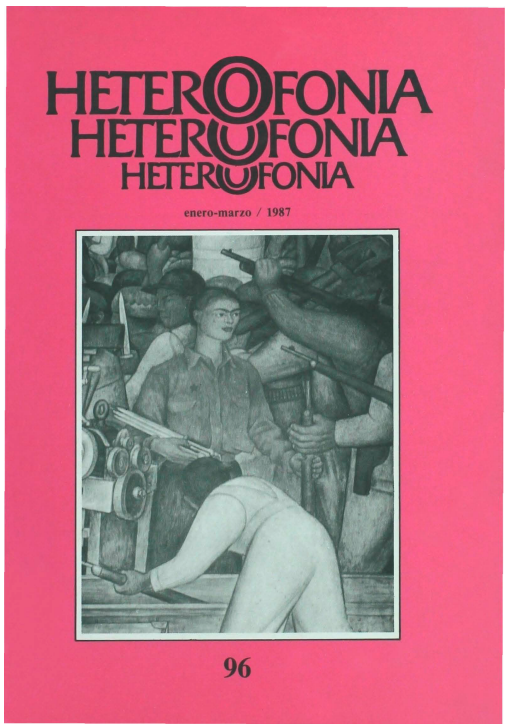
SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA

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

INBA Digital



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

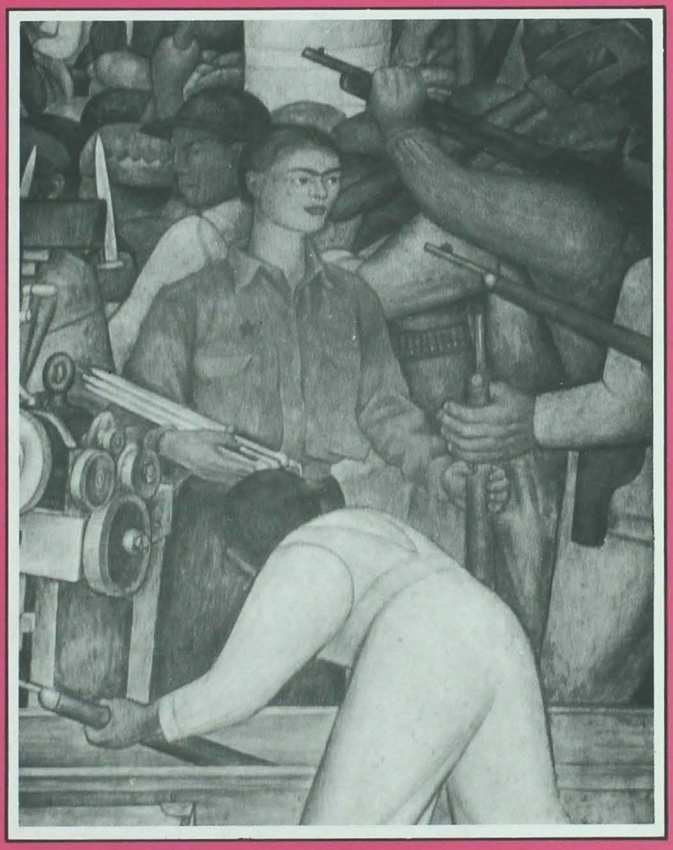
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:
Heterofonía 96, México, enero-marzo de 1987

Cómo citar un artículo:
Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 96, México, enero-marzo de 1987, pp. #-#

HETEROFONIA
HETEROFONIA
HETEROFONIA

enero-marzo / 1987



96

Secretaría de Educación Pública

Miguel González Avelar
Secretario

Martín Reyes Vayssade
Subsecretario de Cultura

Instituto Nacional de Bellas Artes

Manuel de la Cera
Director general

Raymundo Figueroa
Subdirector general de Difusión y Administración

Víctor Sandoval
Subdirector general de Promoción y Preservación
del Patrimonio Artístico Nacional

Jaime Labastida Ochoa
Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

Leopoldo Téllez
Director del Conservatorio Nacional de Música

Eduardo Marín Camelo
Subdirector del Conservatorio Nacional de Música

CENIDIM
DIFUSION

HETEROFONIA
HETEROFONIA
HETEROFONIA

96

CENIDIM
DIFUSION

Revista musical trimestral □ ORGANO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA □ VOLUMEN XIX Número 1 □ enero-febrero-marzo de 1987 □ Directora: **Esperanza Pulido** □ Subdirectora: **Clara Meierovich** □ **Consejero Editorial:** Juan José Escorza □ Materiales de Robert L. Parker, Esperanza Pulido, Robert Stevenson, Juan José Escorza, Clara Meierovich, Juan de Dios Peza, Octavio Herrera Pérez, Alex Slucki y Armando Montiel.

Cada autor es responsable de sus opiniones □ **Precio de suscripción:** República Mexicana: un año (cuatro números) 7,600; número suelto $2,000; número atrasado $2,500; □ **Extranjero:** Un año 28.00 dólares; número suelto 8.00 dólares; número atrasado 9.00 dólares □ Instituto Nacional de Bellas Artes □ Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas □ Conservatorio Nacional de Música. Presidente Mazarick, número 582, Colonia Polanco C.P. 115060 □ Apartado postal 504, México, D.F., C.P. 06000 □ Teléfonos: 520/10/13 □ 523/48/10 ISSN 0018-1137

SUMARIO

Presentación
Juan José Escorza 3

Diego Rivera, Frida Kahlo y Carlos Chávez: colaboración, desilusión y retribución
Robert L. Parker 6

Un retrato de Fanny Anitúa a propósito del centenario de su nacimiento
Esperanza Pulido 30

Proyectos primordiales para la musicología mexicana
Robert Stevenson 36

Portada detalle del mural *Reparto de armas* de Diego Rivera 2

La enseñanza musical en Nueva España: un acercamiento informal
Juan José Escorza 46

Acerca de los bailes en el siglo XIX mexicano
Clara Meierovich 54

[El violinista mexicano] Pablo Sánchez
Juan de Dios Peza 63

Mito y realidad en torno a la picota de San Carlos, Tamaulipas
Octavio Herrera Pérez 69

Diálogo con Rosita Rimoch
Esperanza Pulido 77

Elegante conquista
Alex Slucki 81

Cantilena nahoa
Armando Montiel

Libros 93

Revista de revistas 103

Digest 108

PRESENTACIÓN

La fecha de este número 96 de *Heterofonía* indica que estamos a un año de llegar a nuestro primer ciento; a un año, asimismo, de celebrar 20 de existencia.

Una fecha significativa suele ser aviso de la necesidad de realizar un examen de conciencia y, así, en *Heterofonía* nos proponemos hacer de 1987 un año de autoestudio y reflexión con el ánimo de llegar al número 100, y a nuestro vigésimo aniversario, con la mejor salud posible. No pretendemos más, ni tampoco menos.

Nunca hemos subestimado las críticas a nuestra revista, pues creemos que si alguna vez la vida musical de México ha de (re)surgir vigorosa, se deberá en no escasa medida al ejercicio de la crítica, de una crítica responsable y madura, única que con todo derecho puede aspirar a la legitimidad.

Hace algunos meses, un compositor mexicano, notable y orgulloso representante (o abanderado) de la vanguardia, dirigió su escrutadora mirada crítica hacia *Heterofonía*. Su balance de la trayectoria de la revista resultó abrumadoramente negativo. Hermanadas con las muy respetables diferencias que el compositor tiene respecto al equipo de *Heterofonía*, se deslizaban graves cargos que casi le negaban a la revista, y a su personal, el derecho a existir. Cuando nos aplicamos con serenidad a examinar sus puntos de vista, descubrimos —¡oh sorpresa!— que basaba su severa apreciación en todas las razones imaginables menos en la lectura y conocimiento de nuestros materiales publicados. Moraleja: la ignorancia (locuaz) es el peor fundamento de la crítica.

Pero no se nos malinterprete, aspiramos a que se enfoque críticamente nuestro trabajo y, por razón natural, pensamos que sólo quienes en verdad nos leen (hecho que agradecemos, claro está) tienen cubierto el primer requisito para hacer nuestra crítica. Sea ésta, pues, una petición formal a nuestros lectores: necesitamos con urgencia recibir sus opiniones y juicios, no importa si son favorables o no. No podemos prescindir de ellos en nuestro propósito enunciado líneas arriba.

El tema que unifica la entrega 96 de *Heterofonía* es la música mexicana. En el primer

artículo, "Diego Rivera, Frida Kahlo y Carlos Chávez: colaboración, desilusión y retribución", Robert L. Parker —el biógrafo más asiduo y puntual de Chávez hoy día— explora las relaciones profesionales y amistosas de estas tres glorias artísticas nacionales. Con base en documentación de primera mano, Parker suma varias aportaciones al conocimiento de la actividad política y administrativa de Carlos Chávez.

No menor prestigio nacional posee Fanny Anitúa, la recordada contralto mexicana de fulgurante carrera internacional. Presentamos una breve semblanza de la cantante debida a Esperanza Pulido. Sus pretensiones no se orientan por esa absurda costumbre de enaltecer con hueca (y pasada de moda) retórica a las figuras operísticas mexicanas. Sencilla y prestamente bosqueja los datos curriculares de doña Fanny y nos comunica sus impresiones personales de la gran cantante y gran mujer, cuyo centenario recordamos este enero.

Extraviada entre nuestros papeles se encontraba una versión de la inédita conferencia de Robert Stevenson "Proyectos primordiales para la musicología mexicana". A más de seis años, publicamos hoy esta conferencia pronunciada en noviembre de 1980 en ocasión del Panorama de la música virreinal en América Latina. El curioso lector descubrirá que con escasísimas excepciones, hasta 1987, no se han abordado los proyectos que Stevenson consideraba como primordiales en 1980.

Los artículos de Escorza y Meierovich que aparecen a continuación fueron elaborados en 1986 para el proyecto AMIGO (sigla de *Access Mexico Information for Global Output*), un sistema computarizado de información que pretendía divulgar la cultura mexicana. Si optamos por su publicación aquí es porque pensamos que aún pueden tener alguna utilidad como introducción a los temas que tratan: la enseñanza musical en Nueva España y los bailes en el siglo XIX mexicano.

Juan de Dios Peza, el literato mexicano conocido como "el poeta del hogar" —designación tan cursi como algunos momentos de su obra poética—, se aplicó a la descripción espontánea y ágil de los muchos personajes de la vida mexicana de su época con los que entabló relaciones amistosas, siendo Manuel Sánchez —el violinista mexicano más prestigioso del siglo XIX, hoy absolutamente ignorado— uno de ellos. El texto que aquí sacamos a la luz como documento proviene del libro *Memorias, reliquias y retratos*, abierto en México en 1909.

"Mito y realidad en torno a la picota de San Carlos, Tamaulipas", el polémico artículo del historiador Octavio Herrera Pérez, ocupa nuestro habitual espacio dedicado a la música vernácula de México. Además de poner en claro algunos aspectos históricos de una de las principales manifestaciones del folklore tamaulipeco atiende a un caso particular de un fenómeno generalizado: el proceder poco escrupuloso (histórica y etnológicamente) de muchos de los llamados "ballets folklóricos".

En la primera sección de este número, Esperanza Pulido dialoga con una destacada soprano mexicana, Rosa Rimoch. Ilustra el diálogo una de las canciones más caras a la cantante: "Cantilena nahoa", de su esposo, el pianista, director y compositor Armando Montiel Olvera. Por cierto que ambos artistas estuvieron ligados —en los primeros pasos

de sus respectivas carreras— a Fanny Anitúa, ella como alumna y él como pianista acompañante.

Quienes hacemos *Heterofonía* estamos en deuda con los doctores Fernando García Torres y Elia Espinosa. Con el primero porque, en su carácter de director de la Escuela Superior de Música del INBA, nos ha brindado su entusiasta apoyo en mil y un detalles; con la segunda, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, por haber puesto denodado empeño en ilustrar el estudio del doctor Parker. Dos personas más de la Escuela Superior de Música nos ayudaron: el maestro José González Araya del Taller de Grafía Musical, quien dibujó "Cantilena nahoa", y María Isidra Cruz García, encargada de mecanografiar nuestros ilegibles borradores.

Juan José Escorza

Diego Rivera, Frida Kahlo y Carlos Chávez: colaboración, desilusión y retribución

Robert L. Parker

Cuando el compositor Carlos Chávez, siendo director del Instituto Nacional de Bellas Artes, retiró un mural que le había encargado al pintor Diego Rivera para la exposición de Arte Mexicano de París, en mayo de 1952, descargó un cañonazo de furia que acabó con una amistad y una colaboración profesional de treinta años. Para Chávez, en su último año como director del Instituto, la exposición de París representaba una oportunidad para realizar un gran gesto de despedida que mostraría a dicha ciudad y al mundo lo mucho que México había absorbido del arte europeo y cuánto había conservado de su propio espíritu artístico. Este mural —representando a Stalin y a Mao como profetas de la paz de Occidente— brindó a Rivera la oportunidad de redimirse con el partido comunista, del que había sido expulsado en 1929. Atormentado por lo que consideró como una afrenta personal, Rivera utilizó el incidente de París para promover la pintura y la ideología que abrazaba e inflamar de nuevo sus continuos ataques contra el imperialismo.

Un poco después de la exposición de París, Rivera, aún lamiendo sus heridas, se aprovechó de una situación provocada entre su esposa, la célebre pintora Frida Kahlo, y Carlos Chávez, quien poseía una de las pinturas que ella había seleccionado para la primera exhibición exclusiva de sus obras en México. Esta situación será tratada en su debido momento; sin embargo, antes de detallar las amarguras y desilusiones que acompañan la controversia Chávez-Rivera, quizá un recuento de algunas de las manifestaciones de mutua ayuda y colaboración a través de los años pueda situar la disputa en una perspectiva que ubique el escenario para dar cuenta de las irreversibles desavenencias entre ambos artistas.

La correspondencia entre Rivera, Kahlo y Chávez, que se conserva entre los documentos del compositor en el Archivo General de la Nación en la ciudad de México, revela información desconocida sobre esta prolongada y fructífera relación, así como sobre su catastrófico final.

La primera colaboración entre Chávez y Rivera fue el ballet *H. P. (Caballos de vapor)* que fue estrenado en Filadelfia en 1932. De acuerdo con el biógrafo de Chávez, Ro-

berto García Morillo, los dos artistas mexicanos comenzaron en 1926 a discutir la idea para un ballet que contrastaría el industrialismo del Norte con la sencillez del Sur, y en el cual se destacaría la explotación de América Latina.[1] El cuarto acto de *H. P.* fue interpretado en un concierto en Nueva York el 11 de noviembre de 1926, durante una de las primeras estancias de Chávez en aquella ciudad.[2] El resto del ballet no había sido completado aún. En su biografía de Frida Kahlo, Hayden Herrera afirma que no fue sino hasta 1928 que comienza la colaboración para *H. P.* y que alrededor de 1929 estuvieron listos los diseños de escenografía y vestuario que Rivera había hecho para el ballet.[3] La oportunidad para una producción mayor de *H. P.* se originó cuando Leopold Stokowski visitó México en diciembre de 1930. El director de orquesta discutió el proyecto con Rivera y Chávez, y anunció que deseaba dirigirlo en Filadelfia durante la próxima temporada. El catalizador empresarial para la puesta en escena de 1932 fue Frances Flynn Paine, una agente neoyorkina especializada en arte mexicano. Ella había sido la representante de Chávez en un intento anterior para montar su primer ballet, *El fuego nuevo*, en Nueva York en 1927-1928. Fue también ella quien allanó el camino para el encuentro entre Stokowski, Chávez y Rivera en México, y quien hizo los arreglos para la exhibición individual de Rivera en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1931.[4]

H. P. se estrenó en Filadelfia el 31 de marzo de 1932 frente a un público llegado desde Nueva York en un autobús repleto de artistas y aficionados que incluía a Rivera y a la Kahlo y al que se incorporaron periodistas de la prensa. Sin tomar en cuenta las críticas, el éxito de esta colaboración entre los dos mejores artistas de México incrementó el creciente prestigio de ambos hombres. Tiempo después Rivera vendió un álbum con los diseños del vestuario a la esposa de Nelson Rockefeller, quien posteriormente los donó al Museo de Arte Moderno.[5]

Con *H. P.* como antecedente, Rivera y Chávez se prepararon para otra aventura en el ballet que comenzaría a desarrollarse poco después. En 1934 Chávez le presentó a Leonide Massine —cuando éste se encontraba en la ciudad de México con los Ballets Russes— su ballet *Los cuatro soles* (1925), con un escenario tomado de cuatro pinturas del Códice Vaticano representando las cuatro épocas de la historia azteca: agua, viento, fuego y tierra. Massine se entusiasmó con el tema y con las películas de los bailarines aztecas que Chávez le mostró y habría incorporado el ballet de Chávez al repertorio de la compañía

[1] Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 46. El título proviene de una pieza para piano compuesta por Chávez en 1925, pero que posteriormente fue retitulada *36*.

[2] *Ibid.*, p. 48.

[3] Hayden Herrera, *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, Nueva York, Haper and Row, 1983, p. 103. Existe un sumario de *H.P.* de cinco páginas sin fechar, con letra de Rivera, entre su correspondencia de 1931-1932; Archivo General de la Nación (AGN), Fondo Chávez (CC), caja correspondencia (caja cor.) 10, expediente (exp.) 98.

[4] Robert Parker, "Carlos Chávez and the Ballet: A Studio in Persistence", *Dance Chronicle*, vol. 8, núm. 3, otoño de 1985, pp. 186-187.

[5] Diego Rivera y Gladys March, *Diego Rivera: My Art, my Life*, Nueva York, Citadel Press, 1960, p. 159.



Rosa Covarrubias, Carlos Chávez y Frida Kahlo en 1963.

si hubiera podido conseguir los vestuarios y los instrumentos autóctonos que éste requería. Chávez le dio a Frances Flynn Paine las noticias, y él y Rivera prepararon un plan de preproducción que demandaba seis escenografías y veinticuatro diseños de vestuario del pintor; Chávez haría una grabación previa de la música. Además, propusieron una exposición de las treinta pinturas en una galería de Nueva York, donde, en su oportunidad, se presentaría la música. La función de la señora Paine, de acuerdo con Chávez, era la de "hacer factible la colaboración de Massine, Diego y yo, la organización general y la financiera".[6] Pronto ambas compañías, *Ballets Russes de Monte Carlo* —que entonces se hallaba en Nueva York— y el *American Ballet* de esa ciudad, se mostraron interesadas, pero tanto una como otra insistieron en oír la música primero; sin embargo, no había sido grabada aún porque no habían adelantado el dinero. Ninguna compañía podía financiarla sola, y la señora Paine simplemente no pudo conseguirlo. El proyecto tuvo que ser abandonado.[7]

Algunas cartas intercambiadas entre Chávez y Kahlo en 1936 (entre las cuales figuran textos en la forma poética del corrido mexicano) discuten un proyecto en el aire para una representación de *Antígona*, para la cual Rivera debía proporcionar los diseños, a razón de cien dólares cada uno, para la música de Chávez. Probablemente esto iba a ser

[6] Descrito en Parker, *loc. cit.*

[7] Cartas intercambiadas entre Chávez y Paine, 13 de enero de 1935 a 19 de septiembre de 1938; AGN, CC, caja cor. 9, exp. 82.

un ballet basado en la *Sinfonía Antígona* (1935) de Chávez, la cual surgió de la música incidental que él había provisto para una versión de la tragedia de Jean Cocteau presentada en la ciudad de México en 1932.[8] Kahlo menciona un contrato pendiente nada menos que con la señora Rockefeller, quien esperaba que Chávez lo pudiera perfeccionar mientras el compositor se hallara en Nueva York. Aparentemente, las heridas provocadas cuando Nelson Rockefeller ordenó la destrucción del mural de Rivera en el Edificio de la RCA estaban lo suficientemente curadas, si el interés de la señora Rockefeller por *Antígona* se hallaba en la situación sugerida por estas cartas. Pero la última de estas series de misivas dejan ver que Rivera estaba incapacitado con una infección ocular, y no existe ninguna mención ulterior de *Antígona*.[9]

En esa época, una extraña situación internacional un tanto repentina comienza a preocupar a la familia Rivera. A León Trotski se le había concedido asilo político en México en diciembre de 1936, después de haber sido expulsado de su refugio en Noruega. Diego y Frida se reunieron con los Trotski cuando desembarcaron en Tampico, escoltándolos hasta la ciudad de México, y hospedándolos en su casa de Coyoacán.

Diego y Frida se habían unido al partido comunista varios años antes: él en 1922, cuando regresó a México tras su estancia en Europa; y ella en 1926, a través de activistas del partido en la ciudad de México, como Tina Modotti.[10] En 1929, el año en que Diego y Frida se casaron, él fue obligado a abandonar el partido comunista. Entre otras cosas, Rivera había pintado una imagen muy poco lisonjera de Stalin, agrupado con Trotski y Bujarin, después de su primer encuentro con ellos en Rusia en 1927. Bertram Wolfe cita lo que Rivera escribió para *Esquire* acerca de su repugnancia hacia Stalin en este primer encuentro.

> Siempre recordaré el día en que conocí al enterrador [de la Revolución]. A las ocho entramos a las oficinas del Comité Central... mis co-invitados sonriendo con satisfacción, moviéndose con superioridad... De repente una cabeza de cacahuate, coronada por un peinado militar, se alzó entre ellos... una mano, metida en su casaca y la otra por detrás, a la Napoleón... El camarada Stalin en pose ante los santos adoradores.[11]

Si su denigrante retrato de Stalin no fue una razón suficiente para la expulsión, el hecho de que comenzara a aceptar comisiones de los capitalistas ricos quizá lo haya sido. La primera de éstas fue en 1929 cuando el embajador norteamericano Dwight Morrow lo contrató para decorar los muros del Palacio de Cortés, en Cuernavaca. Además, desde el punto de vista del partido, Rivera estuvo haciendo aparecer al gobierno mexicano más liberal de lo que era, incluyendo motivos revolucionarios sobre los muros de los edificios

[8] Un ballet basado en la *Sinfonía Antígona* (1935) de Chávez se materializó eventualmente en 1951. Fue escenificado por la Academia de la Danza de la Ciudad de México con escenografía y vestuario diseñado por Miguel Covarrubias y los bailarines principales fueron José Limón y Rosa Reyna; García Morillo, p. 74.

