monter hizo un entremés en la Real Caja de Zacatecas el 28 de agosto de 1795, al "que asistió alguna gente desente, y entre ésta Don Francisco Rendón, Corregidor Yntendente de esta capital y su Provincia", el cual "lleva vna grande armonía con el citado Monter y aplaude todos sus hechos [...]".³⁷ ¡Bastante influyentes y poderosos eran los amigos de Monter!

La asidua actividad de vigilancia y espionaje de Martínez sobre Monter tampoco terminó aquí. Muchas otras cartas y declaraciones siguió enviando al Santo Oficio con la esperanza de ver iniciado un proceso contra él. Todas ellas nos ofrecen no sólo diversos aspectos de la intensa y jocosa vida personal de Monter, sino también de ciertas costumbres culturales de la Zacatecas de fines del siglo XVIII. Pero las expectativas del infatigable comisario no se cumplieron. Diez años después de iniciado el expediente, que nunca

llegó a ser un proceso, el Inquisidor Fiscal continuaba pensando que las pruebas en contra de Monter seguían siendo débiles, e insistía en pedirle al comisario que examinara a más testigos (doc. 93, 26 de marzo de 1805). Pero hasta la paciencia más tenaz tiene un límite: parece que Martínez se cansó de diez años de entrevistar testigos, de motivar espías y de escribir detalladas misivas fundadas en un riguroso ejercicio de observación de las costumbres ajenas, pues ya no aparecen más documentos después de 1805. Y la Inquisición, sabia como siempre, prefirió el camino de la cordura y la ecuanimidad antes que enfrentarse a un atrevido y profano funcionario de la Real Hacienda de Zacatecas, laico y digno representante de la época ilustrada y borbónica, quien estaba rodeado de amigos tan respetables como el propio Intendente de Zacatecas.

³⁷ *Ibid.*, f. 68r.

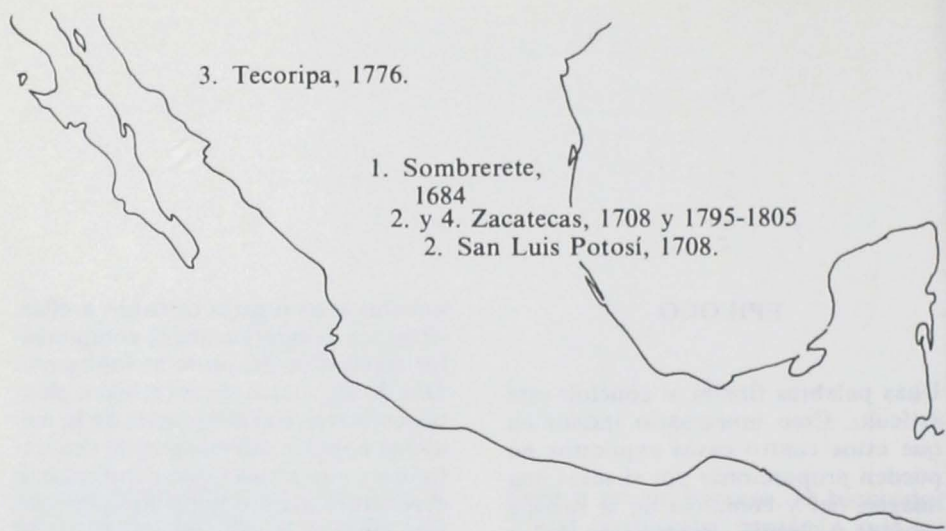
EPILOGO

Unas palabras finales al concluir este artículo. Creo innecesario insistir en que estos cuatro casos expuestos no pueden proporcionar por sí solos una imagen fiel y completa de la música profana del norte novohispano de los siglos XVII y XVIII. Sólo nos ofrecen un ejemplo modesto de algunos productos musicales y contextos socioculturales por los que circularon en esas inhóspitas regiones septentrionales de la Nueva España. Como se aprecia en el mapa adjunto, los eventos musicales se dieron en cuatro lugares distintos de la zona media y oeste del norte de la Nueva España entre 1684 y 1795: San Luis Potosí, Zacatecas, Sombrerete y Tecoripa. Estos eventos musicales incluyeron bailes, cantos y uso de instrumentos musicales (guitarras, rabel, raspador, etc.) en grados diversos. La situación étnica y social de los músicos y participantes en ellos fue también variable: indios, españoles y castas. Aunque el primer caso no menciona contextos sociales ni étnicos, el segundo y el tercero son esencialmente casos indígenas, mientras el último es básicamente un caso que involucra españoles y criollos pertenecientes a las élites.

Todos los casos sucedieron en zonas

mineras o en lugares cercanos a ellas, situación geográfica que es comprensible tratándose del norte novohispano. Dos de los cuatro casos incluyen plantas curativas o ceremoniales de la medicina popular, además de prácticas religiosas sincréticas que combinaban diversos elementos indígenas y cristianos junto a la música y al baile. El último caso nos ilustra acerca de la intensa vida cultural de Zacatecas a fines del siglo XVIII, más allá del arte religioso, amén de cierta interacción entre la música popular y la producida por las élites criollas —recordemos que las canciones de Monter se propagaron entre la gente “ordinaria”, y por ello se volvieron “populares”.

Pero no hay que olvidar que la información que extraje del archivo inquisitorial sobre la música popular norteña fue encontrada de forma azarosa, y tiene el pecado de ser fragmentaria y heterogénea. Si los datos aquí vertidos podrían considerarse como una muestra de lo que tal vez fueron tendencias más amplias, esto es algo que solamente la investigación sistemática y metódica de la música norteña novohispana podrá evidenciar. Y esto es una labor que les corresponde a los investigadores norteños en su rescate paciente de las riquezas musicales de la zona septentrional de México.



3. Tecoripa, 1776.

1. Sombrerete,
1684

2. y 4. Zacatecas, 1708 y 1795-1805

2. San Luis Potosí, 1708.

Lugares y fechas de los cuatro casos
expuestos de la Inquisición.
Número de caso, lugar y fecha.

LA NECESARIA TRANSFORMACION DEL CRITICO MUSICAL

AURELIO DE LA VEGA

Frente a su máquina de escribir, sintiéndose omnipotente y sabio, el crítico musical llena unas cuartillas con rapidez y seguridad, sabiendo que que será leído por mucho o pocos, y siempre consciente del poder demoníaco de la letra impresa. En grandes ciudades, en culturas donde su labor tiene un coeficiente de profesionalidad, trabajando para rotativos diarios que logran ser generosos para con él en sueldo, las páginas críticas se escriben en las oficinas del periódico a altas horas de la noche, apareciendo éstas a la mañana siguiente flamantemente impresas.* En

otros lugares de menor envergadura nacional o internacional, donde por lo general el crítico no recibe remuneración material alguna y escribe sus cuartillas impulsado por el sólo goce de sentirse temido, nuestro crítico musical se repliega a su casa tras un espectáculo musical que ha escuchado y entrega su opinión socrática con menos urgencia —opinión que por lo general, quizás por ser gratuita, es poco profesional, moviéndose en planos del peor de los diletantismos. Pero sólo cuando muy ocasionalmente alguna revista especializada le encarga a un crítico un trabajo suyo, o acepta publicar algo ya escrito sobre un tópico sobre el cual ha podido pensar con cierto tiempo y perspectiva,

* Solamente en los
Estados Unidos. La R.

puede el crítico musical de tipo profesional permitirse el lujo de razonar con cierta dimensión y profundidad sobre cosas del presente o del pasado musical.

¿Quién es este peculiar sujeto que se autobautiza con el ropaje de crítico musical, a veces con pompa y ceremonia, y que dedica su tiempo a loas o destrucciones? ¿Qué función musical y social realiza? ¿Qué validez tendrán sus opiniones con el devenir del tiempo? ¿Qué aspectos positivos o negativos revisten sus acciones?

El crítico musical aparece en la historia por vez primera a fines del Siglo XVIII, hijo de la Revolución Francesa, con su apertura hacia la democratización y, asimismo, la comercialización del arte musical. Conjuntamente con el virtuoso instrumental y vocal convirtiéndose en personajes de taquilla cotizados, conjuntamente con el director de orquesta proyectado como ídolo y como hacedor tiranizado de modos de hacer música, el crítico musical crece y se fortifica durante el Siglo XIX. Con

el surgimiento de medios de comunicación donde las ideas se traducen en líneas de imprenta, el crítico musical expande su campo de acción, entra a formar parte del concepto de asalariado, y comienza a degustar el poderío creciente de su imperio. Aunque existen algunas honrosas excepciones, es notorio el hecho de que las filas de la profesión de crítico musical se nutren de caracteres frustrados que nunca lograron hacer carrera profesional ni como compositores, ni como directores, ni como instrumentistas, ni como cantantes. En muchísimos casos, principalmente en los países del llamado Tercer Mundo, los rotativos que los emplean —o los toleran— no exigen la más mínima capacidad, ni técnica ni cultural, que pudiese dar un cierto viso de legitimidad a esta curiosa profesión.

Se caracterizan los críticos musicales por pertenecer casi todos a dos grupos extremos: los que arrastran con todo y los que lo encuentran bien. Los primeros son notorios a través de la historia por su acidez, por su osadía, por la

violencia con que lanzan sus vitriólicas condenaciones que destilan casi siempre frustración, envidia, o venganza; los segundos, nunca tan atrevidos, son dóciles sombras que ensalzan al consagrado y a la niña prodigio de turno con iguales adjetivos. Sólo en contadas excepciones podemos encontrar al crítico ideal, serio, equilibrado, con formación como músico y como historiador, y con la habilidad de escribir lúcida y penetrantemente. Este último tipo de crítico, capaz de humor sano, capaz de criticar razonada y constructivamente, ha sido siempre una *rara avis*. Importante es, desde luego, separar estas identificaciones que van de lo abominable a lo respetable (pero que siempre enmarcan la labor de un crítico musical que realiza una labor eminentemente periodística) de la personalidad y acción del musicólogo —figura analítica con función de historiador— cuyas catalogaciones y análisis se realizan tras destilado estudio de la materia a tratar, y cuya opinión descansa en una reposada revisión de variadas y variables consideraciones.