[9] Cartas de Kahlo a Chávez, 29 de febrero, 17 de marzo y 29 de abril de 1936; AGN, CC, caja cor. 7, exp. 25.

[10] Herrera, *op. cit.*, p. 86.

[11] Bertram Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, Nueva York, Stein and Day, 1963.



Carlos Chávez (1936) por Rosa Covarrubias.

públicos. Estuvo en desacuerdo con los jefes del partido sobre otros asuntos, particularmente en la creación de uniones gremiales comunistas y en la creencia de que era inminente una invasión rusa por parte de los países capitalistas.[12] Su propia denuncia pública parecía una ironía:

> Yo, Diego Rivera, secretario general del Partido Comunista Mexicano, acuso al pintor Diego Rivera de colaborar con el pequeño-burgués gobierno de México y de haber aceptado una comisión para pintar la escalinata del Palacio Nacional de México. Esto contradice la política del Comité y por lo tanto el pintor Diego Rivera debe ser expulsado del Partido Comunista por el secretario general del Partido Comunista.[13]

Rivera, sin embargo, continuó apoyando la doctrina comunista en sus murales, más notoria y polémicamente en la obra que Nelson Rockefeller le encomendó pintar en el Radio City en 1933. Nuevamente Frances Flynn Paine fue la agente que negoció este encargo. Cuando Rockefeller ordenó la destrucción del mural, debido al predominio marxista y al retrato de Lenin, los artistas y simpatizantes de izquierda protestaron en masa. Rivera y Frida se mantenían del encargo de Rockefeller mientras él pintaba los murales para la New Workers School de Nueva York, "sin cobrar". Cuando regresaron a México, Diego reconstruyó el mural del Radio City en el Palacio de Bellas Artes. La obra estuvo lista para la inauguración oficial del Palacio en septiembre de 1934. Chávez, quien fue jefe del

[12] Herrera, *op. cit.*, p. 102.
[13] *Ibid.*

Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública hasta mayo de ese año, dejó probablemente los cimientos para este monumental trasplante del fresco.

Chávez nunca fue miembro del partido comunista, pero mostró periódicas inclinaciones izquierdistas durante los primeros años.[14]

En una carta dirigida a Rivera, fechada el 3 de agosto de 1933, Chávez le agradece el envío de copias de *Worker's Age* y le notifica que él había traducido el artículo de Rivera sobre el fracaso del Radio City y que debía aparecer en *Revista de Revistas* de México.[15] *Llamadas*, la composición de Chávez utilizada en las ceremonias inaugurales del Palacio de Bellas Artes, comienza con las palabras: "Así es como se hace la Revolución." Fue incluida en el programa a petición de los miembros de la Unión de Trabajadores, quienes la escucharon en un encuentro que tuvo lugar en la Casa del Pueblo.[16] Pero quizá la más visible expresión de sentimiento izquierdista durante este periodo fue el telegrama que le envió al presidente Lázaro Cárdenas el 2 de diciembre de 1936 en favor del exiliado León Trotski:

> Enterado prensa ataques injustificados León Trotski y su gravísima situación noruega, suplícole conceda derecho asilo nuestro país este gran revolucionario con lo cual se ayudará grandemente causa proletariado mundial.[17]

Según Nicolás Slominsky, en los últimos años Chávez estuvo menos inclinado a hablar abiertamente de las lacras del capitalismo.[18] El haberle negado brevemente al maestro mexicano la entrada a los Estados Unidos en 1954, hecho destacado por la prensa, parece ser otra simple manifestación de la purga de McCarthy. Por recomendación del embajador norteamericano en México, y con la fuerza de la afirmación de Chávez de que no era ni había sido jamás miembro del partido comunista, esta decisión fue abolida.[19]

Frida Kahlo Calderón era una estudiante de la Escuela Nacional Preparatoria durante la época en que Diego Rivera daba cumplimiento a su encargo de decorar los muros de su auditorio.[20] Con esta asignación el pintor se convertía en el primer muralista mexicano del movimiento conocido como el "Renacimiento mexicano". Rivera mostraba una peculiar fascinación por el ímpetu estudiantil de quienes tratan de llamar su atención con pueriles travesuras y bromas. En 1925, Frida, con dieciocho años de edad, fue herida seriamente en un choque de autobús que requirió tres meses de confinamiento en un hospital, causándole infinito dolor y sufrimiento por el resto de su vida. Durante su convalecencia comenzó a pintar, y en 1928 aunó el valor con un rasgo de audacia para mostrar algu-

[14] El Comité Central de la Asociación de Estudios y Popularización del Marxismo-Leninismo de México le envió una invitación a Chávez el 10 de febrero de 1933 para que se uniera a ellos en sus estudios "para el bien del proletariado y de la Cuarta Internacional"; AGN, CC, caja cor. 10, exp. 98.

[15] AGN, CC, caja cor. 10, exp. 98.

[16] Robert Parker, *Carlos Chávez: México's Modern-Day Orpheus*, Boston, G.K. Hall, 1983, p. 114.

[17] AGN, CC, caja cor. 10, exp. 98.

[18] Carta de Nicolas Slonimsky a Robert Parker, 14 de febrero de 1980.

[19] *New York Times*, 17 de agosto de 1954, p. 17.

[20] Herrera, *op. cit.*, pp. 22 *ss.*



Frida y Diego (1931), Frida Kahlo.

nas de sus pinturas a Rivera. Le pidió que bajara de su andamio, donde estaba trabajando en los frescos de la Secretaría de Educación, y los viera.[21] Diego la alentó, y luego de un romance, se casaron al año siguiente. Rivera le sugirió que estudiara la forma mexicana del retablo folklórico en el cual, con una sola narración pictórica, se transmiten hechos sucesivos. También la animó, prohijando el cultivo de un vívido mexicanismo, a adoptar trajes coloridos de tehuana que complementaran su propia personalidad, añadiéndole un nuevo toque de exotismo.[22]

El estilo y la orientación de la pintura de Frida se plasmó a principios de 1930, cuando acompañaba a su esposo durante sus compromisos pictóricos en San Francisco, Detroit y Nueva York. Frida soportaba casi continuamente sus tremendas lesiones, con frecuencia en soledad, y era atraída cada vez más hacia una descripción autográfica de su persona, dando curso a sus sufrimientos mediante su propia imagen. "Me pinto a mí misma porque estoy sola con frecuencia", dijo. "Soy el tema que mejor conozco."[23] André

[21] Carlos Monsiváis, "Frida Kahlo: «Que el ciervo vulnerado/ por el otero asoma»", *México en el Arte*, Nueva época, otoño de 1983, p. 68.

[22] *Ibid.*

[23] *Ibid.*, p. 66.



Autorretrato como tehuana (1943), Frida Kahlo.

Breton caracterizó su arte como "un listón enredado en una bomba mostrando una feminidad seductiva que jugara alternativamente a ser absolutamente pura y absolutamente perniciosa."[24] Cuando Breton llegó a México en 1938 observó que el trabajo de Frida se había vuelto surrealista, pero se trataba de un surrealismo espontáneo desde el momento en que ella desconocía las ideas propias de este movimiento.[25]

En 1938 Diego la impulsó a participar con un pequeño grupo en una exposición en la ciudad de México. Entonces presentó solamente cuatro cuadros, pero pronto llegaron noticias de su trabajo a Nueva York. Allí, Julian Levy, propietario de una galería de arte, arregló ese mismo año una presentación exclusiva de sus obras.[26] Diego no la acompañó a Nueva York, pero le recomendó sus cuadros a Sam A. Lewisohn, como "ácidos y tiernos, duros como el acero, delicados y finos como un ala de mariposa, adorables como una linda sonrisa y profundos y crueles como el amargor de la vida".[27] Hubo noticias laudatorias de la prensa y buenas ventas. Se vendieron quince de las veinticinco pinturas

[24] Herrera, *op. cit.*, p. 214.
[25] *Ibid.*, p. 228.
[26] *Ibid.*, p. 225.
[27] *Ibid.*, p. 229.

exhibidas. El éxito de Frida estaba asegurado, lo cual impulsó a Breton para montarle otra exposición en París (marzo de 1939). Ésta obtuvo el mismo éxito, por lo que Frida entró inmediatamente en un círculo de artistas entre los que se hallaban Marcel Duchamp, Pablo Picasso y Max Ernst.[28]

Como artista internacional, ahora el mundo se convertía aparentemente en su ostra. Pero el peso de los asuntos y minucias de ambos cónyuges afectó sus relaciones mutuas, por lo cual iniciaron un proceso de divorcio en el otoño de 1939. En noviembre de aquel año, avalada por el Programa Interamericano de Becas, Frida solicitó una beca Guggenheim. Junto con Diego, Chávez (también receptor de una beca Guggenheim en 1938) fue uno de los varios amigos que la recomendaron.[29] Sus probabilidades parecían bastante grandes. Entre los trece solicitantes del año anterior, dos eran pintores mexicanos: Carlos Orozco Romero y Roberto Berdicio. El pliego de solicitud pedía una descripción concisa de sus propósitos; ella respondió sencillamente con la palabra "creación" (declaró su estado civil como "divorciada").[30] El 27 de noviembre de 1939 un miembro de la Fundación, Henry Allen Moe, le envió a Carlos Chávez una carta acusando recibo de su recomendación y de la solicitud de Frida, pero sugiriendo que ella enviara más material, esto es, "lo que había pintado, cuándo, los adquirientes, las exhibiciones, etc."[31] Frida preparó una carta para que Chávez la tradujera, que contenía información biográfica, una descripción y la filosofía de su obra.

> Mi trabajo durante diez años consistió en eliminar todo aquello que no proviniera de los móviles internos que me impulsaban a pintar[...]
>
> Como mis asuntos han sido siempre mis sensaciones, mi estado de ánimo y las reacciones profundas que han ido produciendo vida en mí, he objetivado frecuentemente todo esto en figuras de mí misma, que eran lo más sincero y real que podía hacer para la expresión de los que sentía por mí y ante mí.[32]

Menciona pinturas vendidas el año anterior, presentes en las colecciones de Conger Goodyear, la señora de Sam Lewison [Lewisohn], la señora Claire [Clare] Luce, la señora Soloman Sklar, Edward G. Robinson, Walter Pach, la señora de Edgar Kaufmann, Nicholas Muray, el Dr. Roose [Roos] y dos más que escaparon a su memoria. Terminaba diciendo:

> Mi intención es hacer una exposición en los Estados Unidos. Estoy trabajando en cuadros que requieren mucho tiempo. Necesito tranquilidad para pintar, y no me ajusta la "mosca". Es por esto que solicito la beca Grugheinheim [*sic*].

Ésta fue exactamente la información requerida por Henry Moe y Chávez debe ha-

[28] *Ibid.*, pp. 244-246.
[29] *Ibid.*, p. 287.
[30] Una copia de su solicitud se encuentra en el AGN, CC, caja cor. 7, exp. 25.
[31] *Ibid.*
[32] *Ibid.*



Las dos Fridas (1939), Frida Kahlo.

bérsela hecho llegar. Desafortunadamente la solicitud fue negada en un momento en que sus habilidades y necesidad de ayuda estaban en su ápice.

En 1940 Frida Kahlo tomó parte en una prestigiada exposición surrealista en México y después envió uno de sus cuadros de aquella muestra —*Las dos Fridas*— a la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano, organizada por Nelson Rockefeller en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.[33] Chávez recibió la comisión de proveer conciertos de música

[33] Herrera, *op. cit.*, p. 317.

mexicana para ser presentados junto con la exhibición, para lo cual contribuyó con unas pocas obras entre las más nacionalistas de su producción, incluyendo parte de su ballet azteca *Los cuatro soles*, *La paloma azul* (basada en melodías mexicanas folklóricas) y *Xochipilli. An Imagined Aztec Music*.[34]

Rivera y Kahlo volvieron a casarse en San Francisco cerca de un año después de haber obtenido el divorcio. Una de las condiciones del compromiso matrimonial era que ella tendría que mantenerse con su propio trabajo y que ambos compartirían por partes iguales los gastos de la casa. Otra de las condiciones imponía la privación de relaciones sexuales dentro del matrimonio.[35]

En 1942, el éxito profesional de Frida produjo en México su elección como uno de los veinticinco miembros fundadores del Seminario de Cultura Mexicana, establecido por la Secretaría de Educación Pública para el fomento de la cultura mexicana. En 1943 fue propuesta como miembro del Colegio Nacional —un círculo formado por la flor y nata de los artistas, hombres de ciencia e intelectuales—, pero el hecho de que otros dos pintores —Rivera y Orozco— hubiesen sido nominados impidió su recepción.[36] Chávez fue el único músico entre los trece miembros originales.

Desde principios hasta mediados de 1940 Frida se ocupó de ferias de pintura, conferencias y artículos para la prensa y la radio. También llevó a cabo algunos encargos de cuadros para el presidente Ávila Camacho, y en 1946 le fue concedido un premio nacional de 5 000 pesos; pero encontraba aún difícil la venta de sus obras.[37] Afortunadamente, en 1934 entró a una distinguida facultad de artistas en la Escuela de Pintura y Escultura "La Esmeralda", perteneciente a la Secretaría de Educación Pública. Sus estudiantes fueron conocidos allí como "los Fridos".

Mientras tanto seguía creciendo la lista de murales de Diego: El Salón Ciro's del Hotel Reforma (1943); dos frescos sobre la historia de la medicina en el Instituto Nacional de Cardiología (1943-1944) y en 1944 una nueva serie en el Palacio Nacional, relativa a la vida del México prehispánico.

Los murales siguieron siendo el campo más afín a la creación de Rivera. Si tuvo predominio sobre los otros muralistas mexicanos fue quizá por sus conocimientos del arte bizantino de Ravena. Sam Lewisohn escribió que algunos de los frescos de Rivera "se asemejan a los logros de Giotto, Massacio, Barna y otros maestros de Florencia y Siena, en la forma de mover a sus personajes en el espacio con gestos sencillos que hacen patente el argumento". Rivera une la maestría del oficio y el contrapunto para expresar el ritmo de la vida diaria y, como lo advierte Lewisohn, "convence por la serenidad y la naturalidad, que son la marca de los grandes artistas".[38]

[34] Parker, *Chávez*, p. 107.
[35] Herrera, *op. cit.*, p. 302.
[36] *Ibid.*, p. 319.
[37] *Ibid.*, pp. 319-321.
[38] Sam Lewisohn, "Mexican Murals and Diego Rivera", reimpreso de *Parnassus*, diciembre de 1935, copia en AGN, CC, caja cor. 10, exp. 98.



Entreacto de la Sinfónica de México, 1935. Diego Rivera, Cristina Kahlo, Frida Kahlo y Carlos Chávez, entre otras personas.

Hacia mediados de 1940, Carlos Chávez era un reconocido director de orquesta, que había dirigido ya algunas de las principales en Nueva York, Filadelfia, Cleveland, Los Angeles y San Francisco. Dirigía su propia creación, la Orquesta Sinfónica de México, en plan de huésped, tan frecuentemente como se lo permitían sus tareas de compositor. En 1938, cuando fue solicitado por la NBC para sustituir a Toscanini al frente de la orquesta de aquella institución, las transmisiones radiales llegaron a México. Chávez recibió el siguiente telegrama de algunos de sus entusiastas partidarios mexicanos: "Los susodichos suscritos oyeron atentamente emocionados magistral concierto NBC y felicítanlo de todo corazón. Diego [y] Frida Rivera, Alberto [y] Anna Misrachi y Christina Cahlo."[39]

[39] AGN, CC, caja cor. 10, exp. 98.

En 1946 Miguel Alemán anunció, como parte de su campaña presidencial, sus planes para la creación de un instituto nacional de bellas artes que trabajara bajo los auspicios de la Secretaría de Educación Pública, pero con mayor autoridad y autonomía en las artes. Y, más tarde, designó como director a Carlos Chávez, uno de los más conocidos artistas de México y un administrador probado. Durante el sexenio comprendido entre 1947 y 1952 fue formidable lo logrado por Chávez y el Instituto Nacional de Bellas Artes en pro del arte y la cultura de México. Con tan extraordinario apoyo, la ópera, el ballet, las artes plásticas y la literatura florecieron como nunca antes. Rivera y Kahlo recibieron, asimismo, patentes beneficios del Instituto, lo cual fue debido no únicamente a sus méritos artísticos, sino también a su especial amistad con el director.

Apenas iniciados sus oficios como director del Instituto, comenzaron a llegar las peticiones de su "hermano" Diego y de su "cuate" Frida.[40] En febrero de 1947 Frida escribió a su "querido Carlitos" pidiéndole ayuda para que tres de sus estudiantes (los Fridos), Bustos, Monroy y Estrada, fueran a pintar a Yucatán, y más adelante, para que presentaran una exposición de sus cuadros. Lo único que necesitaban era transporte y una modesta suma que les permitiera vivir. Parece que Chávez accedió a las peticiones de Frida, puesto que escribió al calce de la carta los nombres completos de los artistas: Arturo García Bustos, Guillermo Monroy y Arturo Estrada Hernández, añadiendo "cuatro meses en Yucatán". También le pidió que los Fridos fuesen tomados en consideración cuando se adquirieran obras para el nuevo museo que Chávez planeaba [Museo de Arte Moderno].[41] Cinco días después (el 23 de febrero), recibió una carta de Diego pidiéndole ayuda para el grupo de bailarines de Guillermina Bravo y Ana Mérida, quienes habían organizado un club de artistas jóvenes de la danza, el teatro, el cine y la pintura.[42] Estas llamadas de auxilio iniciales eran a beneficio de otros, pero pronto (el 25 de marzo de 1947) llegó una nueva petición de Diego. Citaba una cuenta de 950 pesos que debía ser pagada para que pudiese abandonar el hospital. Necesitaba un préstamo hasta que fuese comprado *Las dos Fridas*.[43] El mismo día escribió Frida diciéndole a Chávez que era necesario asegurarle que él se proponía comprar esa obra para el Museo, y que ojalá le gustara también su cuadro *Los rábanos*. Ponía énfasis en las dificultades que tenía Diego con la cuenta del hospital y la paga a los trabajadores del Anahuacalli en el Pedregal. "No tiene ni un fierro", decía, y agregaba: "Quiero pedirte que si te fuera posible aprontar lo más que te sea posible la compra de *Las dos Fridas*, me solucionarías un problema enorme." Terminaba así la carta: "Ya sabes cómo te quiero."[44] La pintura fue adquirida en 1947 por 4 000 pesos para

[40] Frida y Diego se habían aprovechado de su posición como jefe de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública en 1933 para hospedar a los amigos que visitaban México mientras ellos se encontraban en Nueva York, y Chávez se valió del padre de Frida durante ese periodo para fotografiar "todas las pinturas de la actual exposición"; AGN, caja cor. 10, exp. 98, 17 de junio a 18 de octubre de 1953.

[41] AGN, CC, caja cor. 7, exp. 25, 18 de febrero de 1947.

[42] AGN, CC, caja cor. 10, exp. 98, 23 de febrero de 1947.

[43] *Ibid.*, 25 de marzo de 1947.

[44] AGN, CC, caja cor. 7, exp. 25, 25 de marzo de 1947.



Primera exposición de Diego Rivera en el Palacio de Bellas Artes, 1949. Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Miguel Alemán y Manuel Gual Vidal.

el Museo de Arte Moderno,[45] donde puede verse como parte de la colección permanente.

Uno de los más preciados dividendos que recibió Rivera de Chávez como director del INBA fue una exposición retrospectiva monumental de sus pinturas y dibujos de caballete. El 15 de abril de 1947 estaban casi listos los planes para la exposición. Diego sugirió que se pospusiera la fecha originalmente pensada, esto es, enero, febrero o marzo de 1949, con el fin de obtener más amplitud de tiempo para pedir prestadas sus obras a varios museos y coleccionistas, y propuso que Chávez dedicara los fondos de la pospuesta exposición para restaurar los frescos de la Secretaría de Educación Pública.[46] Pero Chávez se negó a posponer la exposición; pensó que debería estar lista para principios de 1948. La gran exhibición abrió finalmente el 1 de agosto de 1949, con unas seiscientas obras realizadas a partir de 1902.

[45] Frida apuntó los 4 000 pesos en un libro de gastos, ahora en exhibición en el Museo Frida Kahlo en Coyoacán, ciudad de México.

[46] AGN, CC, caja cor. 10, exp. 99, 15 de abril de 1947.

En el verano de 1949, antes de la apertura de la retrospectiva, Diego se vio involucrado en una disputa con el gobierno sobre los murales del Palacio Nacional. El gobierno alegaba que el pintor no había cumplido con su contrato. Se le conminó a devolver, en un término de treinta días, los 26 000 pesos que le habían sido adelantados para llevar a cabo la comisión. Diego se dirigió a su "hermano" Carlos Chávez, quien envió un memorándum al licenciado Manuel Gual Vidal, secretario de Educación Pública, advirtiéndole que, para comenzar, el precio pagado a Rivera era demasiado bajo. Continuaba diciéndole que una demanda tal a Rivera haría parecer como que el gobierno mexicano, "por razones legales excesivamente ridículas", perseguía a sus artistas, en vez de ayudarlos. "El INBA opina —continuaba Chávez— que el señor Rivera debería ser exonerado de la deuda y, en vista de la excepcional importancia de la obra, convendría proseguir los citados trabajos de pintura mural, sobre la base de un nuevo contrato que atendiera las tarifas vigentes aprobadas por la Secretaría de Bienes Nacionales."[47] Quizá las gestiones de Chávez tuvieron éxito. En el registro de la correspondencia Chávez-Rivera no hay otras referencias a este asunto. Lo que sigue se refiere a algunas pocas solicitudes de asistencia procedentes de amigos de Rivera y una carta de Chávez al embajador de México en Italia, señor Darío Ojeda, comunicándole que Ruth Rivera (hija de Diego), profesora de diseño y artes plásticas en el INBA, había sido comisionada para llevar a cabo estudios y observaciones en Europa. "Necesitará ayuda especial para que se le presten facilidades en determinadas instituciones italianas."[48]

Una parte de las pinturas de caballete de la retrospectiva de 1949 fueron llevadas a Houston en 1951 para una muestra especial. James Chillman, director del Museo de las Bellas Artes, consideró la exposición del pintor como la mejor de las vistas allí. El boletín de marzo de 1959 del Instituto de Arquitectura de Houston —uno de los patrocinadores del evento— comentaba la exhibición; tal comentario le fue enviado a Rivera por la secretaria de Chávez, Cristina Lomelí. Tanto Fernando Gamboa, jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, como Chávez eran ensalzados por el éxito de la exposición.[49]

En septiembre de 1951 Chávez le escribió a Rivera desde su casa de Acapulco aprobando que Diego pospusiera la terminación de los murales del Palacio Nacional, de manera que pudiera dedicarse a la comisión de un retrato del presidente Alemán. Chávez menciona que Gamboa, habiendo pasado algunos días con Diego, dijo que éste deseaba que la Secretaría de Hacienda pospusiera los términos de su contrato, para que así pudiera trabajar en el mural que se le había encomendado para la Exposición de París. Se le concedió una extensión de cuatro o cinco meses, pero la parte más significativa de esta carta, aunque parezca casual, es su referencia a la Exposición de París por primera vez en su correspondencia.[50] Diego demostró su gratitud enviándole a Chávez una canasta de manzanas a Acapulco.[51]

[47] *Ibid.*, Cartas y memoranda fechados el 28 de junio de 1949.
[48] *Ibid.*, 6 de mayo de 1950.
[49] *Ibid.*, 8 de mayo de 1951.
[50] *Ibid.*, 20 de septiembre de 1951.

Ya habían comenzado a hacerse los planes para la Exposición de Arte Antiguo y Moderno Mexicano de París en 1952. La siguiente nota que se halla entre las cartas de Chávez-Rivera, manuscrita por Diego, se refiere a su forma de participar en la exposición. "Para la exposición de París, ¿no podría el INBA comisionar a los muralistas una tela del carácter y de las dimensiones de un mural?" Este pequeño documento adjunto puede relacionarse con una nota de Chávez a Rivera concerniente a la urgencia de discutir un asunto "que no quede pendiente más tiempo". Pueden asimismo haber discutido el contenido de una carta del 21 de diciembre de 1951 que sigue inmediatamente después en el registro.[52] Esta carta es de Hannah Haskel, secretaria del Presidente de la Unión de Trabajadores de Ropa Femenina de Nueva York, informando no poseer todos los frescos (que Rivera pintó para la Escuela de Nuevos Trabajadores de Nueva York en 1933) en la Casa de la Unión, y que los que ellos tenían no podían ser removidos sin perjudicar tanto a los murales como a las paredes. Es muy probable que los murales de la Escuela de Nuevos Trabajadores, que Rivera valoraba en gran medida, fueran su primera elección para la exposición de París. Exceptuando esto, un mural transportable de telas no era de ningún modo una idea impracticable y ésta fue la forma que tomó su comisión.

Se le dio a Rivera completa libertad en la elección del tema; sin embargo, cuando Chávez vio el diseño para el mural tuvo serias reservas acerca de su conveniencia antes de contestarle oficialmente a Rivera. Chávez comunicó sus preocupaciones a algunas autoridades superiores. Su respuesta estaba fechada el 26 de febrero de 1952.[53]

C. Diego Rivera
Allende 59
Coyoacán, D.F.

En relación con la conversación que tuvimos el sábado pasado, día 23, en la tarde, y consultado con el C. Secretario de Educación Pública el caso que tratamos, me es grato comunicar a usted lo siguiente:

a) Al quedar terminado el dibujo del mural que por encargo de este Instituto está usted ejecutando, se ha puesto de manifiesto que el tema en él tratado contiene graves cargos de naturaleza política en contra de varias naciones extranjeras con cuyos gobiernos el nuestro cultiva relaciones amistosas, por lo que dicho mural no podrá exponerse en la Exposición de Arte Mexicano Antiguo y Moderno que el Gobierno Mexicano presentará en París próximamente.

b) La circunstancia anterior no altera en forma alguna los términos del encargo hecho a usted, por lo que hace a la ejecución, terminación y exhibición del mural en nuestro país.

[51] *Ibid.*, 28 de septiembre de 1951.
[52] *Ibid.*, 21 de diciembre de 1951 y documentos adjuntos.
[53] *Ibid.*, 26 de febrero de 1952.

SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

DEPENDENCIA: INSTITUTO NACIONAL
DE BELLAS ARTES
DIRECCION GENERAL

NUMERO: 2578

EXPEDIENTE:

ASUNTO:-

México, D.F., a 26 de febrero de 1952

C. Diego Rivera
Allende 59
Coyoacán, D.F.

En relación con la conversación que tuvimos el sábado pasado, día 23, en la tarde, y consultado con el C. Secretario de Educación Pública el caso que tratamos, me es grato comunicar a usted lo siguiente:

a) Al quedar terminado el dibujo del mural que por encargo de este Instituto está usted ejecutando, se ha puesto de manifiesto que el tema en él tratado contiene graves cargos de naturaleza política en contra de varias naciones extranjeras con cuyos gobiernos el nuestro cultiva relaciones amistosas, por lo que dicho mural no podrá exponerse en la Exposición de Arte Mexicano Antiguo y Moderno que el Gobierno Mexicano presentará en París próximamente.

b) La circunstancia anterior no altera en forma alguna los términos del encargo hecho a usted, por lo que hace a la ejecución, terminación, y exhibición del mural en nuestro país.

c) La Secretaría de Educación Pública, y este Instituto, lamentan profundamente que, por causas ajenas a su voluntad, la Exposición que se presentará en París se prive del mural expresamente encargado a usted para el caso.

Por último, me es grato comunicarle el buen éxito de las gestiones para obtener en préstamo, de diversos museos y coleccionistas nacionales y extranjeros, el lote de veinte telas, de usted, escogidas de acuerdo con usted mismo, para ser exhibidas en París.

Atentamente
EL DIRECTOR GENERAL

C. Ch.

Carlos Chávez

/mcl

Oficio de Carlos Chávez a Diego Rivera referente al rechazo del mural para la Exposición de Arte Mexicano en París en 1952.

c) La Secretaría de Educación Pública, y este Instituto, lamentan profundamente que, por causas ajenas a su voluntad, la Exposición que se presentará en París se prive del mural expresamente encargado a usted para el caso.

Por último, me es grato comunicarle el buen éxito de las gestiones para obtener en préstamo, de diversos museos y coleccionistas nacionales y extranjeros, el lote de veinte telas, de usted, escogidas de acuerdo con usted mismo, para ser exhibidas en París.

Atentamente

El Director General

Carlos Chávez

¿Qué había de escandaloso en este mural? El *New York News* informó que "glorifica a Stalin y se mofa de Occidente".[54] El incidente acerca de esta pintura —*Pesadilla de guerra y sueños de paz*— era ya de magnitud internacional dos meses antes de que la exposición de París se llevara a cabo. La siguiente descripción de la pintura procede de la biografía de Rivera escrita por Bertram Wolfe.

> En el ángulo superior derecho está Stalin con su mano izquierda posando sobre la Petición de Paz de Estocolmo que se apoya sobre un globo. Los ojos de Stalin son serenos y claros, su rostro seguro, benévolo, firme, casi sonriente [en contraste con otro retrato que le hizo Diego previamente]. Su mano derecha empuña una pluma para que la humanidad firme por la paz. Mao Tse-tung se halla junto a él. Frente a este "heròico" par están el Tío Sam, John Bull y Marianne.
>
> El tío Sam lleva una ametralladora sujeta a su espalda y porta una biblia en una mano y una bolsa de dinero en la otra. Detrás se ven algunos hombres ahorcados en un cadalso; un negro clavado en una cruz; John Bull está pintado como un malhechor. La bella Marianne tuvo mejor suerte; después de todo, la pintura se suponía que iba a París. Abajo en el fondo, hay gente del pueblo con cargas pesadas y firmando copias de una petición. Más abajo un pelotón de fusileros ejecuta a una víctima oculta y otros hombres azotan a los esclavos. La pluma de Stalin señala, no a prototipos occidentales, sino a la figura central, Frida Kahlo, que se halla a la derecha sentada en su silla de ruedas, suplicándole al pueblo mexicano que firme una copia de la petición de Estocolmo que está entregándole.[55]

No es más difícil discernir qué grupo es "la pesadilla de guerra" y cuál "los sueños de paz", que adivinar las renovadas peticiones de Rivera para ser admitido nuevamente en el partido comunista. En el primer mural que había pintado en el año 1928 en la Secre-

[54] *New York Times*, Sección Brooklyn, 17 de marzo de 1952.

[55] Wolfe, *op. cit.*, pp. 367 y 368.

taría de Educación Pública, Frida era una joven comunista militante que repartía rifles y bayonetas.[56] En éste, su retrato final, la lucha militar está ya fuera de su alcance.

Naturalmente, Rivera protestó vigorosamente por la decisión de excluir su pintura de la exposición parisiense. Como consecuencia del amargo rencor suscitado, Chávez le dijo a Rivera que insistiría para que la pintura fuese mostrada en el Palacio de Bellas Artes, pero esta oferta de compromiso no halló eco. Sin embargo, Rivera hizo sus intentos para una exhibición privada en el Palacio. Su popularidad, sin duda aumentada por la controversia de prensa, enfureció a Chávez. De acuerdo con lo relatado por Rivera, Chávez ordenó que la tela de 33 × 15 metros fuese desprendida de su estirador, enrollada y guardada en el sótano del edificio. En la consiguiente disputa legal se acordó finalmente que Chávez entregaría la pintura de Rivera si éste devolvía los 20 000 pesos que había recibido en adelanto por la comisión de 50 000. Según Rivera, Chávez extendió su mano suplicante de renovada amistad, a lo que respondió Rivera: "Declaro totalmente terminada nuestra antigua amistad. ¡Hasta luego!"[57]

En mayo de 1952, al abrirse la Exposición de París, *L'Humanité* reprodujo el mural para aquellos que estaban ansiosos de verlo.[58] Esto debe haber curado un poco las heridas de Diego. Es evidente que en varias de las conferencias que impartió en el Colegio Nacional entre el 5 de agosto y el 21 de octubre de 1952 estaba todavía disgustado, según se desprende de sus malignos juicios.[59] Entre las mezquinas acusaciones que en estas conferencias hacía contra Chávez, decía que éste se había convertido en un agente de empresarios y negociantes de hoteles (19 de agosto); que Rufino Tamayo no estaba calificado para representar el arte mexicano en la exposición (2 de septiembre); que Carlos Chávez y Fernando Gamboa amaban sus puestos burocráticos, llenos de prebendas, y traicionaban sus propias convicciones a expensas del Estado (9 de septiembre); que el maestro Chávez se había convertido en un completo dictador... y que en campos de la música sofocaba la libertad y a nadie permitía distinguirse. En la conferencia del 30 de septiembre (y en la autobiografía de Rivera/March), aseguró que la exposición había sido originalmente destinada para Estocolmo con el fin de hacer propaganda en favor del presidente Alemán para el Premio Nobel de la Paz y que, al negársele a Alemán esa distinción, Chávez cambió el sitio de la exposición a París. Lo cierto es que la exposición se llevó a cabo en París, pero inmediatamente después fue presentada en Estocolmo.[60]

[56] Monsiváis, *op. cit.*, p. 69. Entre las primeras y las últimas inclusiones de Frida, ella aparece también en sus murales del Palacio Nacional y del Hotel del Prado.

[57] Rivera/March, *op. cit.*, pp. 271-277. De acuerdo con varios informes, la pintura fue adquirida por el pueblo de la República de China y ubicada en su embajada en México. Clara Meierovich le informó a este autor, el 18 de julio de 1985, que el personal de la embajada china en la ciudad de México niega tenerla. Gloria Carmona fue informada por esta embajada que la pintura se encuentra actualmente en Beijing (6 de septiembre de 1985).

[58] Wolfe, *op. cit.*, p. 389.

[59] Un resumen crítico de estas conferencias fue realizado aparentemente por un representante (o representantes) de Chávez para su información; se encuentra en el AGN, CC, caja cor. 10, exp. 99, entre otros documentos del año 1952.

[60] Conversación con la hija de Chávez, Ana Chávez, el 17 de julio de 1985.

Puedes entrar por el cuadro el portero de la casa con compañía.

Coyoacán. Dic. de 1952.

Carlitos,

Me llamó Alma Reed en éste momento y dice que estás en la mejor actitud de prestarme tu cuadro. No sabes como te lo agradezco, pues es la primera vez que hace Lola Alvarez Bravo una exposición completa de mis cosas. (Jamás, como tú lo sabes, se ha hecho una en México). Que ésta carta te sirva de recibo, para recuperar tu cuadro. Como estás - ya hace siglos que vivo aprisionada en la cama, salvo determinados días que me sacan a pasear algunos amigos. Dile saludos cariños a todos los de tu casa. A ti - como siempre - Mi cariño especial.

Frida Kahlo.

Carta de Frida Kahlo a Carlos Chávez, diciembre de 1952. El subrayado es original.

Frida Kahlo y Carlos Chávez no se habían escrito desde 1947 nada concerniente a la compra de *Las dos Fridas*. En diciembre de 1952, con firmes prospectos para una exposición individual en México, le escribió la siguiente carta, pidiéndole en préstamo una pintura suya que Chávez poseía.[61]

Coyoacán
Diciembre de 1952

Carlitos:

Me llamó Alma Reed en este momento y dice que *estás en la mejor actitud* de *prestarme tu cuadro*. No sabes cómo te lo agradezco, pues es *la primera vez que hace Lola Álvarez Bravo una exposición completa de mis cosas*. (*Jamás, como tú lo sabes, se ha hecho en México.*) *Que esta carta te sirva de recibo, para recuperar tu cuadro.*

Cómo estás —ya hace siglos que vivo aprisionada en la cama, salvo determinados días que me sacan a pasear algunos amigos. Mis saludos cariñosos a todos los de tu casa. A tí —como siempre— mi cariño especial.

Frida Kahlo

[Al margen escribió:] "Puedes entregar el cuadro al portador de ésta con confianza."

La pintura *Naturaleza muerta* (1942) fue comprada en 300 dólares por Chávez varios años antes. Es un óleo sobre lámina de metal y mide 61 centímetros de diámetro.[62] Esta pintura es una exquisita interpretación de frutas y verduras subtropicales en tonalidades vibrantes, con acento en el anaranjado-rojo y el púrpura. El punto focal de la superficie redonda es su centro, donde una calabaza abierta invita al ojo a contemplar la maravilla de su infraestructura minuciosamente detallada. En la parte alta de la izquierda, una flor de calabaza parcialmente entretejida les sirve de marco a las ricas delicias de abajo.

La exposición de Frida debió efectuarse en la Galería de Dolores Álvarez Bravo, en Amberes 12, hoy Zona Rosa, ciudad de México. Rivera aprobó la idea, y cuando él y la señora Álvarez Bravo se lo propusieron a Frida, pareció que esto sería justamente el tónico que necesitaba su salud para mejorar. Los médicos esperaban que la muestra pudiera elevar su espíritu, tan abatido por una operación agotadora de fusión espinal y los intentos de injerto de hueso en su pierna derecha. La exposición de Frida se inauguró el 13 de abril de 1953. Las invitaciones, ligadas con listones rojos, contenían un corrido de seis coplas escrito especialmente por ella para el evento.[63] He aquí la primera y la quinta cuartetas:

[61] AGN, CC, caja cor. 7, exp. 25. La carta está escrita con una mano poco firme, posiblemente debido a su debilidad física de aquel tiempo.

[62] Un resumen sin fecha de las negociaciones para recobrar la pintura prestada se encuentra en la correspondencia Chávez-Kahlo en AGN, CC, cor. 7, exp. 25, primer documento del legajo. Una fotografía de la pintura, verificada por Ana Chávez, se reproduce en la ilustración núm. 65 del libro de Herrera.

[63] Raquel Tibol, *Frida Kahlo: una vida abierta*, México, Oasis, 1983, pp. 111 y 112.



Naturaleza muerta (1942), Frida Kahlo.

Con amistad y cariño,
nacidos del corazón,
tengo el gusto de invitarte
a mi humilde exposición.

Estos cuadros de pintura
pinté con mis propias manos
y esperan en las paredes
que gusten a mis hermanos.

Como Chávez no estuvo en la ciudad de México la mayor parte de la primavera y el verano, no pudo ver la exposición. Lo que se perdió fue un acontecimiento extraño y surrealista, en el que casi todo el mundo estuvo presente: la cama de cuatro barandales de Frida, decorada según su inimitable gusto, fue colocada en la galería, de manera que ella pudiera atender a sus invitados acostada, desempeñando un papel que Raquel Tibol describió como el de "La esfinge de la noche".[64]

Cuando Chávez regresó a México en el otoño de 1953, reanudó los esfuerzos iniciados por su secretaria Josefina Nápoles para recuperar su pintura. Primeramente comenzó por cinco cartas escritas entre el 9 de octubre de 1953 y el 10 de febrero de 1954, todas con el mismo texto más o menos elaborado: le decía que su salud era mala; y que él necesi-

[64] Herrera, *op. cit.*, pp. 406-409.

taba la pintura que ella había convenido en regresársela. Del 4 al 26 de febrero ella recibió ocho telegramas con el mismo objetivo que las cartas.[65] Estos telegramas fueron tan seguidos unos de otros, que sus ocultos motivos —devolución del cuadro mientras permaneciera ella aún con vida— no podían ser mal interpretados. Un último telegrama, enviado el 26 de febrero al cabo de todos los otros, le fue dirigido a Diego Rivera en vez de a Frida Kahlo. Lo enviaba el abogado de Chávez, Adolfo Aguilar y Quevedo; pero no tuvo más éxito que los otros.

El último documento en el archivo de los papeles de Chávez es un sumario de las transacciones concernientes a la pintura y los intentos para su recuperación.[66]

Este documento, preparado quizá con miras a algún proceso legal, revela que la pintura en cuestión tenía una "gemela" —*Canasta de flores* (1941)— de aproximadamente la misma medida, la cual había sido adquirida por la actriz Paulette Goddard por la misma cantidad (300 dólares) que Chávez había pagado, y muestra igualmente que los esfuerzos de Josefina Nápoles durante el verano y el otoño de 1953 habían producido una respuesta de Lola Álvarez Bravo que rezaba: 1) la pintura jamás estuvo en la exposición, porque la señora Álvarez Bravo nunca pudo conseguirla de la familia Rivera; y 2) la familia Rivera le había dicho a Chávez que si deseaba recuperarla tendría que pedírsela al señor Rivera. Las cartas de Chávez aluden a un mensaje telefónico de Frida, recibido por Otilia, la esposa de Chávez, diciendo que "el estado de salud de Frida es muy delicado" y que "Diego se había llevado la pintura". El 17 de febrero de 1954, un último mensaje de Frida le fue transmitido a Chávez por la señora Álvarez Bravo. En él le decía que estaba dispuesta ora a regresar el precio de la pintura, ora a pintarle otra nueva, pero ninguna de estas proposiciones fue aceptada por Chávez.

Irónicamente, Frida Kahlo murió aquel verano, el 13 de junio de 1954, día del cumpleaños de Chávez. Se hallaba tendida en el Palacio de Bellas Artes cuando su discípulo Arturo Bustos envolvió su cuerpo en la bandera soviética, produciendo un escándalo que eventualmente forzó a Andrés Iduarte, sucesor de Chávez, a renunciar a su cargo de Director del INBA.[67] Con la muerte de Frida y las intransigencias de Rivera, Chávez no tenía forma alguna de recuperar su pintura, como no fuera con recursos legales, a los cuales aparentemente nunca recurrió. La carta de diciembre de 1952 que le escribió Frida era la única prueba evidente que poseía, pero ésta no contenía ni el título de la obra ni su descripción. Si se hubiera dado cuenta del valor que iba a adquirir esta pintura de Frida, Chávez hubiera recurrido a un proceso judicial.

En 1983 la pintura titulada *Lo que el agua me dio* (1938) fue vendida en una subasta de Nueva York por la suma de 285 000 dólares, el más alto precio pagado jamás por la obra de un artista mexicano.[68] En 1955, Rivera alejó la pintura aún más de su legítimo

[65] AGN, CC, caja cor. 7, exp. 25.

[66] Véase nota 62.

[67] Herrera, *op. cit.*, p. 435. Dos meses después, Rivera fue admitido en el partido comunista. Bustos declaró públicamente que el episodio de la bandera fue una petición de Rivera, tal como lo reporta Herdis Luke Jensen en *Excelsior*, 23 de agosto de 1985.

[68] En Sotheby's.

dueño, cuando entregó la casa de Frida al pueblo de México con todas sus posesiones, incluyendo la *Naturaleza muerta*. Esta casa es actualmente el Museo Frida Kahlo y allí se halla colgada la pintura, justamente frente a la inspirada chimenea azteca que era símbolo de lo que Rivera obtuvo de su fracaso de París.

No es sorprendente, pues, que cuando en 1971 Chávez autorizó un catálogo de sus obras,[69] los datos correspondientes a *H.P.* (*Caballos de vapor*) omitieran cualquier referencia a su principal colaborador, Diego Rivera.



Lo que el agua me dio (1939), Frida Kahlo.

[69] *Carlos Chávez: Catálogo completo de sus obras*, México, Sociedad de Autores y Compositores de Música, 1971, p. 39.