La función artística y social del crítico-periodista es peculiar y muy poco trascendente. La mera existencia de la figura indica hasta qué punto la masa consumidora de música carece de intuición, capacidad valorativa y comprensión inteligente y deductiva. Que miles de seres humanos dentro de una colectividad necesiten leer una opinión impresa ajena para formular la propia es cosa realmente patética. Si el artista crea dentro de las sociedades actuales no aristocráticas para esas masas, triste hecho es el que necesite de una maquinaria propagandística para hacerse entender. Curiosamente, la historia por un proceso complejo pero inexorable de decantación, pone siempre en su sitio las cosas. La función artística del crítico musical es, pues, efímera y sólo inmediata. Jamás un crítico musical ha creado un genio o destruido otro, así como jamás ha logrado revivir cadáveres musicales o cortar de plano la vida artística de compositores e intérpretes. Su sola verdadera función parece ser la de hacer más o menos miserable, o más o menos agradable, la existencia de de-

terminado creador musical o intérprete durante la vida biológica de éste.

La función social del crítico musical es asimismo muy poco importante. Aunque leído ávidamente por muchos, aunque tomados momentáneamente como ejemplos direccionales, la función del crítico no penetra más allá del sensacionalismo de corta duración.

A menos que se convierta en funcionario de un régimen totalitario — fenómeno del Siglo.XX— y con estos dudosos credenciales se erija en modelador e intérprete filosófico-estético de un partido o de una filosofía política— la función social del crítico musical se restringe a tópico de morbosa comidilla pasajera.

Se presupone que la labor del crítico musical es una labor básicamente orientadora. Pero para realizar una función de tal envergadura, si se pretende que la misma esté revestida de honestidad y, al tiempo, de penetración, se requieren atributos obvios de sanidad psicológica, conocimiento de

materia, sensibilidad y capacidad de expresión. Pero además se requiere el factor tiempo para digerir lo escuchado, sobre todo si se trata de obras que reciben su primera exposición pública, y posibilidades múltiples de reescuchar otras interpretaciones de la nueva creación. ¿Cuántas veces un crítico musical asiste a dos o tres ensayos, estudia seriamente la partitura de una nueva obra, o toma contacto con la biografía musical previa de un creador? ¿Cuántas veces, una vez tomada nota del hecho a tratar, tiene ese crítico musical tiempo para repasar ideas y opiniones?

Escribió Silvestre Revueltas hace años el siguiente párrafo: “El mundo del arte musical es una perpetua pugna partidista, y no por ideas sino por personas. Los ejercitantes de la crítica musical, provocadores de estas pugnas, parecen escribir por inspiración divina —no quiero decir todavía por vanidad, por ignorancia, por ciega pasión o por medros— y divinamente eluden toda responsabilidad. En cambio de conocimiento técnico profundo, de claridad

constructiva, de honradez total y de justeza, estos críticos del día, fortalecidos por el apoyo de una prensa comercial sin escrúpulos, realizan una labor cultural que es sólo una mentira oculta con verdad de traficante".¹ Palabras éstas fuertes y cáusticas, pero no tan alejadas, por desgracia, de la verdad.

"Los críticos que opinan sobre la palabra escrita o recitada, usan palabras; los críticos que opinan sobre música, no usan música sino palabras" —dijo Ned Rorem en 1972.² De esto se desprende que la mejor crítica musical debería ser la creación de otra obra musical convertida en objeto— respuesta. Pero, ¿cuántos críticos musicales son capaces de realizar semejante proposición? Si el comentario sobre una obra artística literaria se convierte en sí mismo en otra obra de arte, ¿podría una prosa crítica igualar, como objeto de arte, el arte que describe? Sí, pero esa prosa es independiente del arte que critica. El mejor ejercicio crítico es siempre superfluo en relación con el sujeto, y la crítica musical es, diríamos por

autonomasia, el más superfluo de los ejercicios. ¿Qué importancia tiene que un crítico que hable de Chopin o nos explique lo bien o lo mal que tocó Rubinstein antes de morir? Cuando ese pianista tenía veinte años las críticas que acompañaban sus recitales eran a menudo violentamente negativas. ¿Dejó por eso Rubinstein de ser aplaudido por muchos públicos en diversos continentes, o frenó su carrera para reflexionar sobre lo que opinaban los que no tocaban el piano? No, siguió tocando cada vez más, y su carrera siguió ascendiendo hasta tal punto que críticos posteriores aseguraban que este pianista poseía "cualidades angélicas".

Es evidente que el crítico musical ejerce en muchos casos un poder real sobre audiencias, artistas, organizaciones, gerencias, casas editoras, compa-

¹ Reproducido en *Pauta*, Vol. I, No. 4, Octubre-Diciembre de 1982, México D.F., página 49.

² Rorem, Ned *Trece Modos de Observar a un Crítico*; Institute for Studies on American Music Newsletter, Vol. XII, N° 1, Noviembre de 1982, New York; página 6.

ñas de discos, y otros muchos niveles de la vida musical a su alrededor. Su poder se nutre en proporción directa a la ignorancia de sus lectores.

En centros de actividad musical intensa, donde el nivel de sofisticación, comprensión y apoyo artístico es elevado, el crítico musical mediocre desaparece. Es sustituido por una figura más penetrante en los juicios críticos emitidos, que parece saber mucho más del asunto sobre el que emite opiniones. Pero este tipo de crítico es la excepción a la regla, sobre todo en los países del Tercer Mundo. Lo curioso es que este crítico mejor preparado, que a veces hasta escribe para revistas musicológicas con penetración, lógica y lucidez, es capaz de la típica superficialidad, banalidad y ceguera que produce la inherente cualidad periodística de la crítica instantánea.

Como quiera que se nos presente el crítico musical, con ropajes de malcriado o con vestidura de sabio, es evidente que el criticado queda invariablemente

a merced del omnipotente crítico. Siendo casi invariablemente intrascendente el mero ejercicio de la crítica musical, siendo inoperante e incapaz de cambiar el rumbo y el valor ulterior de una nueva obra musical o de alterar el lugar histórico de un compositor, siendo meramente una simple opinión personal de quien a menudo es un frustrado actor dentro del marco de la escena musical, siendo por lo general un superficial agente propagandístico —directa o indirectamente— o un inflexible perseguidor de determinado artista, sin lograr nunca la realización de sus sueños de hacedor o destructor, ¿para que sirve el crítico musical? Sólo cuando muy ocasionalmente se transforma este crítico-periodista en un musicógrafo con algo que decir, o sease, deja de ser crítico (lo efímero) para convertirse en ensayista (lo trascendente), puede concebirse que su existencia tenga algún sentido.

Posiblemente, la única función realmente interesante de un crítico musical sería la de descubrir lo verdaderamente bueno y lo verdaderamente malo en

materia de nueva creación musical. Pero es en este terreno, precisamente donde las tonterías a decir son las mayores, los errores los más insultantes, y la incapacidad la faceta más notable. Tres ejemplos tomados al azar, típicos de la invectiva irresponsable del crítico musical y de su falta de olfato histórico, muestran cómo sus errores han sido garrafales a través de la historia.³

Esta obra es un monstruo vulgar, un asqueroso dragón herido que se niega a expirar y aunque manando sangre en el Finale, sigue golpeando a su alrededor furiosamente con su cola aún erguida.

Hans Muller, *Zeitung fur die Elegante Welt*, Viena, Mayo de 1804. Párrafo de una crítica referente a la Segunda Sinfonía de Beethoven.

Esta composición es un horroroso e incomprendible balbuceo de ruidos, cacofonía y excentricidad, sin valor musical alguno, y sólo interesante para oídos que prefieren confusión en vez de sentido. Su ubicación en el programa, después de obras de Schumann y Handel, tenía el mismo sentido que puede tener un puerco espín salvaje en la sala de recibo de una casa.

Gazette de Boston, Noviembre 20 de 1887. La composición a que se refiere esta crítica era el *Vals Mefisto* de Liszt.

Ritmo, melodía, tonalidad son cosas totalmente desconocidas para este compositor y deliberadamente desdeñadas por él. Su música flota sin color y sin forma, sin movimiento y sin vida. ¡Qué linda serie de resoluciones armónicas falsas! ¡Qué adorable colección de disonancias y de intervalos sin conexión! Esta música no subsistirá jamás. No, decididamente nunca podré estar de acuerdo con estos anarquistas de la música.

Arthur Pougin, *Le Ménestrel*, París, Mayo 4 de 1902, con motivo del estreno de *Pé-lleas et Mélisande*.

Si ni siquiera puede el crítico musical descubrir el valor creativo de un compositor, ¿para qué necesitamos de esta crítica periodística, casi siempre caprichosa cuando no insultante, casi siempre confundida cuando no morónica, casi siempre nociva cuando no insensible?

Posiblemente sería saludable poder lograr por un decenio, como curioso experimento, la abolición de la crítica

³ Slonimsky, Nicolas - *Diccionario de Insultos Musicales*, Coleman-Ross, Inc., New York, 1953; páginas 42, 119, 90.

musical sobre el planeta. Veríamos así quizás surgir reacciones mucho más naturales y espontáneas por parte del auditor frente a una obra musical o a su interpretación. Existiría así por lo menos un gran período de sanidad. En esa época temporal ideal sin críticos musicales —que podría hacerse permanente— los malos artistas desaparecerían por peso propio y los buenos prevalecerían por la misma razón. ¿Propondrán los compositores de estos momentos la abolición de la crítica musical? Atrevida idea ésta, pero interesante; provocadora, pero realmente muy tentadora.

André Gide le decía a sus críticos “que no le entendiesen demasiado pronto”. Para un mejor entendimiento pronto”, lo cual podría expresarse también como “que no lo malentendiesen demasiado pronto”. Para un mejor entendimiento internacional de la música de las Américas, y en especial de la música de arte latinoamericana, pondríamos concretamente la no necesidad de la crítica musical periodística y la muy importante transformación de ésta en instrumento de seria investigación constructiva y de análisis responsable de obras y movimientos estéticos. Recordemos que los pocos instrumentistas y compositores latinoamericanos

que han adquirido estatura internacional en lo que va del siglo lograron esta distinción tras muchos años de trabajo en medios internacionales, no locales, y sus carreras —principalmente en el caso de los compositores— fueron ayudadas por la publicación de serios trabajos sobre sus acciones y obra, no por la cantidad de a veces frases críticas aparecidas en la prensa diaria de sus respectivos países. El crítico musical transformado en ensayista, en verdadero musicólogo-musicógrafo, sí ayudará a la comprensión local e internacional de la obra musical del compositor de las Américas, así como a la carrera profesional de los intérpretes musicales nacidos en nuestro Continente. De este modo una impertinencia ocasional podrá transformarse en una permanente, positiva e importante contribución a lo mejor de la cultura americana, entendida continentalmente. Y entonces sí podríamos agradecer a quienes escriben sobre música con palabras, sus contribuciones, sus ideas y sus razonamientos.