Traducción del inglés: Esperanza Pulido y Clara Meierovich

Un retrato de Fanny Anitúa a propósito del centenario de su nacimiento

Esperanza Pulido

El personaje de quien esta semblanza se ocupa nació en la ciudad de Durango el 22 de enero de 1887. Provenía de una familia acomodada y célebre. Sus bisabuelos por la vía paterna fueron don Narciso Anitúa, próspero minero cuyo nombre ostenta una calle de Zacatecas, y doña Antonia Azanza [¿Azanzu?], hermana, aparentemente, del quincuagésimocuarto virrey de Nueva España, Miguel José de Azanza (1746-1826). Los padres de Fanny (bautizada como Francisca) fueron don Antonio Anitúa Sarabia, dedicado al secular oficio minero de la familia, y doña Josefa Yáñez Medrano.

Durante su infancia Fanny residió en Topia, mineral de donde provenían los caudales de su padre. Allí reveló la futura contralto sus nobles aptitudes para la música. Ya adolescente, sus padres pidieron a doña María Aispuru de Lille que le diera lecciones de canto. Esto sucedía en otro mineral: Guanaceví.

Al regresar a Durango comenzó a estudiar música con doña Piedad Leyva y doña Leonor Pérez Gavilán de Samaniego (madre del famoso actor de cine Ramón Novarro). Con objeto de reunir fondos y evitar molestias se empeñó en hacer una corta gira por el norte de la República y el 1° de abril de 1905 ingresó al Conservatorio Nacional de México becada por el gobernador de Durango, Leandro Fernández. Desde entonces se destacó su hermosa voz de contralto.

En el Conservatorio estudió el canto con Adrián Guichené, la dicción con Juan de Dios Peza y el solfeo con Rafael López. En 1907 el presidente de la República, don Porfirio Díaz, y el secretario de Educación Pública, don Justo Sierra, le concedieron una beca para que se perfeccionara en Europa. En julio de 1907, a la edad de 20 años, partió Fanny directamente para Roma y a la Academia de Canto del maestro Arístide Franceschetti, con quien permaneció dos años. Este profesor creía difícil encontrar en toda Italia otra voz de contralto semejante a la de Fanny y le cobró un gran cariño a su nueva alumna.

En 1909 ya estaba lista la cantante mexicana para debutar en el Teatro Nazionale de Roma con el *Orfeo* de Gluck. Entre la concurrencia se hallaban la reina Margarita de

P R O G R A M A

O DEL MIO DOLCE ARDOR — GLUCK
BAJO: *Federico Rameau*

L'AMERO SARO COSTANTE — MOZART
(El Rey Pastor)
SOPRANO: *Cristina Trevi*

ROMANCE — DEBUSSY
SOPRANO: *Eulalia Ruiz*

DUO DEL DON JUAN — MOZART
SOPRANO: *Cristina Trevi*
BAJO: *Federico Rameau*

PALABRAS POR EL MAESTRO ANGEL SALAS

INTERMEDIO

VISSI D'ARTE (Tosca) — PUCCINI
SOPRANO: *Irma Busio*

CREDO DE OTELLO — VERDI
BARÍTONO: *Carlos Cortés*

MADAMA BUTTERFLY — PUCCINI
SOPRANO: *Cristina Rojas*

ARIA DE SALOME (Herodías) — MASSENET
SOPRANO: *Rosa Rimoch*

ENTREGA DE LA MEDALLA AL MERITO PEDAGOGICO Y DIPLOMA A LA MAESTRA FANNY ANITUA, POR EL MAESTRO BLAS GALINDO.

ACOMPAÑAMIENTO A CARGO DEL MAESTRO *Armando Montiel Olvera*

Programa de la ceremonia de entrega de la "Medalla al Mérito Pedagógico 1953". Febrero de 1954.

Saboya, su nuera Elena de Montenegro y toda la aristocracia romana. Fanny fue ovacionada con calor y ahí mismo se consagró como estrella al obtener casi inmediatamente un contrato para cantar en La Scala, donde debutó el 26 de diciembre de 1910 con la Erda del *Sigfrido* de Wagner, después de haber actuado en el Morlachino de Perusa. En su segunda oportunidad de cantar en La Scala el éxito resultó tan espectacular, que la obra se repitió trece veces, lo cual era muy poco usual en Milán.

Con las puertas del éxito bien abiertas, Fanny recibió luego un contrato para cantar en la República Argentina. Se presentó en el Colón de Buenos Aires en agosto de 1911, personificando a la Olga de *Eugenio Onegin* de Chaikovski; en esa temporada hizo también la Pantalis del *Mefistófeles* de Arrigo Boito. El 20 de enero de 1912 se presentó ante el público parisiense en la Sala Pleyel.

Consagrada por la crítica europea, Fanny vuelve a México con la compañía de Bonci y hace una gira por toda la República desde septiembre de 1912 hasta marzo de 1913. El 10 de mayo de este último año nace su hijo Arrigo en Pavía, Italia, donde había radicado una corta temporada.

Su reciente maternidad no le impidió integrarse a la compañía de Leoncavallo, con la que viajó a Los Angeles y San Francisco en septiembre de 1913. Al año siguiente se hizo escuchar por el público de Madrid y en 1916, tras estrenar mundialmente *Fedra* de Ildebrando Pizzetti, recibió uno de los más altos honores de su vida: ser escogida entre todas las contraltos que por aquel entonces había en Italia para representar *El barbero de Sevilla*, tal como lo escribió Rossini, con motivo del centenario de esta ópera que se celebraba en Pésaro, tierra chica del compositor. El 29 de febrero y en el mismo teatro donde se había estrenado aquella famosa ópera cien años antes, se inició una serie de representaciones de *El barbero*. Comenzando por el Teatro Argentino de Roma, el Regio de Parma y el San Carlo de Nápoles, dio un enorme brinco hasta el Colón de Buenos Aires y los municipales de Montevideo, Santiago de Chile y Río de Janeiro. En la compañía que llevó esta ópera a América, iban, aparte de Fanny Anitúa, la soprano Rosa Raisa, los tenores Enrico Caruso y Beniamino Gigli, el barítono Carlo Galeffi y el bajo Nazareno de Angelis.

En 1920 se distinguió Fanny en el papel principal de la *Cenerentola* de Rossini, que ese año se reestrenaba en Roma. Al año siguiente regresó la contralto a su país con la compañía contratada para los festejos del Centenario de la Independencia de México. Durante los dos años siguientes recorre toda la República en gira de conciertos.

El 14 de abril de 1924 se inicia otro año de triunfos para Fanny Anitúa. Después de un gran éxito con el *Orfeo* de Gluck en La Scala, es invitada a participar en el estreno italiano de la *Misa solemne* de Beethoven en el Augusteo de Roma.

Luego vuelve a México, retirándose de la ópera para dedicarse a la enseñanza del *bel-canto* en el Conservatorio Nacional, en la Escuela de Música de la Universidad y en su propia academia.

En 1942 funda, en compañía de otros artistas e intelectuales, el Seminario de Cultura Mexicana.



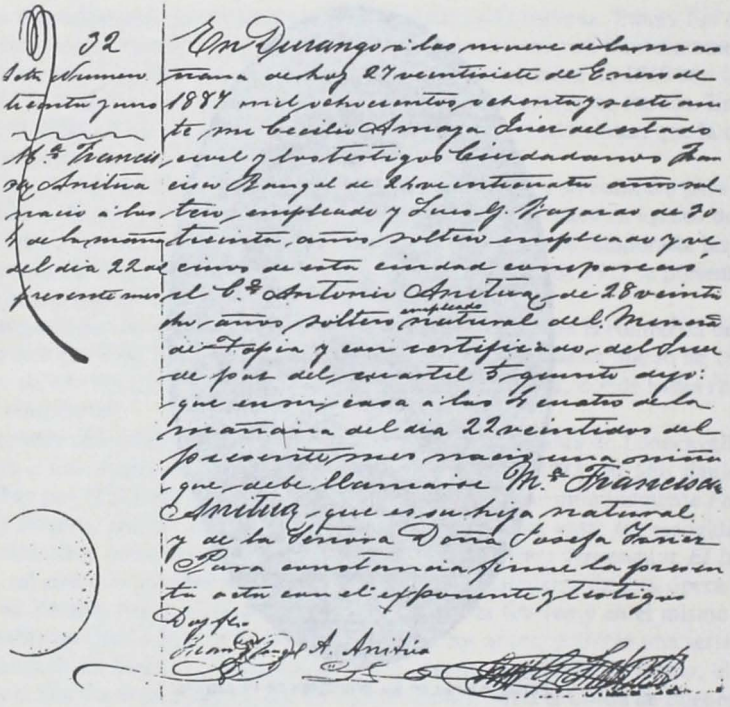
Fanny Anitúa en los principios de su carrera.

Como persona Fanny Anitúa era un encanto: trataba con la misma buena educación tanto a los pobres como a los ricos; si eran sus alumnos les exigía perfección a los unos y a los otros, no admitiendo engaños de ninguna clase.

En los últimos años, cuando el Seminario de Cultura la enviaba —como miembro de aquella institución— a algunos pueblos pequeños de México para que les cantara canciones serias a los niños y a los adultos de las escuelas, Fanny iba generalmente con su acompañante a dar esos servicios.

Por aquel entonces yo realizaba un trabajo similar, dando pequeños recitales de piano. En una ocasión coincidí con la gran mujer yendo en ferrocarril a un pueblecito del estado de Guanajuato. Fanny iba un poco disgustada porque su acompañante la había dejado plantada y no sabía qué hacer. Yo me ofrecí gustosa a acompañarla y esto la tranquilizó. Llevaba intenciones de cantar algunas de las canciones más conocidas de Schubert, pero tanto ella como yo teníamos que dar explicaciones.

Llegó la hora convenida y el salón estaba casi vacío: sólo algunas niñas en la primera fila. A su debido momento, toqué la introducción y Fanny se aprestó. Una vez terminada



Acta de nacimiento de Fanny Anitúa.

la canción ella comenzó a dar algunas explicaciones. Las niñas de la primera fila decidieron reírse y chacotear. Fanny hizo entonces una señal de silencio con las manos y puso verdes a aquellas criaturas impertinentes. Mientras más disgustada se mostraba la artista, más aumentaban las risas. Cuando terminaron los regaños de Fanny se dio cuenta de que las chiquillas estaban llorando. Quién sabe por qué razón las niñas —no los niños— tienen una propensión a reírse sin motivos valederos a la menor provocación y parece que se están burlando de cosas que no entienden. Mas no es así: no se burlan, sólo demuestran con risitas tontas una especie de extrañeza, ora por ver, ora por escuchar cosas para ellas inverosímiles que les parecen curiosas.

Fanny cesó de enojarse, de hablar y de cantar. Nos retiramos, sin que el director de la escuela hubiese asomado las narices y mientras íbamos camino al hotel donde nos hospedamos hablamos acerca de la psicología infantil. Ella creía que aquellas muchachas se estaban burlando de su persona. Aceptó de buen grado mis observaciones y me aseguró

que no volvería nunca más a disgustarse como aquella noche. Cuando volviera a suceder algo semejante les diría a las causantes del disturbio que sentía mucho no haber podido hacerles comprender siquiera una de las bellísimas melodías de Schubert y que en su lugar iba a contarles un cuento. Entonces fuimos nosotras las risueñas, sin poder evitarlo.

Era realmente extraña y falta de lógica la forma como tenía uno que llevar a cabo comisiones de esa naturaleza a principios de los sesenta. ¿Qué podía uno lograr sin disciplina, orden y vigilancia de siquiera un maestro? Sólo al cabo de muchas experiencias lograba uno entenderlo y darse cuenta de que sin la colaboración del director o directora de aquellos centros regionales de educación colectiva, andábamos predicando en el desierto.

Fanny era anunciada con ciertas frases altisonantes; pero ¿quién era Fanny Anitúa para esa gente? Una señora de edad avanzada que cantaba música extraña. Y el personal directivo de aquellas escuelas no se daba cuenta del privilegio que significaba poder escuchar a una artista de su categoría que todavía podía cantar música muy bella.

Esto sucedía a principios de los sesenta, cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes no proveía aún suficiente civilidad para las escuelas rurales. Lo que nosotras teníamos obligación de llevarles era verdaderamente absurdo, puesto que ni siquiera los dirigentes de aquellas escuelas tenían elementos de educación musical.

Este triste episodio me permitió, no obstante, gozar tres días de la proximidad de Fanny Anitúa, una artista que a los 75 años de edad era todavía una persona vigorosa y llena de encanto. Fanny murió el 14 de abril de 1968 en una cama comunitaria del Hospital General de la ciudad de México, pero había alcanzado a vivir 81 años colmados de episodios inolvidables, de éxitos merecidos con creces y de ricas experiencias, entre las cuales no es la menor —por cierto— su fértil magisterio.

Proyectos primordiales para la musicología mexicana

Robert Stevenson

¿Por qué fue despreciada y dejada aparte la herencia musical de Latinoamérica hasta años recientes? La respuesta es compleja y los obstáculos que se oponen para superar esta situación pertenecen a distintos órdenes. El primero, sin embargo, es de naturaleza material: las dificultades de la investigación de archivo.

El rescate de música antigua exige costosas operaciones mineras. Como excavadores de oro y plata en los rincones más remotos e inaccesibles, tiene el minero en búsqueda de los tesoros musicales de las épocas renacentista y barroca que dedicarse a horas casi interminables de trabajo en archivos catedralicios, conventuales y parroquiales, archivos de gobiernos y estados, de notarías, etc. En las páginas siguientes me permito enunciar varios descubrimientos que el mundo musicológico anhela de los investigadores que hoy realizan ese trabajo trazando la historia de la música de México.

En primer lugar, se requiere identificar a varios compositores de primera categoría como Juan de Lienas, quien floreció en la ciudad de México entre los años 1620 y 1640. Sabemos esas fechas por el estilo de su mucha música policoral que subsiste en varios libros corales copiados en México y llevados fuera del país durante la última década del siglo pasado. La Biblioteca Newberry de Chicago posee seis de esos libros de coro que conservan la música de Lienas y otros compositores como Antonio Rodríguez de Mata y Fabián Pérez Ximeno, maestros de capilla de la Catedral de México entre los años 1614 y 1654.

Casi siempre los magníficats, salmos, lamentaciones y salves de los libros de coro, ahora en Chicago, se identifican como obras de "don" Juan de Lienas.

El mismo título de dignidad antecede su nombre en el famoso códice del Convento del Carmen, transcrito por Jesús Bal y Gay e impreso en 1952 como *Tesoro de la música polifónica en México*, tomo primero.

La más extensa pieza de don Juan de Lienas en el ahora extraviado códice es la *Misa* para cinco voces en el tercer tono sobre el ostinato *fa re ut fa sol la*. Este típico ostinato

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
DE LA
SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
DEPARTAMENTO DE MUSICA
SECCION DE INVESTIGACIONES MUSICALES

TESORO
de la
MUSICA POLIFONICA
en
MEXICO

I

EL CODICE DEL CONVENTO DEL CARMEN

Transcripción y notas de
Jesús BAL y GAY

Introducción de
Carlos CHAVEZ

MEXICO
MCMLII

Tesoro de la música polifónica en México, México, INBA, 1952.

de seis notas fue empleado también por los grandes maestros peninsulares Cristóbal de Morales —en su *Misa cortilla*, conservada en el Archivo musical de la Catedral de Toledo—, Melchor Robledo —en una misa que posee actualmente el Archivo musical del Vaticano— y por Rodrigo de Ceballos —en una misa de alto valor.

Pensando en la posible identidad de Juan de Lienas, yo mismo, en el año 1950, sugerí al maestro Bal y Gay que posiblemente Juan de Lienas fuera la misma persona que Juan Yllanes, compositor español y cantor en la Capilla pontificia en la primera década del siglo XVI; sin embargo, cuando tiempo después tuve la oportunidad de ver las transcripciones no sólo de la *Misa* del códice del Carmen, sino también de su *Salve Regina*, a 4, de su motete *Coenantibus autem illis*, a 4, de su incompleto *Requiem*, a 5, y de sus *Lamentaciones* para jueves de Semana Santa, reconocí inmediatamente que Juan de Lienas floreció muchos años después y que Juan Yllanes era otra persona.

En los años 1954 y 1955 estuve en México trabajando largas horas en el Archivo de la Catedral Metropolitana tratando de extraer de los libros de actas capitulares todas las noticias referentes a la música en la Catedral durante el virreinato. No encontré siquiera una mención de Juan de Lienas; no obstante, encontré a Juan Hernández, maestro de capilla que sucedió a Hernando Franco y que desempeñó el maestrazgo de capilla durante largos años después de 1586. Nació Juan Hernández en Tarazona, España, por el año 1545, según un documento publicado en *Cartas de Indias*, p. 208. Tan cerca está Tarazona del pueblo de Lienas, que hace años yo propuse la posibilidad de que Juan Hernández era en realidad la misma persona que Juan de Lienas. Todo el mundo sabe que varios compositores renacentistas, como Palestrina, empleaban el nombre de su lugar natal. En la Península tenemos como ejemplo a Pedro do Porto (o del Puerto) que era la misma persona que Pedro Escobar. Entonces, ¿por qué no pensar que Juan Hernández era Juan de Lienas?

Abandoné esa posibilidad cuando descubrí anotaciones en los librtos corales de la Biblioteca Newberry. Las anotaciones a que me refiero indican que don Juan de Lienas era casado, no sólo casado, según las notas de los márgenes de muchas composiciones suyas en dichos libros, sino además "cornudo". Las anotaciones en varios de ellos incluyen obscenidades que designan a Lienas como cornudo, cornudillo, etc.; otros calificativos muy poco decentes también son aplicados aquí a nuestro compositor. Ahora bien, tomando en cuenta que don Juan de Lienas era casado, que las catedrales novohispanas no solían emplear varones casados antes de Antonio de Salazar, y que Lienas floreció medio siglo antes que éste, podemos suponer con certeza que don Juan de Lienas desempeñó su magisterio en un convento o monasterio —posiblemente en el Convento del Carmen, para frailes carmelitas descalzos, o el Convento de la Encarnación, para mujeres.

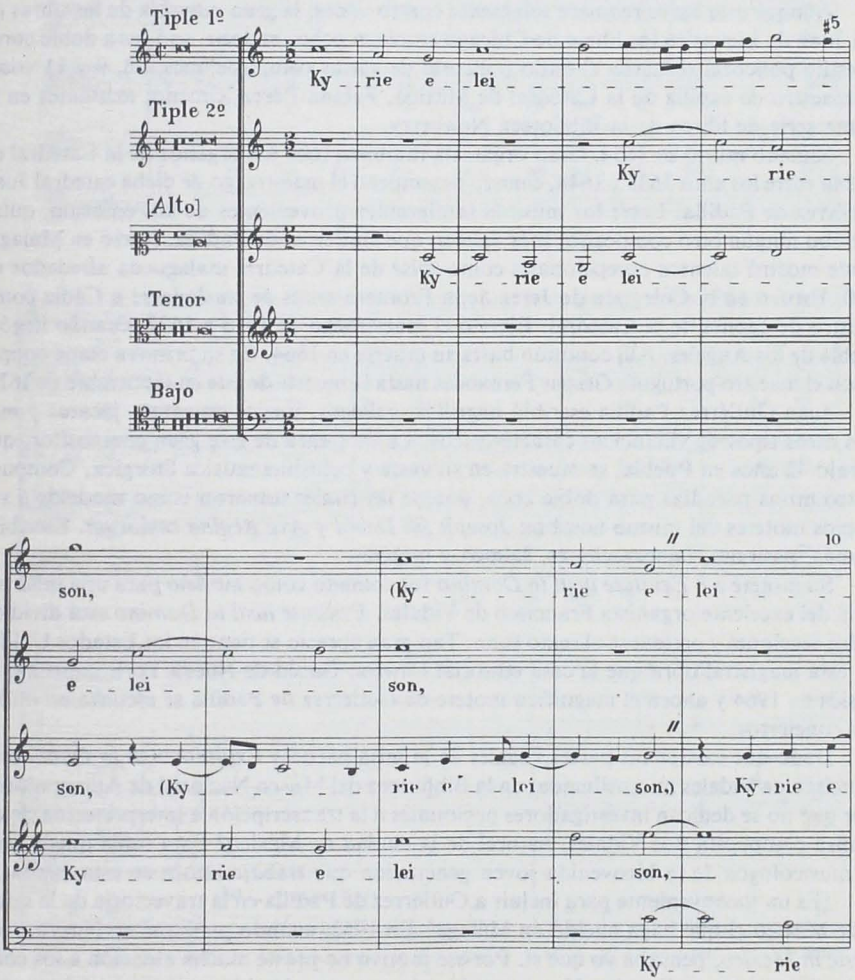
En esa época no se le otorgaba a ninguna persona el título de "don" si no era noble español o, mucho más frecuentemente, un cacique indígena. ¡Qué ventaja para la historia de la música en México si ahora nos saliera a la luz un documento que identificara a don Juan de Lienas como cacique! Sus composiciones de los libros corales de Chicago incluyen varias obras que concuerdan con obras contenidas en el códice del Carmen. Recordemos que su *Salve Regina*, a cuatro voces, fue grabada por el Coral Roger Wagner en 1966,

MISSA A 5

JHS MARIA

Juan de Lienas

[KYRIE ELEISON]



Misa atribuida a don Juan de Lienas. Inicio del Kyrie.

y que el mismo famoso director calificó esta obra como una pieza digna de comparación con las mejores inspiraciones del insigne Tomás Luis de Victoria. Tan favorablemente impresionado quedó el doctor Wagner con la calidad excepcional del *Salve* de Lienas, que dirigió la obra innumerables veces durante sus giras nacionales en Estados Unidos, siempre con los máximos aplausos.

Aunque este *Salve* requiere solamente cuatro voces, la gran mayoría de las obras de don Juan de Lienas en los libros de Chicago emplean ocho, es decir, son para doble coro. Su estilo policoral recuerda el estilo policoral de varias composiciones a 8, 9 y 11 voces del maestro de capilla de la Catedral de México, Fabián Pérez Ximeno, existentes en la misma serie de libros de la Biblioteca Newberry.

Ximeno murió en 1654. Gran organista también, tocó los órganos de la Catedral de Puebla entre los años 1635 y 1648, cuando desempeñó el maestrazgo de dicha catedral Juan Gutiérrez de Padilla. Entre los músicos inmigrantes provenientes de la Península, quizá no hubo ningún otro compositor más valioso que Gutiérrez de Padilla. Nació en Málaga, donde mostró talentos excepcionales como *seise* de la Catedral malagueña alrededor de 1600. Estuvo en la Colegiata de Jerez de la Frontera antes de trasladarse a Cádiz como maestro de capilla de la Catedral. Ejerció el maestrazgo de 1616 a 1622, cuando llegó a Puebla de los Ángeles. Allí continúo hasta su muerte en 1664. En su primera etapa cooperó con el maestro portugués Gaspar Fernandes hasta la muerte de éste en septiembre de 1629.

Juan Gutiérrez Padilla escribió negrillas, gallegos, juegos de cañas, jácaras y muchos otros tipos de villancicos característicos. La otra cara de este gran compositor, que trabajó 42 años en Puebla, se muestra en su vasta y bellísima música litúrgica. Compuso cuatro misas parodias para doble coro, dos de las cuales tomaron como modelos a sus propios motetes del mismo nombre: *Joseph fili David* y *Ave Regina caelorum*. Escribió, además, pasiones, lamentaciones, salmos y motetes.

Su motete a 8 *Exultate iusti in Domino* fue tomado como modelo para una misa parodia del excelente organista Francisco de Vidales. *Exultate iusti in Domino* está dividido en dos secciones y pertenece al sexto tono. Tan gran aprecio se tiene en los Estados Unidos por esta magistral obra que la casa editorial Lawson-Gould de Nueva York imprimió su música en 1964 y ahora el magnífico motete de Gutiérrez de Padilla se escucha en múltiples conciertos.

Dado que existen las partes vocales de la misa parodia *Exultate iusti in Domino* de Francisco de Vidales microfilmadas en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología, ¿por qué no se dedican investigadores nacionales a la transcripción e interpretación de esta misa compuesta por Vidales, natural de la ciudad de México? Esta tarea queda para los musicólogos de la bienvenida joven generación que trabaja ahora en esta capital.

¿Es un inconveniente para incluir a Gutiérrez de Padilla en la trayectoria de la música de México el que haya nacido en Málaga? En 1952, cuando publiqué en Nueva York *Music in Mexico*, pensaba yo que sí. Por ese motivo no presté mucha atención a los compositores nacidos en España. Hoy, examinando con serenidad la trayectoria del maestro Rodolfo Halffter y de otros compositores también nacidos en España pero que han traba-

[GLORIA]



Misa atribuida a don Juan de Lienas. Fragmento del Gloria.

jado asidua y benéficamente en México, podemos aceptar sin prejuicios la importancia, para la historia de la música mexicana, de figuras virreinales como Franco, Fernandes y Gutiérrez de Padilla, nacidos en la Península.

Con todo, tengo para mí que es muy necesario dar una estricta atención a los lugares de nacimiento de los compositores activos en Nueva España. Examino, para ejemplificar, el caso de Francisco López Capillas, quien firmó su testamente ante el escribano Quiñones pocos días antes de su muerte en la ciudad de México el 18 de enero de 1674. Dice López Capillas en el primer párrafo de este documento que nació en la ciudad de México y que fueron sus padres Bartolomé López y María de la Trinidad. Murió Francisco López Capillas lleno de honores, rico en posesiones temporales y respetado por toda Nueva España como compositor de fama en dos continentes. Sus misas y magníficats llegaron a la Corte Real. En nuestros días la Biblioteca Nacional de Madrid conserva, como importante tesoro, el libro de facistol que contiene las obras de más relieve de este compositor mexicano. Digo mexicano, porque no sólo nació en la ciudad de México, sino que musicalmente se formó en esta capital y en Puebla bajo la tutela de Juan Gutiérrez de Padilla. Su extraordinaria *Misa* para cuatro coros fue estrenada en la Catedral Metropolitana el 25 de julio de 1656.

López Capillas se distingue también como el compositor que escribió los primeros villancicos con letra en loor a la Virgen de Guadalupe. En "Musicología mexicana, 1980" (*Heterofonía* 71, XIII/4, otoño de 1980, pp. 2-12), mencioné el folleto impreso por la viuda de Bernardo Calderón en la ciudad de México, que contiene los textos musicados por López Capillas en 1669 en honor de la venerada virgen mexicana. Resulta un hecho curioso y significativo que el primer maestro de capila de la Catedral de México de quien se puede decir con toda seguridad que nació en la propia ciudad, fuera también el primero que compuso villancicos en honor de la Virgen de Guadalupe.

Cabo de una vieja tradición, López Capillas fue un compositor erudito. Por varios motivos yo creía, antes de encontrar su testamento en el Archivo General de Notarías, que el compositor había nacido en Andalucía. No detallo ahora las razones que me llevaron a suponer que España era el lugar de nacimiento de López Capillas. En un tratadito conservado como "Prefacio" del séptimo libro de coro de la Catedral de México, López Capillas muestra conocimientos tan profundos de los secretos más ocultos de la notación renacentista y tal familiaridad con varios compositores flamencos que florecieron alrededor de 1550 —como Richafort y Lupus Hellinck—, que me equivoqué en la creencia de que solamente un peninsular pudo haber adquirido tan cabal erudición.

La sabiduría de López Capillas se puede obeservar muy especialmente en sus *Super scalam aretinam* y *Quam pulchri sunt gressus tui*, dos de sus seis exquisitas misas. Basada en el motete de Palestrina del mismo nombre, *Quam pulchri sunt gressus tui* termina con un Agnus a 6 voces en el cual tres de ellas cantan exactamente las mismas notas que las otras tres, pero al revés, o como dicen los teóricos, en *cancrizans*. Para demostrar aún más rotundamente su suficiencia, López Capillas toma notas del citado motete de Palestrina para empezar la parte de la voz superior. Esta misa es una maravilla de ciencia musi-

cal y al mismo tiempo es una pieza que se puede oír con gran placer sin conocer en absoluto el enigma contrapuntístico. Cuando hoy en día se nota la pericia técnica contenida en las más avanzadas obras de los compositores mexicanos actuales, no puede decirse, en ningún momento, que contradicen tradiciones netamente mexicanas con todo su despliegue de erudición musical.

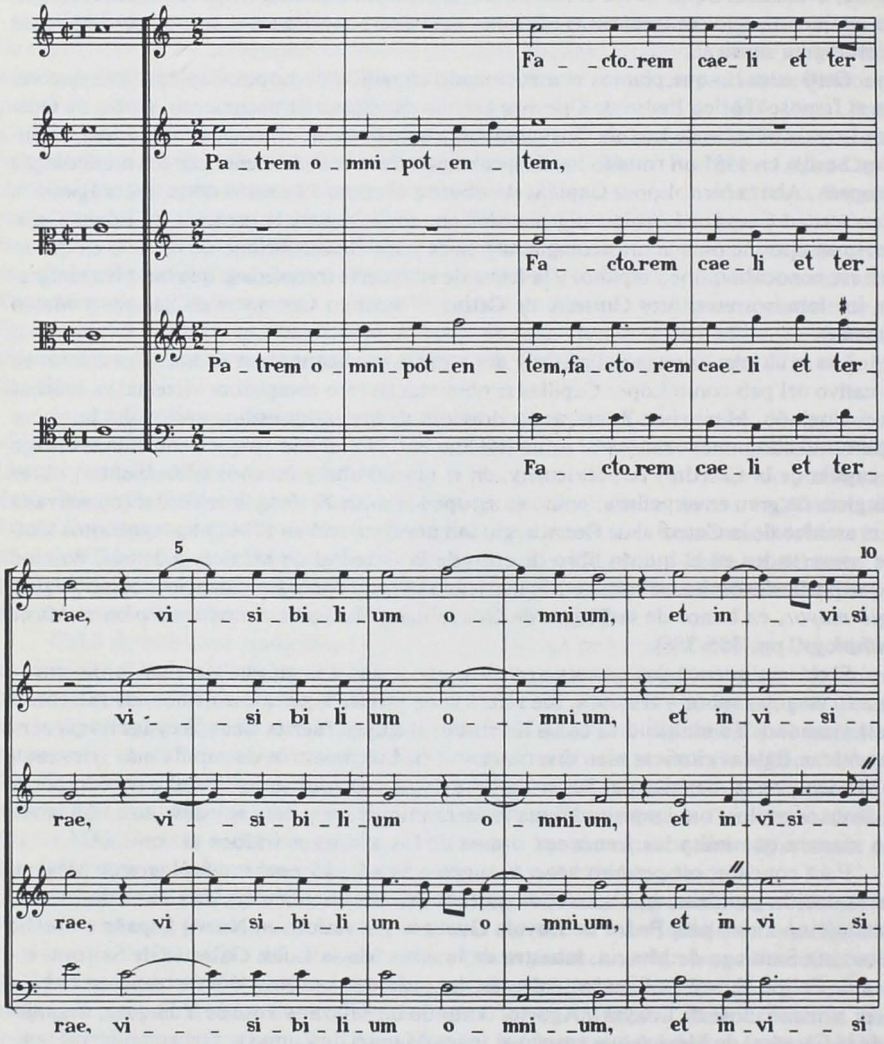
Otro misterio que plantea el mencionado tratadillo de López Capillas tiene que ver con el famoso teórico Pedro de Guevara Loyola. Sevillano de nacimiento, Pedro de Guevara Loyola o Pedro de Loyola Guevara (como a veces se encuentran sus apellidos), publicó en Sevilla en 1581 un tratado musical conocido de modo suficiente por los musicólogos europeos. Ahora bien, López Capillas se refiere a él como "maestro desta Santa Iglesia". Si en verdad Guevara Loyola emigró a México, como sugiere la mención de López Capillas, gran aportación a la musicología hispánica sería el descubrimiento del año en que lo hizo ese conocido teórico español y la fecha de su muerte (recuérdese que también emigraron los famosos escritores Gutierre de Cetina, Francisco Cervantes de Salazar y Mateo Alemán).

Las múltiples facetas del genio y del espíritu mexicanos que se hacen evidentes en un nativo del país como López Capillas se observan en otro compositor virreinal ya muchas veces elogiado, Manuel de Zumaya. Su dominio de los varios estilos nacionales barrocos le permitió componer cantatas al estilo italiano en 1715 (el año en que ganó el maestrazgo de capilla de la Catedral de México), y, en el mismo año y en años subsecuentes, obras litúrgicas de gran envergadura, como su estupenda misa *Te Joseph celebrent* (conservada en el archivo de la Catedral de Oaxaca, ciudad donde murió en 1754) y sus exquisitos himnos conservados en el quinto libro de coro de la Catedral de México. Además, dominó lo que puede denominarse como estilo mexicano cuando compuso villancicos como *Al prodigio mayor*, en honor de la Virgen de Guadalupe (*Vid Latin American Colonial Music Anthology*, pp. 355-358).

Si tuviera que señalar las características que le dan a la música virreinal latinoamericana su singular sabor y frescura, me referiría en primer lugar a sus ritmos, de extraordinaria vitalidad. En multitud de casos los ritmos incluyen fuertes síncopas y las líneas contrapuntean figuras rítmicas bien diversas entre sí. Los maestros de capilla más relevantes en México y en la América del Sur siempre se destacaron por su habilidad para componer en diversos estilos, ora empleando una manera muy grave y muy solemne, ora utilizando una manera que imita los frenéticos ritmos de los africanos traídos al continente.

Para concluir, me permito hacer la sugerencia a los jóvenes musicólogos de México, con la debida gentileza, que sean ellos quienes descubran quién era don Juan de Lienas, cuándo vino a este país Pedro de Loyola Guevara y si residió en Nueva España el ilustre guitarrista Santiago de Murcia, maestro de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, esposa de Felipe V, rey de España. Además, les pido que busquen dónde nacieron Fabián Pérez Ximeno, José de Loaysa y Agurto, Antonio de Salazar y José de Ydiaquez, organista de la Catedral de México que enseñó al joven Manuel de Zumaya. Deben aplicarse también a descubrir en dónde quedaron los villancicos que con letra de Sor Juana Inés de la

[CREDO]



Misa atribuida a don Juan de Lienas. Principio del Credo.

Cruz compusieron Antonio de Salazar, José de Loaysa y Agurto, Mateo Vallados y Miguel Mateo de Dallo y Lana. Asimismo, les solicito que tracen la biografía de don Juan Antonio de Vargas y Guzmán y descubran si, aparte de sus trece sonatas para guitarra y bajo continuo, el guitarrista compuso otras obras. Por último, hágannos el favor de transcribir y publicar la obra completa de los más notables compositores novohispanos (la de Manuel de Zumaya en primer lugar) en un formato digno de la gloria y elevación del gran país que es México.

La enseñanza musical en Nueva España: un acercamiento informal

Juan José Escorza

El 16 de termidor año III (3 de agosto de 1795), tras una serie de ensayos preparatorios se establece el Conservatorio de París. En la ciudad de México, treinta años después, el 17 de abril de 1825, el ciudadano José Mariano Elízaga funda la Academia de la Sociedad Filarmónica. Ambas fundaciones poseen innegable trascendencia. La del Conservatorio de París por haber materializado un modelo de enseñanza musical que predominaría durante todo el siglo XIX y buena parte del XX; la de la Academia de Elízaga por su posición como primer conservatorio moderno del Nuevo Mundo. En ambos casos se trata de instituciones que liquidan los tradicionales modos para enseñar música gestados desde la Edad Media.

Sin embargo, las historias de los conservatorios aludidos distan mucho de ser paralelas. Mientras el Conservatorio de París posee una fructífera trayectoria que llega hasta hoy, la Academia Filarmónica, enfrentada a una problemática financiera irreparable, dejó de existir a pocos años de su creación. No obstante, su fundador es sin duda el educador musical más importante de la primera mitad del siglo XIX en México.

Compositor, tratadista, director de orquesta y editor, los afanes educativos de José Mariano Elízaga han sido comparados, en términos laudatorios, con los de su contemporáneo norteamericano Lowell Mason (1792-1872). Su multifacética actividad estuvo regida por una noble preocupación renovadora inspirada por las ideas ilustradas del valenciano Antonio Eximeno (1729-1808). A partir de una temprana lectura de la obra del jesuita, Elízaga se convirtió en el más ardiente propagador mexicano de las novedosas concepciones con las que Eximeno removía las conciencias musicales europeas.

Pero si Elízaga es un digno pionero de la modernidad musical, no debe pasarse por alto que es, al mismo tiempo, un refinado producto de la educación musical de los últimos años del virreinato.

Por razones que no examinaremos aquí, la música renacentista, barroca y clásica del Nue-

vo Mundo dista de ser conocida ampliamente y, en consecuencia, de tener ejecuciones regulares. Esta situación —en verdad debida a un problema de investigación y difusión— provoca la creencia de que la música novohispana es de menor estatura estética comparada con otras manifestaciones artísticas mexicanas.

La realidad es muy diferente: la música de la época virreinal conoció un esplendor tan brillante como el que tuvieron otros aspectos de su vida cultural. A los admirados escritores, pintores y arquitectos novohispanos corresponden meritísimos compositores, ejecutantes y maestros quienes con su actividad conforman un universo musical que apenas comienza a ser vislumbrado.

Dicho en términos generales, la música que resonó en Nueva España procedía en un alto porcentaje de Europa a través de España. Del repertorio de canto gregoriano a Palestrina y Victoria, de Lasso y Jannequin a Haydn, Mozart y Beethoven, los archivos mexicanos conservan un repertorio que impresiona por su cuantía y variedad, y no es extraño que músicas perdidas hoy en Europa se preserven en alguna colección novohispana. Al mismo tiempo que la música viaja a estas tierras se trasladan temporal o definitivamente músicos eminentes, y con ellos técnicas y estilos que son asimilados con sorprendente rapidez.

Sin embargo, aunque música y músicos europeos son parte medular de la música novohispana, desde el siglo XVI los "naturales", tanto indígenas como criollos y mestizos, van integrándose exitosamente a la vida musical del virreinato hasta dominarla mayoritariamente. Cada vez más, el repertorio musical de Nueva España va gestando características, tipos y prácticas que, dentro de un lenguaje europeo, le otorgan una notoria identidad mexicana.

Evidentemente, el fluido manejo de las técnicas composicionales, la solidez constructiva y el profundo conocimiento de las tendencias de su tiempo mostrados en las obras de compositores como Francisco López Capillas (*ca.* 1606-1673), Antonio de Salazar (1650-1715) y Manuel de Zumaya (*ca.* 1680-1740) —por no citar sino a algunos maestros barrocos nacidos en México— no son espontáneos ni azarosos, sino el resultado maduro de las bases que, desde casi el momento de la conquista, habían sentado los educadores musicales de Nueva España.

Es creencia generalizada que la enseñanza musical tal como era impartida antes de la existencia de los modernos conservatorios era precaria y caótica. Nada más ajeno a la verdad; desde el Renacimiento existió, tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, un sistema de enseñanza musical eficiente, organizado y ampliamente extendido.

La formación profesional del músico práctico en esta época puede dividirse en varios tipos específicos. El futuro cantor al servicio de la Iglesia, por ejemplo, recibía los conocimientos de técnica vocal, lectura musical y liturgia indispensables para su participación en el culto religioso. El ministril o tañedor practicaba intensamente la técnica de uno o más instrumentos. Por su parte el aspirante a compositor, después de pasar por los estudios de canto e instrumento, abordaba los ejercicios de contrapunto, llave que abría las puertas de la creatividad. En todos los casos, el aprendizaje se iniciaba a temprana edad

y era guiado por un estricto mentor que no tenía escrúpulos para desechar al alumno con insuficiente capacidad o constancia.

Italia, cuya intensa vida musical matizó tantos aspectos del Renacimiento y el Barroco, es la cuna de los antiguos conservatorios. Como es bien sabido, estas instituciones eran casas de caridad en donde niños huérfanos, ilegítimos o abandonados eran acogidos e instruidos hasta que podían valerse por sí mismos. Uno de los oficios más dignos que ahí podían ofrecerse era el de la música. Con el tiempo, esta actividad desplazó a otras impartidas también en estos centros y, así, el vocablo conservatorio pasó a ser sinónimo de escuela de música.

A Nueva España se traslada *in extenso* este sistema para la preparación del músico profesional con apenas leves adaptaciones por la nueva circunstancia en donde se desenvolvía.

Está reconocido que fue el eminente franciscano fray Pedro de Gante (1480?-1572) quien iniciara formalmente la enseñanza de la música en nuestro país en la escuela establecida por él en Texcoco en 1523, es decir, apenas dos años después de la caída de Tenochtitlán. Esta institución estuvo destinada originalmente a preparar a los hijos de las familias indígenas "principales", aunque bien pronto se levantó esta restricción para admitir a toda clase de alumnos nativos.



Detalle de un retrato de Fray Pedro de Gante existente en el antiguo Salón de Cabildos del Ayuntamiento Metropolitano.

El éxito obtenido por fray Pedro en la enseñanza musical está referido en multitud de testimonios, pero quizá el más expresivo de ellos sea la carta que el misionero enviara a su pariente Carlos V en 1532, a nueve años de iniciadas sus labores. En ella se afirma la existencia de músicos tan preparados que eran capaces de cantar en la propia Capilla Real, haciéndolo tan bien que maravillarían a tan conocedor monarca. Para justipreciar los alcances de semejante aseveración, recordemos que la capilla del Emperador era entonces una de las más esplendorosas de Europa.

El talento pedagógico-musical de los franciscanos, así como el de otros misioneros incorporados más tarde al proceso evangelizador, es digna continuación del mostrado por fray Pedro. En aquellos tiempos en que evangelización era sinónimo de educación, la intuición de los religiosos comprendió que la música era el recurso didáctico más efectivo y, así, en la evangelización de los extensos dominios peninsulares, desde las misiones de La Plata hasta las de las Californias y desde el siglo XVI al XVIII, la enseñanza de la música tuvo una situación de privilegio.

Pocos fenómenos de transculturación musical están tan extensa y bellamente documentados como el que tuvo lugar en México durante el siglo de la conquista. Casi la totalidad de los religiosos que escriben sobre los indígenas registran la magnífica disposición de éstos para asimilar con avidez y perfección no sólo el canto gregoriano y la música instrumental, sino también las complejidades de la polifonía y el artesanado para la construcción de instrumentos musicales.

Es posible que el denodado empeño misionero de la época haga sospechosas de parcialidad a cartas, crónicas y relaciones de los religiosos, pero otros muchos testimonios corroboran la efectividad de la enseñanza musical recibida por los indígenas. Muy pronto, algunos de ellos obtuvieron posiciones musicales importantes.

Tenemos noticias, por ejemplo, de la existencia del organista H' Chi Xiu (1531-1610), hijo del último sacerdote del antiguo culto maya en Maní. Este notable músico, llamado en romance don Gaspar Antonio Herrera, llegó a ser organista de la Catedral de Mérida y su actividad recibió cálidos elogios de propios y extraños.

Más notable aún, por haber sido compositor "esquisito" y porque su fama ha llegado hasta nuestro siglo, es el indígena de "nación zapoteca" Juan Matías (*ca.* 1618-*ca.* 1667). Maestro de Capilla por diez años en la Catedral de Oaxaca y tañedor virtuoso de varios instrumentos, mereció los esfuerzos de importantes personajes para presentarlo como notabilidad ante la corte de Felipe IV.

Si el interés educativo de los primeros tiempos se orientaba hacia la población indígena, al avanzar el siglo XVI la atención al creciente grupo de criollos y mestizos cobra un carácter mucho más formal. Los colegios se multiplicarán por todo el territorio novohispano y con ellos la educación musical.