Ponencia presentada en el Primer Encuentro de Compositores y Críticos Musicales en Caracas, del 29 de octubre al 5 de noviembre de 1983, publicada por primera vez con permiso de los organizadores del evento, Consejo Nacional de la Cultura. Instituto de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo, Caracas, Venezuela.

Diversos aspectos del Nacionalismo de Manuel M. Ponce

Esperanza Pulido

En varias ocasiones se ha cuestionado la paternidad del nacionalismo en la música mexicana: pero creo que a nadie se le ha ocurrido tratar de dilucidar las cualidades específicas de dicho nacionalismo.

El término nacionalismo conlleva diversas acepciones. Según el diccionario sería "la preferencia que se concede a las cosas de la nación propia". Aplicando este criterio a la música, un compositor nacionalista sería, por ejemplo, aquél que considerara las características específicas de su país como lo máximo de sus preferencias, concediendo la mayor importancia al folklore musical de su patria, siempre y cuando éste

careciera de cualquier influencia proveniente de otros países o culturas, en cuyo caso sólo se salvarían, quizá, los negros del Africa y ciertas tribus amazónicas del Brasil.

Aceptando la acepción del diccionario partiríamos de una premisa falsa en el caso específico de Manuel M. Ponce. Sus escritos, a partir de los más tempranos, nos darían la razón. Ponce se inició como musicógrafo en 1917 y algunos años más tarde ya era capaz de desarrollarse como musicólogo autodidacta. En uno de sus primeros artículos sobre la música mexicana preguntaba: ¿Tuvo México un pasado musical? ¿Existió alguna vez una música organi-



zada, cuya importancia pudiera compararse a las sorprendentes pruebas de cultura que los astrónomos y orfebres nahoas y mayas nos dejaron en la Piedra del Sol y en las joyas de Monte Albán? Hay un silencio de siglos, uno de esos silencios de que nos habla Carducci*, que prolonga indefinidamente nuestra interrogación”.

Y después de mencionar los relatos de los misioneros españoles como únicas fuentes (no siempre fidedignas) de información acerca de lo poco que de música indígena auténtica relatan, pasa Ponce a las influencias extranjeras de fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX, poniendo gran énfasis en la siguiente aseveración:

“Las canciones del pueblo resentían la avasalladora influencia europea y durante la primera mitad del siglo XIX los cantos y las danzas populares a pesar de su origen extranjero, contenían el germen de nuestra idiosincrasia, la melancolía del indígena, lo picarezo del mestizo, el orgulloso sentimiento del europeo”.

Y más adelante asevera: “Dentro de las formas europeas, la música mexicana contiene algo que la distingue, que le imprime un carácter distinto al de otros cantos y bailes extranjeros; pero la rápida y brillante carrera de la canción fue detenida bruscamente por la invasión de una música extranjera que nada tenía de común con la nuestra” (Esta última premisa ya entra a otros tiempos y campos que no viene al caso mencionar ahora).

Los anteriores párrafos de Ponce bastan para demostrar las facetas más importantes del origen de su verdadero nacionalismo. Antes que él ningún otro compositor mexicano había escrito y publicado cosas que atañeran directamente a una determinada forma de la canción mexicana, con ciertas características de fondo que el ambiente indígena le impregnaron.

* Gran poeta italiano (1835-1907), escritor y patriota. Fueron muy famosos su *Himno a Satana* y su docena de sonetos intitulados *Ca ira*.



Tal como el artículo citado en sus partes idóneas, Manuel M. Ponce escribió otros varios sobre el mismo tema. Y al descubrir un buen número de canciones provistas de las características por él señaladas en tales escritos, se convirtió, *incontinenti*, en el pionero original del nacionalismo en la música popular mexicana de la época especificada, incluyendo la música instrumental de conjuntos típicos.

Si sólomente hubiera Ponce recolectado canciones *in situ*, no podríamos llamarle originador del uso del folklore en la música concertística de México. Antes que él otros varios compositores mexicanos usaron esa clase de canciones y ritmos bailables en sus obras.

Julio Ituarte, por ejemplo (1845-1905), a quien el propio Ponce reconoció como "el folklorista", "reunió en ramilletes nuestras más conocidas melodías vernáculas, pero sólo se detuvo un instante para oír la voz de la patria".*

Es indudable que la palabra hablada y, sobre todo, la escrita, influyen poderosamente en el criterio de la gente que

lee o investiga; por tal motivo creo no equivocarme al afirmar que las enseñanzas etnológicas de Ponce y sus artículos influyeron especialmente para conferirle los títulos de pionero y progenitor del nacionalismo musical mexicano aun vigentes. Después vinieron otros, como Revueltas, Chávez, Huízar, quienes trataron de ampliar los horizontes de Ponce, aunque basándose en fuentes más imprecisas. Esto originó en ciertos medios una cierta animadversión contra la música de Ponce y su condición de pionero del nacionalismo en la música mexicana. "Ponce no recurrió a las fuentes indígenas, como Chávez", solía arguirse falsamente, porque, en todo caso, Ponce había también usado melodías y ritmos autóctonos en sus *Piezas infantiles*, pero con el

* Ituarte le pidió lecciones de piano al pianista español Lapuente: éste se negó a dárselas, alegando que se trataba de un secreto profesional; pero otro pianista español (Gonzalo Núñez) sí le dio consejos que él, a su vez se los transmitió a sus discípulos Felipe Villanueva y Ricardo Castro, compositores de danzas criollas naturalizadas mexicanas. Y así otros sucesivamente.



agravante —tal como el caso de los compositores arriba mencionados— de tratarse de melodías no plenamente identificadas como real y genuinamente indígenas. Las melodías indígenas de Chávez, por ejemplo, provinieron de investigadores alemanes.

Toda proporción guardada, en virtud del volumen espectacular y la sustancia de las recolecciones realizadas por Bartók de música popular húngara y balcánica, Ponce fue el primero que en México se interesó por investigar la música anónima de su país antes que nadie. Ponce llegó a quejarse amargamente de no haber podido obtener suficiente apoyo oficial para proseguir sus pesquisas por diferentes rumbos de México; pero, imitando a Bartók, manejó la canción folklórica como armonista, o como creador de melodías semejantes a las por él descubiertas, conservándoles su sabor característico.

Como dice Uwe Frisch, no solamente fue Ponce al primero en señalar “la estrecha relación que hay entre estas formas de expresión popular y el tipo

de paisaje en que se ambientan, sino que también les impuso patrones de valoración estética para separar el grano de la paja”, esto es —pienso— para diferenciarlas de otras músicas populares; y así —continúa Frisch— “fue el primero que verdaderamente tomó conciencia de la expresión musical del alma” (o de las “almas”) de la nación. (He aquí otra acepción de “nacionalismo”).

Por lo que se refiere a las transcripciones pianísticas, al ropaje con que revistió Ponce esas canciones, no faltó quien lo tildara de “europeizante”. Los tales echaron en saco roto que no todas esas canciones eran de extracción europea, pero al hallar una cálida acogida aquí, inspiraron con su forma a compositores anónimos y más tarde hasta a compositores académicos.

Hablando de formas musicales, Manuel M. Ponce fue también el primero en analizar la de la canción mexicana por él localizada.

Es extraordinario, escribió en un artículo de fecha no reciente, que “entre las diferentes manifestaciones del pue-



blo mexicano... se destaca, por la uniformidad de estructura, la canción". Le parecía un hecho fuera de todo lo común haber encontrado en las más apartadas regiones del país "canciones que obedecían en su construcción a un modelo... que, con ligeras modificaciones, se presenta en diferentes comarcas del país".

Es la forma A-B (primera parte); C-B (ritornello) que es evidentemente de origen campesino.

En la segunda parte existen también dos períodos: el último es la repetición del segundo período de la primera parte.

Se preguntaba Ponce si serían los judíos quienes trajeron a México el modelo que ha perdurado aquí, aunque no desdeñaba otras posibilidades. Para contestar a sus propias preguntas ofreció varias melodías: primero una sefaradita del siglo XVI, con la misma forma de nuestras canciones; luego un *lied* alemán popular que ofrece idéntica construcción, con el característico *ritornello*. Y por último una vieja can-

ción maya. Esta se la dictó como otras muchas, Carolina Sandoval, una mujer ciega, quien se la cantó en el idioma original.

Concuerdo igualmente con Uwe Frisch en que "el proceso iniciado por Ponce era el paso inicial hacia la tecnificación y estilización del folklore, condición previa indispensable para que éste resulte un elemento fértil en la construcción de una música de concierto que sea al mismo tiempo nacional y estéticamente digna..."

Ponce fue toda su vida un compositor romántico, estilo al que no podía menos que serle fiel, porque era parte de su condición anímica. Cuando, ya maduro, se trasladó a París con objeto de mejorar su técnica (caso insólito en compositores ya fogueados y sólo emulado por ese otro valioso compositor mexicano José Rolón), únicamente cambió sus procedimientos de escritura, pero mantuvo incólume su expresividad romántica.

Una de las novedades de sus últimos tiempos fue la metamorfosis de la dan-



za mexicana que realizó en sus *Cuatro danzas mexicanas*, lo que obligó a un director cubano de orquesta (según Carlos Vázquez) a decir: “esto es lo que quisiéramos hacer con nuestras danzas hermanas”.

En sus *Cuartetos miniaturas* obligó Ponce a cada instrumento a discurrir en diferentes tonalidades. Parece que hubiera anhelado ser un compositor personalista mexicano y no un vanguardista internacional: las pocas invenciones técnicas de su mente creadora lo mantuvieron íntegro. Por medio del bitonalismo de su *Suite bitonal* rememora *La paloma* en la primera parte.