Siendo los colegios instituciones creadas, sostenidas y administradas por la Iglesia o por la católica corona española mediante sus vicarios en México, es natural que en todos ellos floreciera el canto religioso, inseparable de las diarias devociones y servicios efectua-

dos en estas escuelas. No está de más señalar que el grado de austeridad o suntuosidad de ellos estaba en directa relación con la economía del centro en cuestión y con la no siempre fácil disponibilidad de maestros de música.

Dentro de los colegios, la enseñanza musical propiamente dicha se limitaba a los elementos del canto llano y al estudio del aspecto teórico de la música como integrante del *quadrivium* medieval. Contados colegios se distinguieron por interesarse en la música secular o por dotar a sus educandos de una preparación con miras al ejercicio profesional de la música. Mencionemos algunos cuyas actividades musicales tuvieron cierto relieve: el de San Nicolás, fundado por don Vasco de Quiroga hacia 1540; el de San Luis Potosí, perteneciente a la orden de los Predicadores e inaugurado en 1585; el de Belén en la ciudad de México; el de San Diego en Guadalajara y el de Santa Rosa Viterbo en Querétaro. Los tres últimos fueron exclusivamente femeninos.

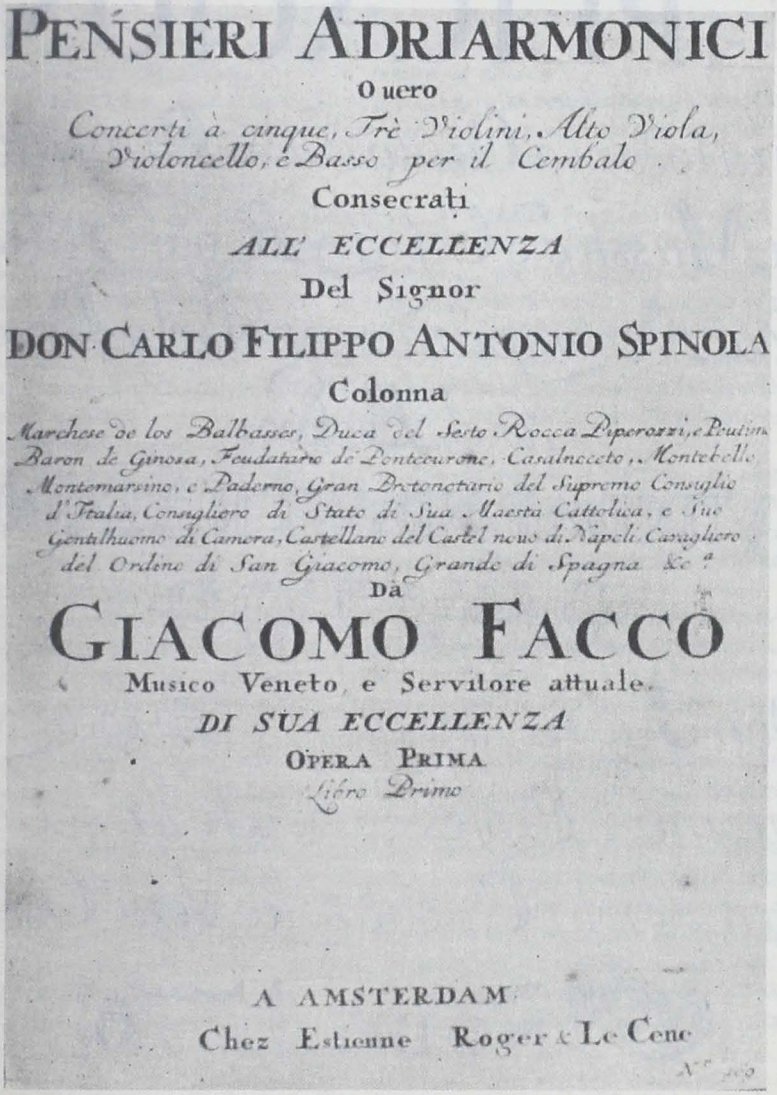
Por alguna extraña razón, los colegios femeninos del siglo XVIII parecen haber tenido estimación especial por los estudios de música. Uno de ellos es el Colegio de San Ignacio o de las Vizcaínas, institución laica cuyo archivo musical, aún inexplorado suficientemente, contiene música tan apreciable como la colección de doce importantes *concerti* del compositor italiano Giacomo Facco, violinista que fue de la Real Capilla en Madrid hacia 1720. Notable también por su archivo es el Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, "abierto en la Fiesta de Santa Rosa de Lima" en 1743.

Este colegio funcionó como un conservatorio antiguo, es decir, tenía como objetivo el resguardo, en este caso, de mujeres españolas, para protegerlas "de los peligros del siglo" y proporcionarles una "educación virtuosa y cristiana". Entre las muchas actividades cotidianas de las colegialas destacó la escoleta diaria que pronto adquirió renombre por los servicios musicales que sus integrantes prestaban en algunos templos de la región. En el colegio se cultivó tanto la música religiosa como la profana y, amén del canto, las discípulas ejecutaban el órgano, los claves y el arpa. Seguramente para ellas no era desconocida la técnica para la realización de acompañamientos de bajo cifrado.

Tanto en la vieja como en la Nueva España la escoleta tuvo una significación musical apreciable. Se denomina escoleta al conjunto de niños cantores que en una iglesia o monasterio tenía encomendada la parte aguda del canto en las ceremonias del culto. A cambio de sus servicios, estos "mozos de coro", "infantillos" o "seises" recibían una cuidada educación general, así como una intensiva preparación musical a cargo del maestro de capilla.

En la Nueva España, todas las catedrales y algunos templos y conventos de cierta opulencia sostuvieron escolétas. Revistieron particular importancia por el volumen de su actividad y por su prolongada historia la de la Catedral de México, cuyo inicio de actividades se ha fechado en 1538, y la de la Catedral de Puebla, que funcionaba ya en el siglo XVII y dio origen, indirectamente, al actual conservatorio de dicha ciudad.

Una loable tradición española, arraigada y respetada durante varios siglos, fue la existencia de una cátedra de música dentro de las aulas universitarias. Quizá el ejemplo más glo-


PENSIERI ADRIARMONICI

O uero

Concerti à cinque, Trè Violini, Alto Viola, Violoncello, e Basso per il Cembalo

Consecrati

ALL' ECCELLENZA

Del Signor

DON CARLO FILIPPO ANTONIO SPINOLA

Colonna

Marchese de los Balbases, Duca del Sesto Rocca Diperozzi, e Paulino Baron de Ginosa, Feudatario de Pontecurone, Casalnocelo, Montebello Montemarsino, e Paderno, Gran Protonotario del Supremo Consiglio d'Italia, Consigliero di Stato di Sua Maestà Cattolica, e Suo Gentilhuomo di Camera, Castellano del Castel nouo di Napoli Cauagliero del Ordine di San Giacomo, Grande di Spagna &c.ª

Dà

GIACOMO FACCO

Musico Veneto, e Servitore attuale

DI SUA ECCELLENZA

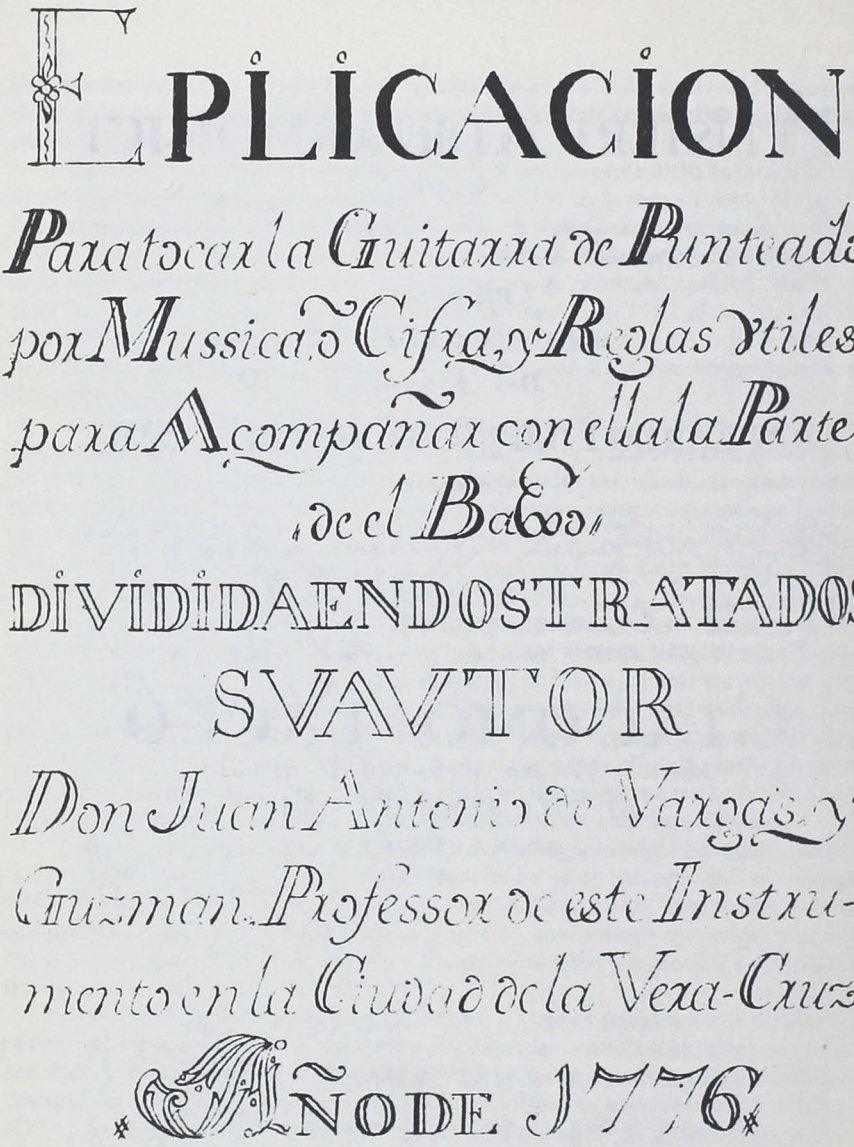
OPERA PRIMA

Libro Primo

A AMSTERDAM

Chez Estienne Roger & Le Cene

Portada del primer libro de los *Pensieri Adriarmonici* de Giacomo Facco. Impreso existente en el archivo del Colegio de las Vizcaínas, Ciudad de México.


EXPLICACION
Para tocar la Guitarra de Punteado
por Musica, Cifra, y Reglas utiles
para Acompañar con ella la Parte
de el Baxo.
DIVIDIDA EN DOS TRATADOS
SV AVTOR
Don Juan Antonio de Vargas, y
Guzman. Professor de este Instru-
mento en la Ciudad de la Vera-Cruz.
AÑO DE 1776.

Copia manuscrita de la *Explicación para tocar la guitarra* (1776) de don Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

rioso de esta práctica sea el desempeño del ilustre Francisco Salinas (1513?-1590) en la Universidad de Salamanca a partir de 1576. Por lo tanto, no es del todo ocioso preguntarse si en la Universidad de México, establecida en 1553 y cuyas labores iniciales se inspiraron en la universidad salmantina, existió la cátedra de música.

Las indagaciones realizadas hasta ahora, no arrojan resultados positivos. Con todo, no podemos descartar la posibilidad de su existencia, pues sabemos que entre los notables maestros de nuestra primitiva universidad hubo algunos cuyo contacto con la música excedía el nivel de mero aficionado.

En abono de lo anterior, recordemos que el licenciado Francisco Cervantes de Salazar fue amigo personal de Juan Bermudo, el célebre teórico de Écija. No sólo hubo intercambio de correspondencia entre ambos profesores, sino que nuestro Cervantes escribió la introducción para *El arte tripharia* (Osuna, 1550) de Bermudo y asimismo se permitió hacer algunas sugerencias para la segunda edición de la obra más importante de Bermudo, la *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna y Granada, 1555). Los superiores conocimientos musicales de Cervantes de Salazar también se evidencian en las acuciosas descripciones que hiciera de la música ejecutada en el Túmulo Imperial levantado en la ciudad de México con motivo de la muerte de Carlos V en 1558.

Ya entrado el siglo XVII encontramos otro catedrático universitario de amplios conocimientos musicales, el mercedario fray Diego Rodríguez, nacido en Atilalaquia hacia 1596. Este "excelentísimo matemático" desempeñó la cátedra de matemáticas y astronomía a partir de 1638. Entre sus obras científicas el *Tractatus proemialium mathematices* contiene un estudio musical certero y erudito.

Para el último cuarto del siglo XVIII la universidad cuenta con capilla de música y hacia 1800, en el Real Colegio Seminario de Minería, institución de origen universitario, se efectúan conferencias y conciertos, los que, con barroca expresión, solían llamarse "academias de música" y donde reinaba soberana la música de Franz Joseph Haydn.

Si de la posible enseñanza universitaria de la música pasamos a la enseñanza privada, nos encontramos en terreno más firme. La historia registra numerosos nombres de maestros cuyo *modus vivendi* era la enseñanza musical, pero por desgracia no es tan explícita en cuanto a la metodología de estos preceptores. Lo que resulta claro es su gran popularidad. Fue la forma más socorrida de instrucción musical y estaba destinada tanto al aficionado deseoso de ejecutar medianamente un instrumento como al futuro músico profesional quien, corriendo el tiempo, posiblemente se establecería también como maestro.

Algunos de estos maestros nos han dejado obras importantes. La *Explicación para tocar la guitarra* (1776) de don Juan Antonio de Vargas y Guzmán, "profesor de este instrumento en la ciudad de Veracruz", es un fino ejemplo del alto nivel didáctico alcanzado por la guitarra novohispana. La obra contiene varias proposiciones originales y novedosas que no fueron desoídas del todo en Europa.

Acerca de los bailes en el siglo XIX mexicano

Clara Meierovich

El México del siglo XIX, como todos los demás países del continente, vivía con los ojos puestos en el Viejo Mundo, no sólo para enterarse de los acontecimientos más importantes que allí sucedían, sino para copiar, además, las modas, la arquitectura, los bailes y el arte en general.

La guerra de Independencia abre las puertas a la danza popular. Los grupos que participan no tienen tiempo para recrear o hacer extensivo un arte que requiere de la comunicación y de la acción comunitarias. Existen, en consecuencia, músicas de ambos grupos en pugna, música revolucionaria y música reaccionaria. Hay danzas que los mestizos sólo se atreven a practicar luego de obtenerse la Independencia. Se procura acabar con la significación de la danza proveniente de España y surgen las recreadas danzas populares de la época de la emancipación, algunas de cuyas modalidades musicales conocemos mucho mejor.

La enorme cantidad de estilos, géneros, modalidades, modas, etc. surgidos en la danza y la música populares, paralelamente a las luchas políticas, hablan de una situación completamente distinta para los creadores espontáneos, es decir, pueden percibirse una gran inventiva, una gran capacidad de recreación y un anhelo de expresión nueva y vital. Tal es el sentido de las profundas transformaciones que sufren en México los géneros europeos de la música y de la danza, y la gran cantidad de melodías, canciones, bailes y obras que proliferan especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX.

México deja a su madre: la Independencia

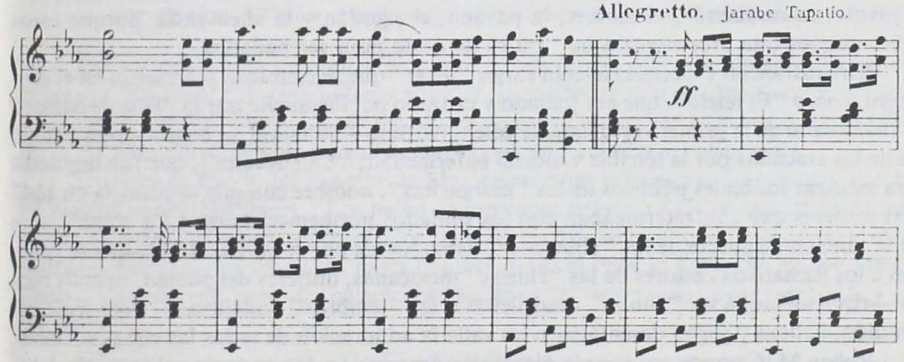
La ajetreada vida política y social del siglo XIX mexicano no nos permite vislumbrar aún un conjunto de elementos musicales y dancísticos que estructuren un incipiente "ser nacional". Sólo hasta finales de la agitada centuria, durante la República Restaurada, comenzarán a sonar los nombres y la música de compositores, ya que los avatares políticos



"Jarabe" de los *Aires nacionales mexicanos*, Op. 558, de Miguel Ríos Toledano.

y la lucha de bandos opuestos —implacables durante casi todo el siglo XIX— impidieron su proliferación y asentamiento.

En los escenarios capitalinos se combinaban espectáculos teatrales y dancísticos teniendo buen cuidado, empresarios y organizadores, en ofrecer al "apreciable público" aquellos ritmos y modalidades más de su gusto, toda vez que la gente quiere ver en el escenario lo que ella misma, en la algarabía del salón y de la fiesta, desempeñaría con denuedo y placer. Sin embargo, se trata de un siglo agitado, que se había iniciado con el encumbramiento de "otra clase media" en 1821. Lo bueno de las circunstancias posteriores es que los habitantes de la joven nación independiente comienzan a sacudir su modorra moral para iniciar su visita a los teatros y "gozar de programas de canto y baile".



"Jarabe tapatío". *Aires nacionales* de Ríos Toledano.



"Las margaritas" o "La pasadita". *Aires nacionales* de Ríos Toledano.

Para la danza teatral, la guerra de Independencia y los encuentros civiles y asonadas significaron una relativa mengua de actividades; sin embargo, no dejaron de presentarse favoritos del público como Inés García, "la Inesilla", Isabel Rendón, José María Morales, etc., al grado de que

> en septiembre de 1823, en que la Inesilla, bastante envejecida, había sido pospuesta en el favor público por Cecilia Ortíz, la nueva estrella teatral del Coliseo..., Margarita Olivares y Juan Marani figuran bailando unas *boleras*.

Las clases altas ejecutaban danzas propias de la corte, pero el pueblo se apoderó de ellas con facilidad, ya que no pudo apoderarse de los bailes predecesores más antiguos: la gavota, la zarabanda, el minuet, la pavana, el rigodón y la allemanda, porque estos bailes exigían una presentación de "trajes de corte para ser bailados".

Circunstancias especiales hacían surgir "aires" que se cantaban y bailaban en el momento, como "El telele", que era bailado y cantado públicamente por la plebe de México en 1833 —año de la primera epidemia de cólera morbus— imitando las contorsiones y muecas de los atacados por la terrible y mortal enfermedad; "La pasadita", que fue impuesta para satirizar los bailes públicos de las "margaritas", nombre con que se conocía en 1847 a las mujeres que confraternizaban con los soldados norteamericanos; "La china", que era la canción de guerra de los "chinacos", llamados así por sus blusas rojas, que se parecían a los llamativos castores de las "chinas" mexicanas, mujeres del pueblo, buenas mozas —equivalentes a las "chulas" madrileñas o las "jembras" andaluzas— cuyo traje espléndido, belleza y garbo desenfadado les valía la admiración de todas las clases sociales.

Rubén M. Campos nos hace la pintoresca descripción de una famosa litografía debida al artista mexicano de la época Casimiro Castro:

...La china baila sin melindre alguno, con el aguador que se sacude la calzonera; el payo baila al lado de la china con la madre de pañolón y él en tilma y sombrero ladeado para que no lo vean; el del arpa, rechoncho y desgolletado, con las manos tarantulescas, rasca las cuerdas con brío, y el de la jaranita, con melenas y piocha, resquebraja el pequeño instrumento sonoro en un rasgueo sabroso y chillón que es gozo del oído. Las parejas de bailadores se desencuadernan en el zapateo menudo y el aguador en el taloneo redoblado. Todos ríen. Y en tanto el valedor del sarape terciado al hombro brinda un tornillo a la tortillera, india fresca de carne de piñón, que no se hace rogar y espera sólo echar al comal la tortilla blanquísima para coger el vaso. En el fondo, hombres y mujeres ocupados en bailar, requebrar y discutir, infringen ostensiblemente el tradicional mandato colgado a la puerta de la pulquería, por fuera: *Vayan entrando, vayan pidiendo, vayan pagando, vayan saliendo.*

La organización de estas celebraciones constrastaba con la enfundada y cuidadosísima erección de los tinglados de la aristocracia. Hacendados, financieros, nuevos empresarios industriales, banqueros y terratenientes tenían ya sus casonas preparadas para los "bailes" o las acondicionaban rápidamente para las ocasiones especiales. Las hijas estaban ya en la edad de la "punzada" y tenían que lucirse; para ello sacaban la mejor ropa. Los moradores de los rumbos de Tacubaya y Reforma echaban la casa por la ventana y hacían brillar las luces de los pesados candiles. Si no, estaban, ya "el Tívoli y los teatros", ya "La lonja" y el "Casino Español". Se organizaban cuadrillas francesas mientras se olían las flores y se sacudían los abanicos.

Pero no eran éstos, ni mucho menos, los únicos bailes que se daban en México. La clase media y la baja también buscaban placer y esparcimiento. Los obreros iban a bailar a Santa Clara y al Beaterio, y lo hacían con devoción, e interesados en el baile en sí, como deporte o ejercicio físico y no como ocasión de expansión social. Y en la clase media baja eran frecuentes los bailes de escote, que organizan personas de poca fortuna, alegres y enamoradas, militares hasta tenientes, colegiales hasta de primer año de leyes, estudiantes de medicina hasta practicantes de San Juan de Dios o San Pablo, dependientes de cajón de ropa y alguno que otro niño que anda de calavera. Tampoco escasean los bailes familiares, los de vecindad, donde la fraternidad se hermana con el placer; en ellos se recita, se canta y se dicen chistes.

Pero el público no siempre es el mismo o bien resulta más voluble de lo lógicamente esperado. En 1864, con gran bullicio popular, se extienden al teatro los festejos del arribo de Maximiliano y Carlota. Los emperadores y su séquito reciben homenajes dentro de los espacios teatrales mediante escenificaciones, estrenos, bailes y recepciones.

Durante la época del imperio de Maximiliano las influencias francesas y europeas en general se robustecieron. "Los bailes de mediados del siglo XIX no exigían una presentación palaciega ni en los hombres ni en las mujeres y esta circunstancia hizo que se popularizaran prestamente y bajaran hasta la plebe desde el Palacio Imperial, en que Maximiliano y Carlota, sus damas y palaciegos, bailaban un vals vienés, ellas escotadas y ellos de frac."

Y así como el pueblo se apoderó de la música de los saraos para sus bailes populares, así como los músicos mexicanos de aquel tiempo se apoderaron de los aires bailables y



los hicieron suyos, componiendo valses, polcas, mazurcas, chotis, redovas, etc. Asimismo, durante esta guerra de intervención francesa los zuavos franceses, procedentes de las guarniciones del ejército de Crimea, bailaban las polcas y, además, danzas regionales con sus botas rusas y su estilo propio, lo que no debió de dejar de influir en nuestros rancheros.

Es en esta guerra cuando surge en México una aglutinación de jarabes regionales que darían lugar al *Jarabe nacional*; el *Jarabe tapatío* es su sobrevivencia parcial, imprimiendo su sello al primer tiempo por medio del delicioso son llamado "El durazno".

Es de igual manera relevante la influencia desplegada por la "tonadilla escénica". Género importado de España, principalmente de Cádiz, para dar animación al espectáculo y en el cual intervinieron autores, obras, censores, cantantes y público apasionado, la tonadilla tenía la finalidad de distender o distraer la atención del público durante los entreactos de las obras representadas. Este género tiene como importancia capital para la música de México el haber proporcionado un riquísimo tesoro de cantos y bailes españoles que en cuanto llegaron fueron imitados y asimilados, produciendo en el transcurso del siglo XIX el núcleo principal de la música popular mexicana.

Europa derrama sus bailes en América

Una vez desaparecida la aureola cortesana que envolvía a la sociedad del siglo XVIII, la novel sociedad burguesa imitó y adoptó las costumbres imperantes entre la aristocracia,

entre ellas, el baile. Así, la contradanza inglesa, que es adoptada en la época de auge de la burguesía, resulta efímera. Ese cambio es producto del movimiento romántico que sacude e invade todos los estratos sociales de Europa luego de la consagración de la Revolución Francesa, con sus aspiraciones humanistas y renovadoras. Se busca disolver todo lo que signifique formalismo y premeditación. La naciente danza de la burguesía desea liberarse de los pasos medidos y calculados, necesita expresar libremente sus exaltaciones y emociones.

Lo que necesitaba aquella época fue descubierto en las danzas cerradas de giro, de salto, en los *ländlers* y valses que vivían desde tiempo inmemorial en el sur de Alemania prestos a derramarse de aldea en aldea y de valle en valle, cuando llegara su hora. El vals fue rápidamente recibido con fervoroso entusiasmo en los salones de la burguesía alemana, mientras que tardó un tiempo en llegar a Inglaterra, donde apenas se le comienza a conocer en 1812. Debido al carácter desenfadado de esta danza, el vals permaneció prohibido en la casa imperial alemana hasta el reinado de Guillermo II. Ya a comienzos del siglo XIX se conocían dos tipos principales de vals: el alemán o vienés y el francés. La variedad francesa fue más complicada y consistía en tres diferentes danzas que eran ejecutadas en continua sucesión: I) Vals lento o *Valse* en 3/8 o 3/4; II) *Sauteuse*, vals en 6/8 (Allegretto) y III) *Jeté* o rápido *Sauteuse*, vals en 6/8. Su nacimiento se registra en la his-



toria de la danza a fines del siglo XVIII y su nombre deriva del término alemán *Walzen*, que significa dar vueltas danzando.

El vals hace su aparición en nuestra América en el salón aristocrático y supuestamente culto, así como en el teatro. Los caminos hacia el descenso a la sociedad campesina y su supervivencia hasta nuestros días en cada una de las naciones hermanas varían considerablemente entre sí y con México. Carlos Vega nos dice al respecto: "Los bailes europeos no arraigaron en América sin que sus fórmulas padecieran modificaciones por selección, hibridación, evolución o desgaste; sin que su estilo originario cediera al influjo de las maneras socializadas en cada nación, en cada región."

Sabemos que el vals no llegó espontáneamente de Austria o Alemania, sino que esperó a asimilarse en varias sociedades europeas. Como en el siglo XVIII lo habían hecho la contradanza y otras especies coreográficas, el vals esperó su consagración en los salones parisienses y posteriormente comenzó a conocerse en América.

Un cronista de la época se refiere, con jugosas descripciones, a algunas escenas cotidianas y glamorosas que sucedían en el México de la primera mitad del siglo XIX: "Los salones de baile público de San Agustín de las Cuevas el año 1841, rebosaban a su turno en gentes que se deleitaban admirando los talles elegantes, los ojos seductores, el breve pie de las jóvenes más distinguidas y bellas, entregadas a las variadas cuadrillas, la animada contradanza, el voluptuoso valse, la bulliciosa galopa."

Otro de los bailes que hicieron furor en la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XIX fue la polca. Originaria de Bohemia, su nombre checo es *pulka*, que significa mitad, igual a medio paso o sobre paso. Se cuenta que fue una niña campesina bohemia la primera que bailó una polca, aproximadamente entre 1830 y 1835. La nueva danza llegó a Praga hacia 1835, a Viena en 1839 y a París en 1840, por intermedio de un maestro de









danza de Praga. La polca es una danza de giro, de pareja, en compás de dos por cuatro. Originariamente estaba formada por diez figuras, de las cuales sólo cinco se usaban en el salón: I) *Promenade*; II) *Valse*; III) *Valse à rebours o à gauche*; IV) *Valse roulée o tortillée* y V) *Pas Bohémien*.

El vals y la polca fueron los bailes por antonomasia del siglo XIX. Es sumamente importante destacar el hecho de que junto con ellos comienza la utilización "popularizada" del piano como instrumento familiar; este instrumento no sólo fue el representante de un gusto, sino de una clase social: la burguesía. Incluso Ángela Peralta, "el ruiseñor mexicano", compuso *Álbum musical*, cuyo contenido es solamente música de salón y en el que se encuentran una romanza, un vals, una polca-mazurca y un "chotis".

Es asimismo durante esa época que comienzan a relumbrar como mediodías del trópico dos músicos cuya presencia y obra trazarán una estela en la cual, entremezclados, fluirán el candor —sentimental y enamoradizo— junto con la grandilocuencia expresiva del romanticismo europeo. Ricardo Castro (1864-1907) y Juventino Rosas (1868-1894), ambos autores de gran cantidad de piezas que eran muy apreciadas en las celebraciones bailables de entonces. El primero de ellos fue quizá uno de los pianistas de refinamiento técnico más audaz que haya dado México durante el siglo XIX, y cuyo *Vals-Capricho*, estrenado el 11 de julio de 1902, le proporcionó la admiración y el firme apoyo del presidente de la República. El otro, Juventino Rosas, fue el autor del archiconocido vals *Sobre las olas* y, tres años después, de *Carmen*, vals que dedica a doña Carmen Romero Rubio, esposa de don Porfirio.

Los valses vieneses, como señalamos arriba, se insertaron en la vida color de rosa

de estos mexicanos decimonónicos, contagiando el buen humor y la alegría generados por el bienestar austriaco de esa época en la cual Johann Strauss y compañía eran emperadores, aunque sin imperio. Así, algunos de nuestros músicos participan del pandemónium vivaz que este género irradia y componen piezas como *Amor* (Felipe Villanueva) y *Toujours* (Ernesto Elorduy).

BIBLIOGRAFÍA

Dallal, Alberto, *El "Dancing" Mexicano*, México, Oasis, 1982.

Estrada, Julio, ed., *La música de México. Período de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1984.

Foster Baqueiro, Gerónimo, *Historia de la música en México/III*, tomo I, México, SEP/INBA, 1964.

Meierovich, Clara, *Aspectos del vals en América*, Montevideo, Conservatorio Universitario de Música, 1978.

Meierovich, Clara, "Los ecos distantes de un vals", *El Universal*, México, D.F., 13 de agosto de 1985.

Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956.

Sachs, Curt, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1946.

Vega, Carlos, *El origen de las danzas folklóricas*, 3a. ed., Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956.

[El violinista mexicano] Pablo Sánchez

Juan de Dios Peza

Allá en los dorados días de mi juventud, hablábame la música de todo eso que no puede expresarse con palabras, como no pueden copiarse en el lienzo los luminosos tintes de una alborada de primavera.

Gozaba con escuchar las creaciones llenas de sentimiento que sólo es dado interpretar a los verdaderos artistas. Mi inolvidable padre anhelaba que yo aprendiese a tocar el violín, sin duda porque ese instrumento le deleitaba más que ningún otro; pero yo no di nunca señales de tener vocación para realizar su deseo.

Me llevaba mi amado y amoroso progenitor a todo espectáculo donde culminaba algún violinista y por eso a pesar de que yo era un chicuelo, me obligó a desvelarme oyendo al maravilloso Jeim Prume, violinista del rey de los belgas.

Los sucesos políticos obligaron a mi padre a emigrar, huyendo de la muerte, y se fue a vivir a París ocho años, durante los cuales, en medio de la mayor pobreza y llorando día por día su ausencia, crecí y me desarrollé en el colegio, de tal suerte que cuando volvimos a vernos me encontró hecho un hombre.

Me escribía a menudo, refiriéndome sus impresiones y manifestándome sus voluntades acerca de mi carrera y de mis hábitos, y alguna vez se quejaba de que no le hubiese hecho yo caso aprendiendo a tocar el instrumento que inmortalizó a Paganini, por más que este genio hubiera dicho que el violín es tan difícil que sin duda lo inventó el diablo para tentar de paciencia a los hombres.

Ya no estaba yo en condiciones de inscribirme en una academia de música, ni disponía de recursos para tomar un maestro, y me conformaba con ir a escuchar a los artistas que de vez en cuando aparecían en México, a fin de decirme a solas sofocando mis remordimientos: si yo tocara así, ¡qué contento y satisfecho estaría mi padre!

Un día, cuando menos me lo esperaba, entró a mi celda de estudiante un compañero y me dijo: te voy a llevar esta noche a una casa donde ha de tocar un violinista mexicano, que es de los más sentimentales y notables que se han oído hasta ahora.

—¿Es mejor que Eusebio Delgado?

—¡Hombre! no guarda comparación en la ternura y delicadeza; figúrate que una noche tocaron juntos, y después de que Delgado ejecutó su conocido *Carnaval de Venecia*, lleno de variaciones difíciles, nuestro compatriota tocó una pieza deliciosa, que no recuerdo su nombre, pero en la cual oyes el murmullo de la brisa entre el follaje, el rumor de la fuente lejana y el canto de un pájaro, monarca del bosque, saludando con dulcísimos trinos el despuntar del día.

—Estás hoy más poeta que nunca, querido Manuel.

—Te convencerás esta noche de lo que te digo; arréglate, y a eso de las ocho nos iremos sin que lo sienta nadie; pues ya todo lo he convenido con el portero.

Y dicho y hecho; a las ocho nos escapábamos Acuña y yo y nos aparecíamos en la casa donde iba a celebrarse la reunión consabida.

No serían las nueve cuando ya la concurrencia era inmensa y por todas partes se hablaba del violinista mexicano, a quien se esperaba en aquellos salones con verdadera impaciencia.

Un rumor grato anunció que había llegado el artista, y todos volvimos el rostro para verlo.

De afabilísimos modales; suave en sus conceptos y risueño y humilde con cuantos le presentaron; de poblada cabellera, que matizaban prematuras y escasas canas; de frente espaciosa y ojos expresivos, abrió con la mayor naturalidad una caja de guarniciones doradas y sacó un violín lleno de incrustaciones de madera y que tenía por mango una cabeza humana, artísticamente cincelada.

Reinó el mayor silencio, y aquel profesor, joven todavía, tocó, cautivando al auditorio desde las primeras notas. Sentí un vago estremecimiento, cerré los ojos y escuché con delicia.

Mi compañero no me había engañado... murmullos de brisa, rumores de hojas, algo como el eco mágico de una cascada distante, y entre todo, las limpias, diáfanas y clarísimas notas del canto de un ruiseñor, de un jilguero, de un alado clarín de las selvas de Anáhuac, de uno de esos zenzontles imitadores de todas las voces de nuestra exhuberante naturaleza.

Me quedé cautivado, encantado, cuando la pieza concluyó, y fue saludado el artista con esos aplausos estridentes, resonantes, que conmueven todo un aposento y sacuden todos los corazones.

—¿Cómo se llama esa pieza?

—*El ave en el árbol.*

—Y el ¿artista? ¿cómo se llama el artista?

—Pablo Sánchez.

En seguida corrimos hacia él para abrazarle y estrecharle la mano, porque en efecto era un príncipe del arte, y cuantos estábamos en su derredor éramos sus vasallos.

Atando remembranzas, un día que encontré a Pablo Sánchez despertóse en mi espí-

ritu esto que he referido y me propuse dar en *Mis memorias de treinta años* unas páginas a tan esclarecido maestro. Nació el 15 de enero de 1840, siendo su padre el notable filarmónico don Ildefonso Sánchez, profesor y maestro de la Catedral de Puebla, y cuya memoria no se ha borrado en los anales de los buenos artistas angelopolitanos.

Don Ildefonso, amante del divino arte, hizo que su hijo lo cultivara desde muy temprano, resultando que en 1845, cuando tenía cinco años, le empezó a enseñar la música; y cinco años más tarde, en 1850, le puso el violín en las manos; tomó grande y constante interés en que lo comprendiera, y en 1851 le llevó como aspirante y meritorio a la orquesta de la Catedral, donde él se distinguía tan notablemente.

El pequeño Pablo se consagró con tal tesón a realizar las aspiraciones del autor de sus días, que el 1° de marzo de 1853 el cabildo de dicha Catedral le asignó, después del examen de arreglamiento, sueldo como violinista de la orquesta.

No fueron pocas las felicitaciones que en ese día recibió don Ildefonso por tener un hijo que a los trece años ya tomaba asiento entre los profesores; pero no queriendo que esta circunstancia le impidiera darle otros indispensables conocimientos le obligó en 1854 a entrar al Seminario Palafoxiano donde estudió hasta filosofía.

La vocación del joven Pablo no era adquirir la toga ni vestir la sotana, y en cuanto concluyó algunos cursos preparatorios dejó el Seminario y se consagró exclusivamente al estudio del violín, siguiendo desde 1857 la entonces nueva escuela francesa de Delfín Allard.

En 1858 ingresó a la orquesta de Santa Cecilia y, ya como profesor, tomó parte en los trabajos de la ópera italiana que dirigía el maestro Antonio Barilli, hermano de la madre de Adelina Patti.

Distinguíase tanto Pablo Sánchez en su especialidad, que por consejos de amigos imparciales se resolvió a debutar como concertista en 1859, y obtuvo en ese debut una ruidosa ovación en el Teatro Principal de Puebla.

En 1860 estableció una academia de la cual se separó en 1862 con motivo de la guerra de Intervención y se vino a México, donde el 24 de septiembre del mismo año debutó en el Gran Teatro Nacional, alcanzando mayor éxito que en Puebla.

No hubo función a beneficio de los hospitales de sangre en la cual no tomara activa parte, después hizo una gira artística por todo el interior del país habiendo arrancado aplausos en los principales teatros.

En 1863 entró, invitado por el profesor Eusebio Delgado, a la Orquesta de la Ópera que dicho profesor dirigía, y tanto le cautivaron los talentos de Sánchez que en ese mismo año le puso como violín concertino en la temporada de ópera del maestro Paniagua.

El año de 1864 está marcado con negra y sombría cruz en la historia del modesto maestro Sánchez. En ese año murió su padre, es decir, murió el que había sido su providencia en la tierra, porque no sólo le dio la vida material sino que lo hizo artista, le infundió el amor por lo bello, por lo noble, por todo lo que es honrado y puro.

Pablo Sánchez, en plena juventud, soñando con la gloria y lleno de angustia su corazón de huérfano, formó en Puebla una nueva y buena orquesta, que fue la que trabajó con

la diva mexicana Ángela Peralta, cuando eclipsaba con su voz a los ruiseñores, avasallando las almas.

Al mismo tiempo Sánchez restableció con mayor éxito la Academia de Música que había inaugurado en 1860, y en ella formó muy buenos discípulos. Sobresaliendo entre éstos el maestro Eduardo Unda y Morón.

En 1869, la antigua Orquesta de la Ópera lo llamó a México para que ocupara el puesto de director y violín concertino, y así trabajó brillantemente hasta 1870, en que hizo con la Compañía de Ópera Mexicana una expedición artística al estado de Oaxaca, en cuya capital se agrupaban y vivían en esa época hombres muy distinguidos que luego figuraron mucho en nuestra política.

Pablo Sánchez recibió hospitalidad generosa y muestras inequívocas de simpatía y de sincero y fraternal cariño en aquella tierra heroica, y guarda como veneradas reliquias numerosos retratos de sus amigos de entonces.

Tanto el valeroso Félix Díaz como su hermano el general don Porfirio, acogieron al inspirado violinista con entusiasmo, y era de ver cómo le estimulaban para conquistar brillantes laureles, recibiéndolo en su casa el actual Presidente de la República, como concertista, y obsequiándole y encaminándolo con la exquisitez que le distingue.

No hace muchos años fuimos nosotros a Oaxaca y allí nos refirió una persona fidedigna el siguiente caso, que llamó mucho la atención en su época y que confirma la habilidad artística de Pablo Sánchez:

Tocaba nuestro violinista en la casa de don Francisco Rincón, en una noche de concierto. Las casas de Oaxaca son de amplios corredores, llenas de macetas con floridas plantas y de jaulas con pájaros traídos de la sierra y que no en vano son reputados como los más canoros de la República.

Serían las doce de la noche y Sánchez, en medio del mayor silencio, se puso a tocar la dificilísima pieza *El ave en el árbol* en la que imita a un zenzontle.

Cuando de las cuerdas de su violín mágico brotaron los trinos que arrobaron a los concurrentes por su naturalidad y su dulzura, se oye en el corredor esa algarabía inimitable con que las aves saludan la alborada y no hubo persona que no saliera a convencerse de que los pájaros de la casa, despertados por la sublime música de Sánchez se entusiasmaron de tal modo, que le acompañaron cantando.

Nos decía el testigo de esta escena, que las damas y los caballeros que la presenciaron hicieron al violinista la más entusiasta de las ovaciones.

Después de alcanzar tantos triunfos dejó Sánchez Oaxaca, y lo vemos en 1871 como director de orquesta y violín concertino de la Compañía de Ópera formada por Cipriani, en la cual brillaban como estrellas de primera magnitud Ángela Peralta y el célebre tenor Tamberlick a quienes dirigió en *El trovador*, *Rigoletto*, *La favorita* y otras óperas en que tanto se distinguían.

La orquesta de Santa Cecilia, famosa en México, le nombró su director en 1873, y más tarde la Sociedad Filarmónica Mexicana: El Conservatorio de Música y Declamación lo solicitó para profesor de las clases de violín, dándole posesión de tan honroso encargo

el 15 de enero de 1874 y ejerciendo esa cátedra con asiduidad y con gran éxito hasta el año de 1877 en que el general Porfirio Díaz, presidente de la República, elevó el Conservatorio al rango de Escuela Nacional, nombrando a Sánchez profesor de violín y viola.

Tantos adelantamientos alcanzaron sus discípulos que puede presentar con orgullo a muchos de ellos que hoy dan gloria al arte y renombre al maestro. Entre estos discípulos citaré a los señores José Alcalá, compositor oaxaqueño de gran mérito; Pedro Manzano, muy conocido por sus talentos; Felipe G. Villanueva, muerto cuando la inspiración lo circundaba de brillantísima aureola; Enrique Palacios que es habilísimo director de orquesta; Lauro Beristáin que con tanta dulzura sabe arrancar del violín cautivadoras melodías; Manuel Serrano, Joaquín Lara, Luis Girón, León Buenaventura Herrera, Eladio Cuadra, Arturo Posadas, Guillermo Curtis y otros muchos que sería prolijo enumerar, pues basta con estos que tan aplaudidos y estimados son para dar idea de los méritos del maestro.

Se me olvidaba decir que a la muerte del inolvidable don Antonio Balderas, acaecida en 1883, dejó Sánchez el Conservatorio y se consagró con mayor asiduidad a la Escuela Musical, que desde 1882 estableciera en México y de la cual han salido aventajados discípulos como Enrique Raso, Ignacio del Ángel, Carlos Ramírez, Ildefonso Sánchez, Felipe Hernández, Ignacio Landa Garay, Federico Isunza y algunos otros.

En 1886, Pablo Sánchez formó una orquesta compuesta de distinguidos y eminentes profesores, la cual sirvió para la Compañía de Ópera que nos trajo Sieni en combinación con don Isidro Pastor en los años de 1887 y 1888.

En 1889 Pablo Sánchez trabajó con el reputadísimo maestro Rafael Bracale, quien en 1890 le escribió de Italia encargándole saludara a los inspirados artistas de México, asegurándoles que en él tenían en Milán un admirador y hermano.

Dice un proverbio vulgarísimo que "nadie es profeta en su tierra" y la verdad es que el trato continuo, la facilidad de ver un artista en todas las múltiples manifestaciones de su vida, es causa de que todos le pongan la mano sobre el hombro y no lo miren sobre el alto y envidiable pedestal de sus méritos.