La canción mexicana apareció también metamorfoseada en su magnífico *Concierto para violín* y Orquesta que le dedicara a Henryk Scheryng, quien lo estrenó. Tal parece como si lo hubiera hecho en señal de protesta, tratándose de su *Estrellita* que compusiera de su invención, imitando la forma de la canción mexicana popular y que lo hiciera por los archimúltiples robos de que

fuera objeto esta canción en el transcurso de los años. Y quizá, igualmente, para evocar, por última vez, el hecho de que su condición de pionero del nacionalismo musical seguía incólume en México y entre los musicólogos extranjeros interesados en la música de México.

Como compositor de música de concierto, Ponce raramente abandonó el nacionalismo. En el número de *Heterofonía* correspondiente al cuarto trimestre de 1982 y dedicado al centenario del nacimiento de Manuel M. Ponce, Carlos Vázquez escribió un artículo que tituló “Manuel M. Ponce y el Piano”, con el siguiente epígrafe del propio maestro: “El Piano, instrumento al que más amo”. En efecto, casi se podría tener una idea muy acertada del compositor, conociendo íntegramente su obra pianística.

Así, pues, para el objeto de estas notas, estoy en acecho de todas las obras de Ponce para el piano. El propio Carlos Vázquez ha localizado unas 200, y aunque entre éstas hay



de aquéllas que pueden calificarse como *música absoluta*, o como *música descriptiva*, es muy posible que en el total se cuelen por ahí pasajes de sabor mexicano. Entre éstas, diez y ocho obras inéditas pueden localizarse en Aguascalientes, según le fue revelado a Carlos últimamente. Ojalá que él, como depositario del patrimonio musical y material de Ponce se decida, por fin, a sacarlas a luz (lo cual es esperado por todos nosotros).

Como compositor romántico, la música de las dos épocas de Ponce, son “veneros inagotables de melodías”. De ahí que no resistió el maestro al deseo de arreglar para piano solo varias de las canciones folklóricas a las que me referí antes y que, evidentemente, pertenecen a sus obras nacionalistas, como por ejemplo, las *Rapsodias mexicanas*, los *scherzinos*, la *Balada mexicana*, la *Barcarola mexicana*, las *Cuatro danzas mexicanas*, *Malgret Tout* para la mano izquierda (que es una danza mexicana), etc. En la *Suite bitonal* aparecen atisbos de folklore,

sagazmente camuflados. El *Tema mexicano variado* y otras.

Paolo Mello, pianista mexicano por adopción, nacido en Italia, de padres italianos, estudió aquí varios años con Pablo Castellanos. En sus últimos tiempos le ha dedicado a Manuel M. Ponce largas horas de investigación y estudio, tanto en terrenos de su música, como en el de sus escritos. Le hemos escuchado varias obras de Ponce, ejecutadas con gran comprensión de su estilo.

Respecto al Ponce nacionalista, en su obra general, cito algunos pasajes de un escrito *ad hoc* de Mello: “Ponce —dice— sólo comenzó a estudiar a fondo el folklore musical de su país después de su primer viaje a Europa (1905-1906); y aunque ya desde antes, había arreglado algunas músicas populares, no se interesó profundamente en el uso del folklore musical de su país sino hasta después de su regreso.” Paolo Mello sabe que en 1913 pronunció Ponce su primera conferencia sobre la canción mexicana, la cual, de acuerdo



con algunas crónicas periodísticas, fue escuchada por un numeroso y selecto auditorio, entre el que produjo sensación.

El joven pianista concuerda con Uwe Frisch cuando dice: "...Era indispensable la selección... Sus trabajos representan la primera realización 'metódica' de un nacionalismo musical... A través de sus composiciones por un lado y sus investigaciones por el otro, realizó un trabajo disciplinado y sistemático".

Y en seguida cita al lamentado Pablo Castellanos:

"A Ponce le corresponden los títulos del Iniciador de la Investigación folklórica y fundador del Nacionalismo Nacional consciente en el campo de la música mexicana".

Como aportación personal, Paolo Mello analizó las pequeñas obra de Ponce (algunas escritas antes de su primer viaje a Europa), tales como el *Scherzino mexicano* (con combinaciones rítmicas al estilo de los huapangos

y genuina melodía local), la "*Danza mexicana*" romántica, la *Gavota* y de ahí pasa a las grandes estructuras, como el *Trío romántico*, el *Concierto para piano y orquesta*, el *Tema mexicano variado*, la *Balada mexicana*, los poemas sinfónicos *Chapultepec* y *Ferial*, *Concierto para violín y orquesta*, las *Instantáneas mexicanas* con las que obtuvo el Premio Nacional de Artes y Ciencias el propio año de su muerte (1948). Y Mello declaró asimismo que Ponce siempre había poseído una personalidad específica dentro de sus composiciones, independientemente del tiempo cronológico en el que fueron compuestas. Por "personalidad marcada" significaba Mello una "manera de poderle reconocer", por medio de un "sello muy especial", en su manera de expresarse, aun en el caso de que su escritura pareciera influida por la de Chopin en obras como las gratas *Mazurkas*, o por la de Liszt, como en el *Concierto para piano y orquesta* o por la de Debussy en algunos momentos de sus poemas sinfónicos. Quienes tildan



ahora de “cursis” sus arreglos primogénitos de las canciones mexicanas, no podrían dejar de percibir (en caso de poseer buenos oídos) el sabor ponciano tan especial, que se percibe ahí desde los primeros compases.

El énfasis que se hace evidente en estos últimos aspectos de la obra general de Ponce, constituye la presencia de otro de los aspectos de su nacionalismo a ultranza, que en su caso nada tiene que ver con el decantado chauvinismo. Sólomente me he propuesto deslindar campos de acción y demostrar en aquellos que no le eran propios —como el de la guitarra— que fue, gracias a los consejos de Andrés Segovia, uno de los principales pioneros en el viraje de este instrumento, de su condición de acompañante, al de concertista apreciadísima. Le escribió a la guitarra más de ochenta composiciones, entre las que hay obras maestras, como las famosas *Variaciones sobre las Folías de España*, el *Concierto* (peses a su ambiente hispano), los Preludios, la sonatas, etcétera. Ahí también

aparece con frecuencia el nacionalismo de Ponce.

La personalidad multifacética del compositor mexicano requiere estudios especiales en cada uno de sus aspectos.



LA MUSICOLOGIA Y EL CREADOR LATINOAMERICANO

LUIS MERINO*

Pese al progreso que se ha logrado en décadas recientes en la promoción y difusión de la música latinoamericana, el compositor del continente continúa afrontando un problema de fondo: la carencia de un nivel adecuado de comunicación con el público.

Esto se advierte en el reducido número de partituras editadas y distribuidas, en el menguado número de fonogramas producidos de acuerdo a criterios de calidad reconocidos internacionalmente, en la poca figuración de la música latinoamericana en las temporadas oficiales de conciertos, en la falta de una difusión apropiada a través de los medios de comunicación

masiva, radio y televisión, y en la escasa incidencia de la música latinoamericana en la enseñanza musical del continente.

Las múltiples causas de este fenómeno tienen que ver con la realidad histórica, social, económica y política del continente, íntimamente conjugada con nuestra condición de países del Tercer Mundo. Resultaría tentador adentrarnos en esta compleja problemática, pero no lo haremos para poder mantener esta presentación dentro de un largo razonable. Nos abocaremos más bien a reflexionar sobre el papel de la musicología latinoamericana en re-

* Director de la Revista Musical Chilena.

La obra de la compositora Isabel Aretz

lación a la creación musical del continente, considerando de manera específica la falta de comunicación entre el compositor y su medio.

Como punto de partida está la premisa de que la musicología latinoamericana está irrevocablemente comprometida con nuestro acervo, sea esta la música así llamada "docta" en su devenir Histórico, la música folklórica de ascendencia hispana y la música indígena. Uno de los legados trascendentales de Andrés Bello, el más importante precursor de la Musicología en Chile, es haber impulsado con denodado vigor esta visión americanista.

Más que una tarea urgente, esta visión constituye casi un imperativo moral, especialmente debido a la presión asfixiante que actualmente ejercen los grandes monopolios extranjeros en lo económico y en lo cultural.

Esta orientación comprometida se traduce en múltiples tareas. En primer lugar figura el estudio integral de nuestros creadores, enfocando no sólo los aspectos musicales específicos, sino que todo el contexto histórico, social, político y económico en su interacción con lo artístico. Este método integral demanda al investigador un manejo no solo de la Musicología, sino que también de muchas otras disciplinas, entre

las cuales la Historia, la Sociología y la Antropología revisten una importancia fundamental.

Como base de este conocimiento integral está en acucioso trabajo documental que permita establecer de manera científica la producción creativa del compositor. Cada obra debe ser fechada en base al examen de manuscritos y de otros documentos primarios. Igual precisión se debe guardar en lo que atañe al título, al medio, las partes o movimientos, la duración, el origen de los textos literarios, la edición de la partitura, la grabación en fonogramas, toda la información pertinente al estreno de la composición, y, finalmente, las observaciones complementarias que sean necesarias. Mediante este catálogo musicológico se puede establecer el número exacto de obras de cada compositor, la cronología de su creación y su diseminación hacia el público. Sirve de base sólida para develar las múltiples interacciones entre el compositor y su medio familiar, la enseñanza de sus maestros y el estímulo proporcionado por el entorno musical y cultural en que ha realizado su quehacer. Así se pueden elucidar las raíces ideológicas, éticas, estéticas y artísticas que subyacen en su música, y que sirven como un indispen-

sable marco de referencia para el análisis técnico del estilo. Además se pueden conjugar las múltiples facetas del compositor como ser humano con el contexto social e histórico de la obra creada.

Los resultados del estudio musicológico no deben constreñirse a la página impresa del artículo o el libro, sino que se deben proyectar de manera viva y orgánica a la realidad musical del país. Por lo tanto, es indispensable que el quehacer musicológico se realice en instituciones con objetivos muy claros y definidos a corto, mediano y largo plazo. El objetivo prioritario debe ser la preservación, catalogación y estudio de la música del país de acuerdo al método integral. Esto se debe traducir en la edición sistemática de catálogos y monografías críticas sobre los compositores de cada país latinoamericano, conjuntamente con la edición de partituras y fonogramas y de estudios críticos sobre la realidad musical del país que puedan orientar las políticas de las principales instituciones musicales, y que guíen a los intérpretes en la elección de su repertorio. Así la Musicología podrá entregar su óbolo para que la

música latinoamericana se transforme en una realidad tangible en nuestro continente y fuera de él, gracias a la adecuada y efectiva transmisión hacia el público.

La implementación de centros musicológicos de estudio a través de los países latinoamericanos y su adecuada interconexión permitirá también superar el abismante aislamiento y mutuo desconocimiento que existe entre los diferentes países de Iberoamérica. Por ello es indispensable que el Estado auspicie la creación de estas instituciones en los países en que todavía no existen y que sean robustecidas donde ya estén funcionando. Así podremos aproximarnos al ideal de esta **magnífica conferencia organizada por este gran país hermano, cuna de Miranda, Bolívar y Bello: la integración del continente a través de la música gestada en su propio suelo gracias al esfuerzo de sus propios hijos.**

Con permiso del Consejo Nacional de la Cultura.

Instituto de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, Caracas, Venezuela.

La obra de la compositora Isabel Aretz*

Robert Stevenson

La lista alfabética de la constelación de etnomusicólogos de magnitud internacional incluye estrellas como Peter Crosley-Holland (enero 28 de 1916, Londres, Inglaterra), Mantle Hood (24 de junio de 1918, Springfield, Illinois), Mieczyslaw Kolinski (5 de septiembre de 1901, Varsovia, Polonia — Mayo 7 de 1980, Toronto, Canadá), Friedric Lieberman (1° de marzo de 1940, Nueva York) y Joseph Koabena Niketia (27 de junio de 1921, Mampong, Región de Ashanti, Ghana); sin embargo, ningún nombre brilla más intensamente, en ambos firmamentos de la etnomusicología y la composición, como el de Isabel Aretz.

Su lista de obras en *Composers of the Americas*, VI. 17 (1971), pp. 27-32, incluye 25 obras fechadas de 1937 a 1969. Su lista de obras de 1971, para gran orquesta, pequeña orquesta, voz con piano, piano, clavicémbalo, trío de cuerdas y timbales con cinta magnética contiene además cuatro ballets diferentemente instrumentados que datan de 1954, 1958, 1960 y 1961. En la introducción bibliográfica de 1971 en la lista de *Composers of the Americas*, menciona entre sus maestros al compositor y teórico Athos Palma (7 de junio de

* Tomado de la *Inter-American Music*, Vol. V N° 2

1891, Buenos Aires; enero 10 de 1951, Miramar, Argentina) y a Heitor Villa-Lobos para la orquestación. En esta misma introducción a la lista de sus obras, Isabel Aretz hizo los siguientes comentarios relacionados con sus dos campos de actividades musicales.

Isabel Aretz considera que la música indígena y afro-cubana de la América Latina puede ser fuente de creación si se estudia profundamente su fenomenología y se usa con un criterio moderno (y con técnicas modernas, incluyendo las electrónicas). Tal fue su intención en *Birimbao*, obra sobre la que Sonia Sanoja coreografió un ballet titulado *Initiation Dances*, (Danzas de Iniciación) que fuera presentado por el Grupo de Danzas Contemporáneas del INCIBA (Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes) en los auditorios Eisner y Lubin de Nueva York, el 7 de noviembre de 1971.

El presente tributo de aniversario permite actualizar, agrandar y corregir la lista publicada en 1971.

ORQUESTA

1933-36

Danzas con interludio. Piano y orquesta de cuerdas.

1937

Puneñas: tres evocaciones del alto paisaje andino. *Ocaso en los cerros. Pastores, llamas, quenás, Danza y algarrabía*. Esta suite fue estrenada en el Teatro Cervantes de Buenos Aires por la Orquesta Miguel Gianneo, bajo la dirección de Bruno Bandini, el 24 de octubre de 1937 (10 minutos).

1938

Serie infantil. Orquesta de cuerdas. *Zamba, vidala y bailecito*, estrenada el 13 de noviembre de 1939 bajo la dirección de Mario Régoli.

1940

Dos acuarelas. Orquesta de cuerdas. *Día gris y Sol en la placita*, estrenada en el Teatro del Pueblo el 16 de diciembre de 1940, bajo la dirección de Mario Régoli (4 minutos).

1949

Serie criolla. Pequeña orquesta. *Cueca, vidala y triunfo* forman esta Suite, estrenada en la Radio del Estado, Argentina, en 1949 bajo la dirección de Luis Felipe Ramón y Rivera (10 minutos).

1950

Segunda serie criolla. Orquesta de cuerdas, Premio de Música de la Municipalidad de Buenos Aires, 1950.

1952

El llamado de la tierra. La ciudad y la tierra de los antepasados (30 minutos).

1958

Ahónaya, ballet para pequeña orquesta, formada por *Danza guajira de iniciación*. Comisionada por el Ministerio Venezolano de Trabajo (9 minutos).

1960

Movimiento de percusión, Ballet para 11 ejecutantes de instrumentos de percusión, coreografiado por Kiril Piki-

ris para Danzas Venezuela, una compañía dirigida por la bailarina mexicana Evelia Beristein. Comisionado por el Ministerio de Trabajo que patrocinó la grabación LP 001 (1961) y el siguiente (10 minutos).

1968

Birimbao, para timbales y cinta magnética. Comisionada por el norteamericano Jesse Kregal y estrenada por él mismo en el Festival Internacional de Mérida, Venezuela, en septiembre de 1968. La cinta magnética amplifica el sonido del arpa llamada "jew", o "jaw", que es un instrumento favorito de los indios guajiros venezolanos. Los timbales parecen tambores parlantes (25 minutos).

1972

Yekuaba. Ocho voces solistas, orquesta y cinta magnética. Comisionada por Ward Swingle para los Swingles Singers y estrenada por la Orquesta Sinfónica de Venezuela bajo la dirección de Yannis Ioannidis en el Aula

Magna de la Universidad Central de Caracas, en 1974. Esta obra que en 1972 obtuviera el Premio Nacional de Música José Angel Lamas, fue puesta en escena en 1976 en varias ciudades holandesas por los Ballets Reales de Holanda, con Carlos Orta como coreógrafo. Los interludios en cinta magnética contienen grabaciones de cantos de pájaros. De acuerdo con los indios yekuana los pájaros sagrados se comunican con las almas de los muertos y conversan con el señor del universo. El octavo y más encumbrado cielo, llamado Wanadi por los indios yekuana, puede ser sólo alcanzado por las almas de aquellos que nunca han cometido asesinatos. La *Yekuana* de Aretz termina acertadamente con las palabras no matar, cantadas en varios idiomas.

1975

Argentino hasta la muerte. Locutor, orquesta de cámara, dos cintas magnéticas. En diapositivos se satirizan las diferentes actitudes ciudadinas del típico bonaerense. Compuesto sobre un poe-

ma del argentino César Fernández Moreno, fue estrenado por la Orquesta Venezolana de la Radio Nacional, dirigida por Ioannidis en el aula magna de la Universidad Central de Caracas, en 1975.

1979

Gritos de una ciudad. Dos locutores, pequeña orquesta, cinta magnetofónica, sobre tres poemas de Luis Felipe Ramón y Vivera, titulados respectivamente *La puerta*, *El vagabundo* y *El teléfono*. Los poemas —recitados alternadamente por un hombre y una mujer— con fondo musical provisto por una orquesta pequeña y cinta, fueron inspirados por tres escenas testimoniadas por la compositora y su esposo en 1979, durante el Congreso Internacional de Musicología en San Francisco. Esta obra de 25 minutos de duración ganó en 1979 el Premio Nacional de Música Juan Bautista Plaza y fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Venezuela en la Sala José Félix Rivas, en 1980.

1982

Padre libertador. Locutor, solistas cantantes, coros, orquesta, cinta. Tres movimientos, sobre poemas de Eduardo Blanco (*Venezuela heroica*), Alberto Baeza Flores (*Poema Coral para El retorno de Simón Bolívar*) y *Canto para Bolívar* de Pablo Neruda. En el segundo movimiento, la marcha heroica de Bolívar a través de los Andes va acompañada por grabaciones en cinta de varias llamadas bélicas indígenas. Este oratorio ganó en 1982 el Premio Municipal de Música en Caracas, y fue estrenado en el Centro Kennedy de Washington el 29 de abril de 1983 (el *Washington Post* del 30 de abril).

MUSICA VOCAL CON ORQUESTA

1950

Poema araucano para soprano y pequeña orquesta, grabado por la RCA Víctor, P1507 (78 rpm), 1950.

1954

Soneto de la fe en Cristo para soprano y cuerda sobre un poema de Manuel Felipe Rugeles. Arreglo vocal para piano, 1956.

1957

Tocuyana, suite para ballet, voces y orquesta, coreografiada por Kiril Pikeiris para Danzas Venezuela por encargo del Ministerio de Trabajo. Estreno en 1957, bajo la dirección de Atilio Ferrara.

1964

Simiente, cantata para locutor, soprano, mezzo, tenor y bajo, acompañados por 20 instrumentos (flauta, clarinete, fagot, corno, trompeta, trombón, vibráfono, dos arpas, piano, percusiones, (incluyendo 3 tambores africanos y 3 atabales), violín, viola, cello, contrabajo). Texto "Los Negros" de Juan Liscano Velutini en el *Nuevo mundo, Orinoco*. Motivos musicales inspirados en ritmos y melodías afro-venezolanos (25 minutos).

MUSICA DE CAMARA

1936

Suite Altipampa. Cantante solista, flauta, piano, formada por *Pastoral*, *Campešina* y *El casamiento*. Esta suite inédita fue estrenada el 17 de julio de 1941 en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires, con la compositora al piano.

1937

Altiplano para voz, flauta y piano.

1965

Tres en sonata. Violín, viola y piano. Estrenada como Audición N° 50 de la Asociación Argentina de Compositores, Buenos Aires, el 11 de agosto de 1966.

VOZ Y PIANO

1933

La luna se llama Lola, publicada en Buenos Aires por M. Calvellido, 1937.

1937-40

Primera serie criolla, compuesta de *Cuenca*, *vidala* y *triumfo* sobre poesías de Margarita Silvano de Régoli. Estreno en Montevideo, Uruguay, el 7 de octubre de 1941. Publicada en Buenos Aires por Ricordi Americana en 1941 con prefacio de Carlos Vega y dibujos de Aurora de Pietro.

1948-51

La imilla, carnavalito.

1949

Poema an gaité, estrenado en 1969 por la cantante Lucía Guilitz en la Sala de la Biblioteca Nacional de Caracas.

1960

Tres cantos indios, dedicados a la soprano venezolana Fedora Alemán, quien los estrenó en la Sala de Conciertos de la Universidad Central de Caracas el 12 de abril de 1966. Estas canciones están elaboradas con melodías pentatónicas andinas. El piano recibe un papel tan importante como la voz.

1965

Cinco folias sobre melodías folklóricas venezolanas publicadas en 1966 en Buenos Aires por Ricordi Americana.

1931

Sonata en Mi mayor, estrenada por su autora el 4 de noviembre de 1933 en la Dirección Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina.

1932

Alma curu, canción sin palabras y danza. Publicada en Buenos Aires por M. Calvello. Premio Municipal, 1935.

1935

De mi infancia, Cajita de música, El arorró de la muñeca, Mucifuz. Buenos Aires, M. Calvello, 1937.

1935

Por la Senda de Kh'asana. Premio Municipal de Buenos Aires, 1935. Publicado por el Boletín Latinoamericano de

Música, IV (1938), Suplemento Musical 38-40.

1939-50

Tres preludios.

1954

Tres preludios negros. Grabados por Lía Cimaglia Espinosa para la Municipalidad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, 1954.

1961

Comentarios musicales a tres poemas de Andrés Eloy Blanco: Hilandera, Silencio, Giraluna.

1965

Sonata 1965, 3 movimientos: Moderato —Agitato, Andante Ostinato— Scherzo, Toccata. Primera audición en Bloomington, Indiana, Festival de Primavera, el 4 de abril de 1967, ejecutada por Renata d'Arrigo. Publicada por la Pan American Union en Washington, 1969.

ARPA

1967

Suite para clave: Preludio, Aria, Burlesca, Fughetta.

1967

Suite para clave: Preludio, Aria, Burlesca, Fughetta.

BANDONEON

1954

Habitat N° 1, dedicado a Alejandro Barletta [nacido en 1925 en Buenos Aires.]

SOPRANO, CON CINTA MAGNETOFONICA

1980

Kwaltaya. Etnodrama en tres escenas: la primera inspirada por las ideas cósmicas de los aborígenes venezolanos; la segunda por los ritos vodun (vudú); tercero por una visión criolla del mundo. Con duración de 75 minutos, la grabación incluye *collages* de diversas músicas caribeñas: indígenas, africa-

nas y mestizas. La cantante y actriz Iris Guíñazu, trabajó todo un año cerca de Isabel Aretz para la creación de este etnodrama, que fuera ejecutado tres veces en el Teatro Municipal de Caracas y durante un período de tres meses en el Teatro Planeta de Buenos Aires.

CONJUNTO DE INSTRUMENTOS INDIGENAS LATINOAMERICANOS

1982

Chimiterías fue escrito para ODILA, la orquesta de jóvenes formada por el Instituto de Etnomusicología y Folklore para la ejecución de instrumentos indígenas. Durante diez años de viajes del INIDEF a través de la América Latina, esta obra fue estrenada en la Sala José Félix Rivas, de Caracas, en febrero de 1983. José F. Abreu patrocinó esta orquesta juvenil, dirigida por Emilio Mendoza. *Chimiterías* son unas danzas folklóricas de tipo narrativo del

este de Venezuela, en las que el ritmo de merengue alterna en forma de ritornello con otros interludios cortos danzables.

Aparte de las composiciones originales de material étnico compuestas por Isabel Aretz sola, o con la colaboración de su esposo, Luis Felipe Ramón y Rivera, ella ha publicado numerosas armonizaciones y arreglos de danzas y melodías tradicionales argentinas y venezolanas. Estas se iniciaron con 62 páginas de una *Primera selección de canciones y danzas tradicionales argentinas para escolares, recogidas y armonizadas por Isabel Aretz* (Buenos Aires, Ricordi Americana, 1943, 1946, 1950), conteniendo 22 piezas. Después siguió una *Selección de melodías populares de Tucumán, recogidas y concertadas para piano, canto y piano, coro a cappella, trío, una voz con orquesta de cuerdas y piano*, procedentes de su *Música tradicional argentina, Tucumán, Historia y Folklore* (Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1946), pp 650-726. Con la colabo-

ración de su esposo publicó 129 páginas de *Cantos Navideños en el folklore venezolano* (Caracas, Edición Casa de la Cultura Popular, Ministerio del Trabajo, 1962). En 1955 el periódico caraqueño *Educación: revista para los maestros*, incluyó su arreglo de *El pájaro guarandol* en el N° 77 (junio); *La burriqueta* en el N° 79 (octubre); *Toquemos los instrumentos, Temas de Navidad* en el N° 80 (diciembre). En 1956 *Educación* incluyó *El mampulorio* y *El carite* en el N° 81 (febrero), *El chiringuere* y *Los chichimitos* en el N° 82 (abril) y *El maremare* en el N° 85 (junio). En 1962 *La sirena* apareció en el N° 102. En *Música popular del Estado Tachira Armonizaciones y arreglos para piano* (San Cristóbal, 1961 [Colección Miguel Angel Espinel N° 1]) arregló melodías de la región nativa de su esposo.

Traducción de Esperanza Pulido



HOMENAJE A MANUEL M. PONCE

JOSE LUIS ARCARAZ

En el 37º Aniversario de su fallecimiento (Abril 24, 1985)

Corría el año de 1948. Tenía yo dos años escasos de haber iniciado el estudio del piano en la Academia de Salvador Ordóñez, quien me había distinguido al otorgarme una beca desde 1946. Un tío político, el Dr. Rafael Vélez, gran amante de la música, quien estudiara en un tiempo y llevara una estrecha amistad con Manuel M. Ponce, le había platicado al maestro acerca de mí. El maestro Ponce le manifestó a mi tío sus deseos e interés de escucharme. Una primera y segunda citas con ese fin, hubieron de ser postpuestas por

la enfermedad del notable compositor. Mi ilusión de conocer y tocar para el músico ilustre era cada día más creciente. Llegado al fin el tan esperado día de ir a su casa, hubo una nueva cancelación; el estado de salud del maestro ya era casi fatal. Ocho días después fallecía. Mi tristeza y frustración de ese día, todavía están vivas en mi memoria.

A treinta y siete años de tan lamentable suceso, dedico este modesto homenaje a la memoria del gran músico mexicano, con la esperanza de que a él le hubiera agradado, primero porque amaba el piano y segundo, porque también gustaba del uso de alguna ma-

R PROLO MELLO HOMENAJE A PONCE JOSE LUIS ARCARAZ
 Técnica Avanzada ESTUDIO PARA CUALQUIER MANO SOLA
 Sobre "Estrellita" de YMA HOSCA

NOTAS 1... El Tempo y la Dinámica son légitimos por la naturaleza del tema.
 2... Solo aparece la digitación de la mano izquierda.

no sola en el teclado, según he sabido.

Como dedicatoria a un músico activo, la obra está dirigida al pianista Paolo Mello, estudioso y amante de la música de Ponce, así como muy querido amigo mío. Con especial cariño también, la dedico a los pianistas mexicanos. Por extraña coincidencia, como he sabido después, la fecha de composición de este pequeño homenaje coincide con aquella en que el maestro Ponce recibiera uno de los más importantes reconocimientos: el Premio Nacional de Ciencias y Artes de manos del Presidente de la República, Miguel Alemán Valdés, poco antes de su fallecimiento.

Aunque algunas obras escritas para la mano izquierda son susceptibles de

ser tocadas por la derecha, con algo más de dificultad tal vez, el caso de este pequeño trozo HOMENAJE A PONCE es un tanto diferente al proponer indistintamente, como objetivo didáctico, el uso de cualquiera de las dos manos; hay pasajes que, naturalmente, resultan más fáciles para una de ellas.

No hubo deliberación en "copiar" el estilo de Ponce, por lo que, si acaso esta transcripción suena a Ponce, yo, como autor de ella, me sentiría satisfecho de esta casualidad, si con ello logro hacer justicia a tan bella melodía o si el estilo consigue evocar la época de la composición de *Estrellita*.

JOSE LUIS ARCARAZ N.

EL CONSERVATORIO

NOTICIAS

RETORNO DE HORACIO FRANCO

Tras una estancia de tres años en Holanda, donde estuvo adquiriendo invaluable conocimientos sobre la flauta dulce que es su instrumento profesional, anteriormente aprendido por él como autodidacta, Horacio Franco regresó con la mejor calificación que los estudiantes excepcionales pueden obtener en Holanda en su examen final profesional: 9 y *Cum Laude*. Este examen corresponde a la categoría de concertista (*vitvoerend musicus*). Su maestro, Walter van Hauwe (exigente como pocos) sóloamente a Horacio le permitió presentar este examen, entre un conjunto de 11 estudiantes). En una carta que nos escribió poco antes del acontecimiento decía: "En estos años aquí he aprendido mucho. Los primeros tiempos fueron una búsqueda de técnica sólida y un redescubrir mi instrumento: una disciplina extrema que te permite, naturalmente, una familia-

ridad notoria con éste. ...Quizá en los últimos años se ha ido exigiendo más este alto nivel en la flauta barroca y con mucha razón, pues la flauta dulce, con sus innumerables limitaciones y con sus "inferioridades" sonoras, ofrece mucho más sutilezas que otros instrumentos que lo tienen todo. Y [además] una tendencia adicional a la investigación y de ahí al desarrollo personal emotivo dentro del instrumento... En Holanda ya se han logrado muchas cosas con la flauta dulce, sobre todo con la "nueva escuela" de mi maestro Walter van Hauwe quien, después de Bruggen es quien ha elevado (aun más que Bruggen) el nivel y el repertorio del instrumento, juntamente con sus posibilidades técnicas y expresivas. Con van Hauwe la flauta dulce ha pasado a ser, de una meta, literalmente, a un medio sonoro con el cual se puede abarcar un amplio ámbito en el repertorio musical del Occidente y también, inclusive, el oriental, con muchas aportaciones de música popular del oriente (y ahora de México ¡¡inclusive!!).

“...En mi examen toqué *Danzas indígenas mexicanas*, una *estampita* del siglo XIV italiano; una *Sonata italiana* del barroco temprano; una *Sonata* de Bach (para *traversa*, transpuesta para flauta dulce y cembalo); un *Concierto* de Vivaldi (de lo mejor que hay en el barroco para el instrumento); el *Capriccio No. 1* de Paganini en una transcripción que acabo de terminar; y una pieza del enorme repertorio moderno para flauta dulce.”

En otra carta más reciente nos daba Horacio cuenta de lo que pensaba hacer en México al regresar. Sus planes son tan atractivos que merecerían capítulo aparte. Ojalá que logre llevar al cabo sus ambiciosos proyectos en pro de la juventud estudiosa de México.

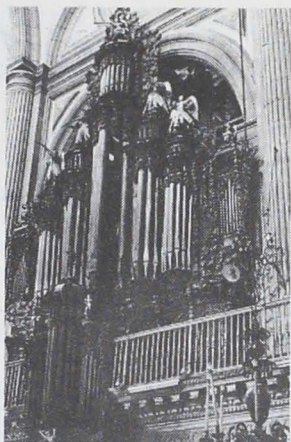
APERTURA DE CLASES EN EL CONSERVATORIO.- Como de costumbre el Conservatorio abre cada año sus puertas a principios de septiembre. Los dirigentes administrativos del plantel apenas se dan abasto para atender a tantos nuevos aspirantes a músi-

cos como se presentan al comenzar las clases, para ir recediendo poco a poco, conforme se dan cuenta de lo difícil que es la carrera del músico, pero cuando persisten llegan a aficionarse grandemente a ella y hasta a convertirse en buenos músicos.

El maestro Leopoldo Téllez supo llevar el año pasado la dirección del Conservatorio con pericia y diplomacia, sin por ello abandonar su propia carrera de violoncellista, cuyas bodas de plata celebró con una larga serie de conciertos en la Sala Silvestre Revueltas y en la de la antigua Secretaría de Relaciones Exteriores.

El maestro Téllez invitó a varios músicos extranjeros distinguidos para que dieran cursillos en el Conservatorio y repetirá esta práctica durante el ejercicio de 1985-86.

Asimismo contrató al distinguido laudero francés, para que durante este año enseñara su profesión en el plantel, para lo que se adaptaron lugares apropiados en el taller de laudería. Se piensa dedicar especial atención al cuarteto



de cuerdas. Hay un buen número de alumnos interesados en aprender tan interesante rama de la música que antes no había logrado sentar firmemente bases de permanencia.

Este año el Conservatorio empleará nuevos métodos para llevar a cabo trabajos intensos encaminados a la implantación práctica de los nuevos planes de estudios que se han venido formulando desde hace algún tiempo. El Licenciado Jaime Labastida Ochoa, Subdirector General de Educación e Investigaciones Artísticas del INBA, ha puesto especial empeño para que dichos planes educativos alcancen la meta deseada, coordinando todos los principales elementos didácticos a su alcance. Este año se verán importantes acondicionamientos y práctica de finalidades planeadas desde tiempo atrás. Cuando al Conservatorio demuestre una voluntad determinante de ser el primer plantel de enseñanzas musicales del país, se habrá logrado lo que tanto añoramos quienes vivimos las

mejores épocas de su existencia. Ahora, naturalmente, mejorado por las condiciones técnicas de estos tiempos (aunque no todas esas condiciones hayan demostrado prácticamente su eficiencia), será todo más fácil. Parece que vamos por buen camino.

Luthfi Becker.

El aludero internacional Luthfi Becker —ciudadano francés— ha sido contratado por el término de un año como profesor de laudería en el Conservatorio Nacional de Música, materia que el plantel necesitaba urgentemente.

Luthfi Becker estudió en las escuelas de Bellas Artes de París y Düsseldorf. En esta última también llevó Historia del arte y formó parte de los círculos más avanzados que dirigía el escultor Joseph Bluys (padre del arte contemporáneo). Con un maestro laudero alemán y un técnico acústico de la Universidad de Brunswick estudió la laudería. De ambos aprendió que por humilde que fuese considerada la manipulación de la laudería, ésta contenía en sí

una parte extremadamente compleja en la que se borraban las fronteras entre la inspiración artística y el saber técnico. Esto hacía que los instrumentos, aunque exteriormente similares entre sí, podían ser obras de arte, o dejar de serlo, cosa que le fascinaba. Pero también descubrió que la sinceridad de lo que lleva uno a cabo puede ser incomprendida desde un punto de vista material. Sólo es posible, por ejemplo, valorar la factura de un violín, porque existen criterios diversos para juzgar el grado de arte del instrumento. Con una tal sinceridad sería posible mantenerse uno vivo hasta lo maniático.

El haber obtenido el año pasado el *Gran Premio Metiers D'Art Isle de France*, entrando así en la conciencia del público, le permitió venir a México (éste es el más importante de tres premios similares).

Al preguntársele cómo había encontrado la laudería en México, dijo que al escuchar uno de los dos órganos de la Catedral de México comprendió que es necesario permitir que afloren las fuerzas vivas del hombre. La cultura —agregó— vencerá a todos los movimientos políticos y sociales.

Al contemplar el Coro se dio cuenta de que podría trabajar en este país si fuera invitado. Afortunadamente ya está invitado e instalado en el taller de laudería del Conservatorio.

Como estuvo en Indonesia, se dio cuenta ahora de que México tiene varios puntos de vista semejantes. Ahí le fascinaron los juegos de sombra, que para estudiarlos profundamente se necesitarían cuatro vidas. Encontró un elemento nuevo en el Gamelan que es un conjunto de instrumentos destinados a producir un efecto diferente a los acostumbrados. En el *craton* (castillo) hay una gran variedad de gemelans, desde el común hasta el “príncipe”. Se exhiben instrumentos en grupos, detrás de rejillas de madera.

Al inquirir si habían escuelas de laudería en Francia informó que en Mir Court (cerca de Nancy) hay una escuela para principiantes. Luthfi pertenece al Comité de Lauderos.

Nos despedimos de él con el sentimiento de haber concido un laudero ejemplar en todos los ángulos y un ser humano muy simpático y merecedor de una buena y larga estancia entre nosotros. Ojalá que sepamos apreciarlo y aprovecharlo. E. P.

REVISTA DE REVISTAS

NZ *Neue Zeitschrift für Musik*

En el número doble de Julio-agosto de esta revista, el musicólogo Heinz Werner Zimmermann escribió un artículo dedicado a la, por él investigada, génesis de la *Poétique Musicale* de Igor Stravinski. De acuerdo con Zimmermann, Stravinski no escribió un solo renglón del libro publicado bajo su

propia firma. Ya se había murmurado desde hace algún tiempo que el musicólogo francés Roland Manuel había sido el verdadero "autor, fantasma" de la obra (a petición del propio compositor). El autor del artículo en cuestión asegura que el poeta Paul Valéry también contribuyó

como corrector de estilo y el musicólogo Souchinski como coautor de Roland Manuel. Y todavía añade un quinto colaborador en la persona del musicólogo Serge Moreaux.

Las afirmaciones de Zimmermann son suficientemente convincentes. No tenemos por qué dudar de su autenticidad: cinco fueron, pues, los autores de la famosa *Poétique musicale*: Igor Stravinski, como generador principal; Roland Manuel como esencial registrador de las ideas; Paul Valéry como pulidor

del lenguaje, Souvchinski como autor de uno de los capítulos y Moreaux como ayudante eventual. Roland Manuel fue para Stravinski el responsable del complicado asunto, y el distribuidor de los honorarios.

Stravinski se hallaba en el Sanatorio de Sancellemoz para enfermedades de

los pulmones. Ahí llamó a Roland Manuel para que permaneciera una semana en su compañía, mediante una suma de 10 000 francos franceses, para gastos. De esta suma Roland Manuel entregó 1 000 francos a Souvchinski por la colaboración que de él iba a recibir. Más adelante,

el amigo francés recibió honorarios por 5 000 francos y 490 para que se los diera al copista. Todavía recibiría Manuel otros 1 000 francos.

El asunto le costó al maestro una suma regular, pero lo salvó de apuros. Zimmermann lo disculpa, arguyendo que un compositor como él no tenía obligación de ser un didacta consumado, ni un musicólogo distinguido. Y termina asegurando que no es el único genio que haya recurrido a semejante procedimiento.



REVISTA MUSICAL DE VENEZUELA

Con sumo placer recibimos un grueso volumen de 404 páginas que constituyen los números 9-11 de la *Revista Musical de Venezuela* (Enero a diciembre de 1983). Como 1983 fue el "Año de Bolívar", el país sudamericano que tanto le debe al libertador no podía haber dejado de contar con un número dedicado a su memoria, que es la de un gran patriota que liberó y se propuso dar unidad y destino a la América Latina.

Dice la Editorial: "Hoy, al completarse el cuarto año de vida de esta publicación (1983) podemos decir, con sincera satisfacción espiritual, que hemos logrado avanzar por la senda trazada entonces. El extraordinario y emocionante respaldo internacional que ha recibido nuestro esfuerzo, muestra que la Revista Musical de Venezuela venía a llenar una verdadera y

profunda necesidad; reafirma nuestra convicción de que el acervo musical y musicológico venezolano es querido y apreciado en el exterior; comprueba que, más allá de las contingencias políticas, hay en todos los países hermanos del continente un hondo anhelo de superar nuestra "interignorancia cultural" y un profundo afán de conocernos y comprendernos mejor a través del intercambio cultural."

Puesto que Heterofonía concuerda con estos postulados de la Revista Musical de Venezuela, nos unimos a todas las colegas y músicos que celebran el retorno de la revista venezolana y le deseamos una larga y continuada vida llena de satisfacciones. En este grueso volumen contribuyeron Robert Stevenson, Mario Milanca, Miguel Castillo Didier, Samuel Claro Valdés, Giovanni d'Amico, Curt Lange, Dionisio Preciado, José Peñín, Jorge Velazco y Alberto Calzavara con sendos interesantes artículos.



MUSICA,

CASA DE LAS AMERICAS

Después de bastantes años de incomunicación entre la valiosa revista cubana *Música y Heterofonía*, recibimos su número 100, que marca una época muy importante para esta publicación. Ojala que de aquí en adelante sigamos en contacto.

El editorial de este número de centenario revela una autocrítica tan ejemplar, que nos sentimos impulsados a condensarlo en su totalidad, después de felicitar a Argeliers León como valioso Director de *Música*, hela aquí:

“En trece años de labor —dice el editorialista— nuestra publicación alcanza el número cien, lo cual nos obliga a someter nuestro trabajo a una aguda crítica.

“Habiendo sobrepasado unas cinco mil páginas dedicadas a la música de nuestra América, no hemos podido (no hemos sabido) lograr una mayor información. Aunque han figurado muy ilus-

tres nombres como autores, son muchos más los que han debido figurar para poder reflejar el pensamiento de músico latinoamericano y caribeño. La incidencia de limitaciones y otras dificultades, nos han impuesto su impronta.

“A lo largo de estos cien números hemos deseado ofrecer el panorama de la actividad musical de nuestra América, de su dinámica, de su lucha, pero no hemos sabido poner el suficiente ahinco en nuestra demanda de información. A ello ha contribuido la escasez de datos de las nuevas obras, de la actividad de las instituciones musicales de enseñanza, de los libros que se editan y la música que se publica. Poca información nos llega de publicaciones periódicas, así como de eventos y festivales.

“Requeriríamos poner más énfasis en artículos de crítica sobre la obra musical, de manera de contribuir a cimentar el análisis crítico capaz de configurar valores y afinar las vías estéticas de nuestros creadores, entre los que

pondremos particular interés en las jóvenes promociones.

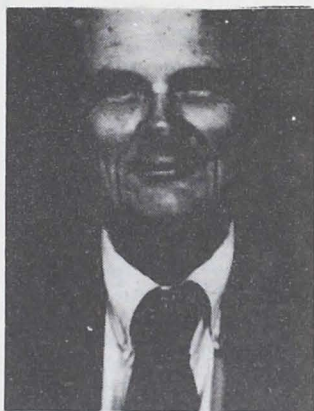
"Sellamos el compromiso asumido y continuaremos desde esta pequeña trinchera, colaborando en la lucha que por nuestra música sostenemos los músicos de América".

En el boletín *Música* de enero a junio de 1984 (números 101 y 102), hallamos en la sección de Notas, una reseña del No. 81 de *Heterofonía* que mucho nos alienta y anima.

En el último número del año, el pianista cubano José Amer Rodríguez demostró sus capacidades de analista al desmenuzar inteligentemente un programa de obras para flauta sola que el flautista cubano Luis Bayard dedicó a ocho obras de compositores latinoamericanos, de las cuales siete fueron primeras audiciones en Cuba y una estreno mundial. En este modelo de crítica musical, el analista no dejó nada al azar: cada obra recibió un minucioso estudio, lo cual impidió que los compositores y el intérprete recibieran sólo

elogios desmedidos, o molestas objeciones. De las ocho composiciones, *Gama* de Mario Lavista resultó la única cuya partitura fuera reproducida en su integridad. Mario la escribió en 1970 y, según Amer Rodríguez, "desafía al tiempo" por su contemporaneidad. Las *Evocaciones* del compositor chileno Fernando García recibieron "alto valor simbólico y emocional". En fin, pudo darse cuenta cabal de la importancia de aquel concierto de Luis Bayard.





Robert Stevenson

NOTICIAS

La Organización de los Estados Americanos (OEA) concede anualmente un Premio Gabriela Mistral de \$30,000 dólares al más destacado musicólogo interamericano del año en curso. Esta vez el Jurado correspondiente tuvo a bien dividir la presea por partida doble y repartirla entre los doctores en música Robert Stevenson, norteamericano, y el germano-uruguayo Francisco Curt Lange. Tenemos la satisfacción de publicar una copia de la comunicación que le fuera enviada al Dr. Stevenson:

Distinguido Doctor:

Tengo el alto honor de informar a usted que en el día de ayer 28 de agosto de 1985, el jurado del Premio Interamericano de Cultura "Gabriela Mistral" decidió por unanimidad concederlo en forma compartida a usted y al Dr. Francisco Curt Lange, de Uruguay; transcribo a continuación para su debido

conocimiento los considerandos de la decisión del jurado: "El jurado, al adoptar su decisión, tomó en cuenta el señalado aporte de toda una vida y la contribución de ambos al estudio riguroso, conocimiento y difusión de los valores culturales que, a través de la música distinguen al continente americano. Asimismo, se consideró la universalidad de su aporte, su originalidad y vigencia actuales del quehacer musicológico de ambos. También se estimó importante la contribución que ellos han hecho a través de sus obras para la formación de futuras generaciones de estudiosos y, en especial, para la dignificación de la música del Continente, en todos sus aspectos, dentro y fuera del mismo. Ambos, por lo tanto, han despertado en el mundo el interés por la música de las Américas. La calidad de impulsor del americanismo musical del Dr. Francisco Curt Lange, desde 1935, su labor gigantesca como editor del Boletín Latinoamericano de Música y otras revistas especializadas, su continua preocupación por salvaguardar nuestro patri-

monio musical y sus numerosos libros y monografías sobre la música en Argentina, Brasil y Uruguay, además de su incansable labor de difusión de la música del nuevo mundo en todos los continentes, lo hacen, a juicio del jurado, ampliamente merecedor del premio. La vastedad, originalidad y calidad de la obra del Dr. Robert Stevenson abarca tanto el estudio de las raíces prehispánicas como el de la música de los Estados Unidos de América, el Caribe y de las américas hispana y lusitana, así como sus entronques con los orígenes ibéricos. Su generosa contribución como editor de la Inter-American Music Review y su amplio aporte a The New Grove Dictionary of Music and Musicians, lo hacen, a juicio del jurado, ampliamente merecedor del premio.

Firman
Waldemar Axel Roldán
Presidente
Samuel Claro Valdés
Pamela Llewellyn Wall

Terru Ronald Agerkip
Abderrahman Fennich

Washington, D.C., 28 de agosto de 1985.

El jurado estuvo formado por el señor Waldemar Axel Roldán, musicólogo argentino, presidente del mismo, nombrado por el Comité Interamericano de Cultura (CIDECA), y los miembros: Samuel Claro Valdés, musicólogo chileno, designado por el secretario general de la organización de los Estados Americanos; Pamela Llewellyn Wall, musicóloga de San Cristóbal y Nevis; Terry Ronald Agerkop, etnomusicólogo de Surinam, y Abderrahman Fennich, musicólogo de Marruecos. Como secretario general de la Organización de los Estados Americanos me es muy honroso felicitar a usted por este merecido reconocimiento que en forma tan acertada ha hecho el jurado, de la noble y extensa labor intelectual que en el campo de la investigación musical usted ha desarrollado desde hace tantos años. Es una decisión que honra a la Organi-



zación de los Estados Americanos, prestigia al premio interamericano de Cultura "Gabriela Mistral", al jurado y en especial a todos los que en las Américas dedican sus capacidades y esfuerzos por la difusión de los valores musicales americanos. El premio le será entregado a usted personalmente en una ceremonia especial, en la sede de la Organización en Washington, D.C., Salón de las Américas. El día 19 de septiembre de 1985, a las 17 horas. Reciba por ello, nuevamente mis más sinceras felicitaciones.

Joao Baena Soares

Secretario General de la Organización
de los Estados Americanos

Apenas recibida su parte del Premio Interamericano de Cultura "Gabriela Mistral" en Washington, el Dr. Robert Stevenson decidió crear con el producto un Premio Bienal dedicado en exclusiva al musicólogo o musicóloga latinoamericanos, cuya aportación personal a la Musicología de la América Latina los haga merecedores de la presea.

La Vida nos concedió el singularísimo beneficio de seguir contando con el Dr. Stevenson como as de la musicología interamericana. Con objeto de estar presente en Washington el 19 de septiembre pasado para recibir su premio, se vio obligado a cancelar reservaciones que había hecho en el Hotel Regis de la ciudad de México para la semana del 15 de septiembre. Huelgan los comentarios, porque todo mundo sabe de sobra que el Hotel Regis fue víctima cruenta del macroterremoto ocurrido aquí el 19 de septiembre, a las siete y minutos de la mañana. No sabemos si felicitar al Dr. Stevenson por su premio, o congratularnos todos sus verdaderos amigos por seguir teniendo entre nosotros.

DIGEST

The presentation of *Heterofonía* No. 90, the third number of 1985, is challenging; it must be different from the previous ones. This is because of the necessity to attest to, in this brief note, the pain and bitter circumstances that the people of México are suffering at the moment that this publication appears due to the tragic results of the earthquakes that occurred September 19 and 20.

Those of us who perform the not always recognized and respected profession of workers of art feel now, more deeply and clearly than ever, our obligation and compromise to life which is the most legitimate and knowledgeable agent of the finality of art.

It is for that reason that we wish continue to present to the faithful followers and subscribers of *Heterofonía* our best effort and work in musical cri-

tics and investigation. In the attempt to achieve this, we present the following articles in this number: "The archive of the Inquisition as the source of the popular Novo Hispanic music. Four cases of the North" by José Antonio Robles-Cahero; "The necessary transformation of the music critic" by Aurelio de la Vega; "diverse aspects of the Nationalism of Manuel M. Ponce" by Esperanza Pulido; "Homage to Manuel M. Ponce" by José Luis Arcaraz; "Musicology and the Latin American creator" by Luis Merino and "The work of the composer Isabel Aretz".

We hope that the reader, after completing these essays, considers fulfilled the above-mentioned proposals.

Translation: Carolyn Malloy.

HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL TRIMESTRAL

Fundada en 1968

Directora: ESPERANZA PULIDO

Organo de difusión del Conservatorio Nacional de Música

Artículos de destacados musicólogos mexicanos y extranjeros

Crónica, noticias, revista de revistas y libros sobre música

Información sobre la vida y las actividades del Conservatorio Nacional de Música

De venta en las librerías del Instituto Nacional de Bellas Artes:
Palacio de Bellas Artes, Museo de San Carlos y Museo de Arte Moderno
Suscripciones en Presidente Masaryk 582, colonia Polanco.
C.P. 11560 México, D.F. • Teléfonos: 520-1013 y 523-4810

pauta

CUADERNOS DE TEORIA Y CRITICA MUSICAL

Editada por
la Universidad
Metropolitana/Iztapalapa
y el Instituto
Nacional de Bellas Artes

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



México, D.F., 1985.