Pablo Sánchez, modesto por temperamente, por organización y por tendencias; fino y dulce en sus maneras y en sus conceptos; cariñoso y tierno con sus compañeros y con sus discípulos, guarda en un oscuro rincón de su pupitre retratos y autógrafos que son un tesoro.

Allí surge la efigie de la incomparable trágica admirada por Legouvé, por Víctor Hugo, por Dumas, por Gautier, y por todo el mundo, Adelaida Ristori, diciéndole: *All Egregio Paolo Sánchez, ricordo della una admiratora* —Adelaida Ristori.

Allí me encontré el retrato de una grandeza artística: José White, el violinista admirable, consagrando fraternales conceptos a nuestro modestísimo artista.

Entre esas fotografías me encontré la del gran pianista Friedenthal, que desde Viena le envía a su *preclaro* y *excelentísimo* violinista Pablo Sánchez su aplauso y su cariño.

Pero ¿a qué citar nombres y frases de vivos y muertos que Sánchez mira como sus

penates, sin ostentación, sin vanidades, sin creer que merece nada ni que es digno de lauros ni de encomios?

Artista de corazón; alma que ha expresado sus ternuras en el más delicado y difícil de los instrumentos, se contenta y goza con enseñar a sus discípulos, con amar a sus hijos y con complacer a sus amigos.

Yo que soy un profundo admirador de la virtud en consorcio con el talento, venero a los artistas que no por ser de alto vuelo se desdeñan de ser honrados.

Pablo Sánchez tiene desde edad temprana cubierta de canas la cabeza, pero en la frescura de su cutis y en la viva expresión de sus ojos todavía se ve la vida hervir con el calor de la fe y de la esperanza.

Sin ostentación, sin ruido, sin ambiciones, forma, en su academia particular de música, discípulos nuevos, y ya ha convertido en maestro a su hijo Ildefonso, logrando ver reproducidas en tan inteligente joven sus facultades y sus virtudes.

Ildefonso, heredero del nombre de su abuelo, domina el violín, lo toca con gran sentimiento y ayuda a su buen padre en las rudas labores de la enseñanza.

Pablo Sánchez ha querido legar a sus hijos como el mejor medio para afrontar las luchas por la vida la instrucción y la honradez sin tacha, y con toda la dulzura de su carácter los ha puesto en las sendas que conducen al bien por medio del trabajo.

Nuestro artista, considerado desde cualquier punto de vista, es digno de encomio. Nunca en sus labios hay palabras que rebajen o mancillen a sus compañeros; se encanta con la nueva generación, que surge llena de esperanzas y en la cual descuella Pedro Valdés Fraga, con todos los vuelos y con todas las vocaciones de un privilegiado.

Pablo Sánchez es en su especialidad una eminencia, y para lograrlo, ha observado desde niño lo que un día en sabrosa charla me dijo el inmortal Pablo de Sarasate. Me admiraba yo de la naturalidad con que vencía todos los obstáculos, con que arrancaba a la caja armónica de su Stradivarius las más difíciles expresiones, y me interrumpió exclamando:

—Este instrumento lo tomo yo a las seis de la mañana y lo suelto después de las doce de la noche. Cuando se le abandona, corresponde como debe, es decir, el día en que lo buscamos, vuelve la cara para otro lado y nos desdeña.

Nuestro Pablo Sánchez nació para violinista y nunca ha dejado de cumplir misión tan difícil y delicada. Con razón el violín lo obedece, ¡como un esclavo sumiso!

Nadie como él sabe formar discípulos en brevísimo tiempo; pues rompiendo los moldes de la rutina, les señala el camino mejor y más corto para lograr éxito.

¡Honor y gloria al modesto maestro!

Mito y realidad en torno a la picota de San Carlos, Tamaulipas

Octavio Herrera Pérez

La creación de un mito

Sin lugar a dudas, uno de los capítulos más interesantes de la historia cultural de Tamaulipas es el relativo a su folklore musical. En nuestra entidad se ha hecho tradición, cuando se alude a la cultura musical popular, remitirse directamente a tres manifestaciones muy destacadas: la polka, el huapango y la picota. Las tres plasman, en una apretada pero incompleta síntesis, el folklore musical tamaulipeco.

No obstante, al escudriñar de modo más profundo estas manifestaciones populares tamaulipecas encontramos que, si bien su fama es reconocida a niveles local, nacional y aun internacional, no resulta suficiente la indagación acerca de sus orígenes, desarrollo y estado actual; prácticamente nunca se ha emprendido una verdadera investigación que pondere sus elementos históricos y antropológicos. Tal es el caso de la picota de San Carlos.

Lo primero que salta a la vista cuando uno intenta conocer la bibliografía sobre esta llamada música y danza de la picota es el mínimo número de cuartillas que sobre ella se han escrito. Si cotejamos las breves notas dedicadas a la picota, notamos inmediatamente que han sido elaboradas a partir de una sola idea original que ha sido repetida sin crítica alguna. Esta idea se resume bien en la cita que sigue:

> La picota es originaria de la serranía de San Carlos; con ese nombre se designa el pequeño conjunto musical formado generalmente por dos personas que, con un clarinete y una tambora, ejecutan la melodía típica de la región. Al paso del tiempo se convirtió también en una danza que, al igual que la música, tiene remembranzas indígenas, aunque con algo de influencia española...

Esta cita es la menos comprometida con lo que afirma, ya que otras son tan atrevidas que llegan a testimoniar que los instrumentos, tambora y clarinete, no son sino fran-

cos sustitutos de rudimentarios instrumentos musicales de nuestros indígenas locales. ¿En dónde habrán visto la influencia indígena en la picota de San Carlos?

Para responder a lo anterior habría que acudir a los cronistas militares y viajeros del Nuevo Santander que nos han dejado un extenso testimonio historiográfico, suficiente quizá para clarificar nítidamente la inexistencia de la presunta liga entre los indígenas y la picota. Tomemos como ejemplo una descripción de fray Vicente de Santamaría, quien, al hablar de los indios de Tamaulipas, dice lo siguiente:

> Congregados ahí unos y otros, que antes solían juntarse hasta seiscientos o setecientos hombres, encienden una grande hoguera, y en su circunferencia, a su calor, ponen los cuartos y trozos de la carne que tienen preparada. Los danzarines convidados y convidadores, puestos en fila y en igual distancia unos de otros, a un solo golpe de compás, estribando sobre un solo pie y haciendo muecas con el otro, se ordenan en círculo, danzando en carrera cuanto más veloz pueden alrededor de la hoguera y de la carne que se está asando. No les falta la música de sus voces y alaridos, en que todos, con el mayor desconcierto, prorrumpen sin interrupción, y a competencia, hombres y mujeres. El significado de estas voces es alusivo a la celebración y con cierto sonido remeda a cadencia y metro adecuado a la canción.

¿En dónde están los instrumentos de que se habla?

José Hermenegildo Sánchez García, antiguo cronista del Nuevo Santander y vecino del Real de Borbón, nos dice:

> Buscan los indios un paraje abrigado del monte y bien llano para el efecto. Juntan bastante leña, y de las rancherías más cercanas convidan todos los que pueden concurrir al baile y música, que resulta de un indio viejo; éste agarra dos palitos de dos filos, y uno de ellos con dientecitos, y de no, unas quijadas de caballo; y con esto empieza, en tono bajo, a cantar en su idioma, lo que ellos saben y ninguno de los concurrentes puede entender. En el inter se traban de las manos por la cintura los que bailan, haciendo círculo alrededor del fuego, que con este calor, los pistos que echan del pulque o del peyote que beben y las vueltas que ellos dan, al cabo de mucho rato caen todos privados...

Como lo indican estos cronistas coloniales, los hábitos festivos y ceremoniales de los indios de Tamaulipas contenían cantos e instrumentos que de ninguna manera pudieron influir directamente en la música a la que se denominaría picota. Unos palillos de dos filos o una simple quijada de caballo —sencillos idiófonos—, acompañados de cantos de los naturales, no fueron el antecedente de la tambora y el clarinete; estos instrumentos llegan a Tamaulipas al tiempo de la fundación del Nuevo Santander, acompañando a los colonos y milicianos. En esta época se inicia la singular preferencia por la tambora y el clarinete en los bailes populares de Tamaulipas.

La defectuosa interpretación histórica acerca de la picota de la región de San Carlos se inicia a partir de la creación de uno de los cuadros artísticos más sobresalientes en el contexto cultural del estado, el Conjunto Típico Tamaulipeco.

Es imposible negar los méritos y trascendencia de este grupo. Su establecimiento obedece a la noble idea de difundir ampliamente la tradición vernácula tamaulipeca; sin em-

bargo, en honor a la verdad, el grupo ha dejado de lado la investigación musicológica, ineludible medio para dar sustento histórico a sus espectáculos. La equívoca historia "oficial" de la picota de San Carlos se remonta a los orígenes del referido Conjunto. El caso de Maximiliano Valdez ilustrará mejor nuestro aserto.

Maximiano Valdez es un hombre sencillo pero muy digno. En sus fuertes brazos de labrador y en las arrugas de su cara curtida por el sol encontramos la idiosincrasia del tamaulipeco meridional. Él es el último eslabón entre el pasado y la tradición de la música de la tambora y del clarinete en el rumbo de San Carlos. Hoy su música ha dejado de tocar y ahora sólo le quedan recuerdos. Para este hombre es especialmente importante que la música de su tierra "no sea ofendida por nadie" ni que "se sobaje a mi pueblo porque allí no hay indios".

Valdez recibió una invitación a fines de los años cincuenta para que se presentara en Ciudad Victoria, ya que en esta capital se organizaría un conjunto de música y danza tamaulipecas. Complacido, Valdez acudió para interpretar su música, la que había heredado de su padre y de su abuelo y que se remontaba hasta los tiempos del Nuevo Santander. Ya en Ciudad Victoria, Maximiano —que es hombre modesto y de campo— estuvo algunos días, con su compañero tamborero, concentrado junto con numerosos bailarines y músicos en un lugar en el que prevalecían el bullicio y el boato. Los días pasaban y él no sabía cuál era exactamente su papel como clarinetista y guía de su reducido grupo.

En eso se escuchó por ahí que a alguien se le había "prendido el foco" y ya tenía la solución coreográfica para el grupo de picota: se crearía un ambiente indigenista con base en la utilización de mantas y grecas.

Atribuir gratuitamente un origen prehispánico a la música de la Sierra de San Carlos —como se pretendía—, no sólo era una falsificación, era también una grave ofensa a la dignidad personal de Maximiano, depositario de una muy respetable tradición. El músico decidió regresar a su pueblo en el momento en que se anunció que el inventado traje indígena sería la indumentaria definitiva para las presentaciones de la picota dentro del Conjunto Típico. Ni ofrecimientos ni ruegos fuero efectivos para convencer a Valdez de que se quedara a formar parte del Conjunto; no estaba dispuesto a ser partícipe de tal farsa. Sólo a él podía dolerle, en medio de la festinación, el agravio perpetrado contra la picota.

Volvió Maximiano a la Sierra y siguió interpretando su música de tambora y clarinete durante otros muchos años, mientras que allá, "nomás cruzando el cerro de El diente", el mundo entero hablaba engañosamente de la picota.

En la actualidad don Maximiano ya no toca, pero tiene por ahí sus instrumentos y, en la cabeza, los vastos recuerdos de sus antepasados y de él mismo acerca de los eslabones que integran la historia de esta expresión musical vernácula tamaulipeca.

Historia y tradición de la picota

San Carlos fue una fundación colonial hecha en 1776, es decir, 17 años después de la integración de la Colonia del Nuevo Santander. Localizada en el centro-sur de la zona monta-

ñosa conocida históricamente con los nombres de Tamaholipa Nueva, Moza, Alta, Occidental, Nuevo Reino de León, hoy se denomina Sierra de San Carlos o Sierra Chiquita. El establecimiento de San Carlos obedece a dos factores de trascendental importancia: uno, la caída política del gobierno de la Colonia del Conde de la Sierra Gorda, por lo que se requirió que los nuevos gobiernos recibieran el poder en otro sitio que no fuera la patriarcal Villa de Santander; el otro, la creciente fiebre minera entre los inmensos lomeríos de la Sierra Chiquita y la connatural afluencia de población interesada en las riquezas del lugar. Lo anterior aunado al hecho de que en esas montañas no había grupos indígenas numerosos y menos aún establecidos definitivamente en algún sitio, puesto que la región sólo representó durante la Colonia un lugar de refugio para los indios del Nuevo Reino de León y del occidente de Tamaulipas, hasta antes de la fundación del Nuevo Santander.

Así, la incipiente Villa de San Carlos, tan pronto como fue fundada, recibió el título de capital, mismo que conservaría durante los cuarenta siguientes años. En plena guerra de Independencia el poder se desplaza entre varios villorrios de Tamaulipas, para quedar definitivamente en Aguayo.

A partir de entonces, la Villa de San Carlos se desenvuelve como una pequeña plaza política, burocrática y militar del Nuevo Santander; su tarea será limpia y se edificarán el Palacio de Gobierno (hoy desaparecido), la Cárcel Pública de la Colonia —que se encuentra sorprendentemente aún en nuestros días cumpliendo la misma función—, los cuarteles, la casa de las Alcabalas y Tabacos, el Polvorín, las haciendas de beneficio de mineral y otra casas de propietarios distinguidos, como la de Manuel Escandón, frente a la Plaza, o la del vecino Manuel Martínez de Pinillos. En este marco sobrio y adusto de la capital del Nuevo Santander (que se alcanza a apreciar en todo su esplendor tal como se encontraba al principiar el siglo XIX en varios testimonios gráficos) no podía faltar la existencia del lugar público de castigos: la llamada "picota", situada frente a la cárcel, en plena plaza pública.

El protocolo novosantanderino guardaba los mismos lineamientos del antiguo sistema judicial español, y el desagradable palo con argollas entraba en funciones de cuando en cuando. Acompañaban al castigo los solemnes pregones y las marciales notas de las marchas ejecutadas por la banda de tambor y clarinete. También en esta plaza se escuchaban continuamente las marchas militares en el momento de ser reunidas las milicias provincianas para ir a dar guerra a los indios en las campañas generales ordenadas por los gobernadores:

Soldados milicianos
del Nuevo Santander;
los indios se han alzado,
los hemos de ir a ver.

Todos se han remontado
y han ganado la sierra.
Soldados milicianos,
a guerra, a guerra, a guerra.

Estas juntas generales de guerra se organizaron a lo largo de toda la historia del Nuevo Santander, aunque no era siempre la cita en el pueblo de San Carlos, sino que dependía del lugar donde se fuera a hacer la guerra; no obstante, todos los milicianos de los villorrios habrían de participar:

Todos los capitanes,
los sargentos y cabos,
a lista y prevención,
tendrán a sus soldados.

Revistarán sus armas,
caballos y montura,
con bastimento pronto,
mientras la guerra dura.

Con los anteriores trozos de ensaladillas, debidos a la pluma de nuestro inquieto cronista miliciano y primer poeta popular de Tamaulipas, José Hermenegildo Sánchez García, pueden reconstruirse los fundamentales orígenes de la música de tambor y clarinete, ahora reducida solamente a la Sierra de San Carlos:

¡Que se acabe el convite
y con esto dé fin!
¡Que suene en la provincia
la caja y el clarín!

El tambor y el clarinete fueron los primeros instrumentos musicales que, por la vía militar, estuvieron presentes en forma activa en la vida colonial de Tamaulipas. Su uso era constante para anunciar asuntos importantes, para castigar reos, para festejar las campañas militares, para manifestar regocijo por la coronación de los soberanos españoles, o duelo por la muerte de algún personaje notable.

Así, Sánchez García nos dice que durante la General Campaña del año de 1767 hubo una transitación por todo el sur de la Colonia, habiéndose festejado este hecho en San Nicolás de Croix, "donde se llamó a misa con barras; en San José de Tamaholipa, con estriberas de fierro que prestó José Pliegos; en San Carlos de Tamaholipa con pífano y caja; en el Cerro de Santiago, con cohetes, y en Padilla, con pelotazos de escopeta o trabucos". Nótese la peculiaridad del medio utilizado en San Carlos: pífano y caja. Con toda seguridad Sánchez García denomina pífano a un antiguo instrumento de la familia del clarinete.

Durante su larga vida burocrática y política, la Villa de San Carlos reguló su temperamento de acuerdo con el estilo de sus gobernadores, por lo que al interrumpirse abruptamente este paso, a raíz del estallido de la guerra de Independencia y de la pérdida de la sede del poder de la Colonia y después del estado de Tamaulipas, los factores que antes habían favorecido a San Carlos se convertían ahora en inconvenientes que precipitaron su aislamiento.

La nueva situación de la población de Sierra Chiquita: aislamiento y lejanía, propició la continuidad y conservación de sus costumbres y tradiciones. De esta manera, San Carlos fue el único lugar donde se seguía interpretando música de tambora y clarinete. Estos instrumentos, una vez desmilitarizada su función en el siglo XIX, se acoplaron a las manifestaciones populares de la gente de la sierra y, así, vernaculizaron una manera muy particular de interpretar la música.

Un rasgo definitivo y singularmente relevante de esta combinación instrumental es que *no se elaboró ninguna música especial para ser ejecutada por ella*. La "música de picota" interpretaba e interpreta prácticamente cualquier género musical, llámese polka, redova, chotis, etc. Quede claro, pues, que no hay una especie musical llamada "picota".

Tampoco hay una danza conocida como tal. La picota únicamente acompaña al baile social popular, generalmente de pareja entrelazada. Estos bailes guardaban ciertas reglas, ya que tenían propietario, quien contrataba al tambor y al clarinete para ir a amenizar su función. Precedían al dicho baile, desde la tarde, diversas suertes de charrerías: coleadera de reses, levantamiento de la chiva enterrada, paseada del gallo y otros atrevidos



Caja y clarinete de la Tambora San Carlos.

juegos que llegaban a poner en peligro la vida de sus intrépidos ejecutantes y no pocos huesos que en ellos se fracturaban.

Al pardear la tarde, la gente se acercaba a la olorosa enramada, la que con anticipación había sido muy bien regada para que no se levantara mucha polvareda. Al tiempo de prender las numerosas lumbres y calentar los fogones, la tambora y el clarinete iniciaban su tocada; ésta se prolongaba ininterrumpidamente durante toda la noche y sólo era espaciada cuando el dueño del baile les gritaba a los picoteros: "tóquenme *Los panaderos*". La señal indicaba al bailador que podía, en forma solemne y "de guante", llevar a su acompañante hasta la mesa donde comería algunas exquisitas viandas o dulces.

Los caballeros, entre tanda y tanda —no descuidaban el ritmo—, solían irse a la "bolita" y echarse algunos pistillos del excelente mezcal de la sierra, y de allí de nuevo al baile hasta que el cuerpo aguantara. La fiesta amanecía, los músicos tocando, los asistentes bailando, y el propietario atendiendo. El baile no se disolvía hasta que, rendidos por el cansancio, los concurrentes se iban yendo; la tambora y el clarinete, sin embargo, tenían el compromiso de no parar la música hasta la salida de la última pareja.

Ésta fue la fiesta popular de la Sierra a lo largo de 150 años. Por distintos motivos e influencias va perdiendo su antigua fisonomía. En nuestros días, la mayor parte de sus elementos tradicionales se han borrado.

La música de tambora y clarinete, la picota, es una de las más genuinas formas en que se expresa el sentimiento popular tamaulipeco e indudablemente constituye un capítulo interesantísimo de nuestra historia cultural. He aquí, solamente, unas breves notas que esperan servir como una invitación para que otros investigadores aborden el estudio de esta y otras manifestaciones populares de Tamaulipas.



Rosa Rimoch en *Turandot*, Liù.

Diálogo con Rosita Rimoch

Esperanza Pulido

La vida de Rosita Rimoch está cargada de tanto interés que ameritaría un libro aparte. Ya lo había pensado ella así y actualmente prepara uno con la ayuda de Andrea Montiel, su hija poetisa. Seguramente será de gran trascendencia. Nosotros nos limitamos ahora a la parte musical de esa vida, la cual comenzó en la patria natal de sus padres: España, y específicamente Barcelona, donde nacieron sus dos progenitores y donde la iniciaron en la música que Rosita aprendió a amar desde antes de cumplir sus tres años. Ellos eran sefardíes. El señor Levy tenía a orgullo considerarse republicano, había obtenido el grado 33 en la masonería y se dedicaba a comercio de mucho prestigio.

Al estallar la revuelta de Franco, el señor Levy se vio obligado a abandonar el país con su familia, y dirigirse a Francia. En casa del embajador de México en París se reunía un círculo de republicanos muy unidos, en espera de los documentos necesarios para dirigirse a alguno de los países de América que los recibirían como refugiados; Rosita era el centro de aquellas tertulias forzosas. Al cabo de poco tiempo, el embajador, señor Bosque, reunió todos los papeles necesarios y así aquella familia pudo embarcarse rumbo a Veracruz, donde con el tiempo nacieron algunos de los hijos. Rosita, niña aún, continuaba aprendiendo los cantos y los bailes flamencos que le escuchaba a su madre, quien le enseñaba también los elementos de la música.

Por fin, decidió el señor Levy establecerse en la capital de la República Mexicana con toda su familia.

Como Rosita seguía demostrando su talento musical y haciendo escuchar la bella voz de que estaba dotada, la llevó su padre al estudio de una cantante polaca que le recomendaron: era el estudio de Sonia Verbitzki, donde el excelente pianista Armando Montiel fungía como acompañante.

Sonia le escuchó a la adolescente algunas canciones francesas populares, de las arre-

gladas por Weckerlin y alabó calurosamente la bella voz de Rosita y su musicalidad; pero lo verdaderamente extraordinario no fue el encuentro con Sonia Verbitzki, sino el contacto con Armando Montiel. Pese a los doce años de diferencia en sus edades, se prendió la chispa de la simpatía, primero, y luego la del amor. Desde entonces se estableció entre ambos una comprensión mutua que ha crecido con los años hasta el presente, sin quebraduras ni resquemores.

Esto produjo unas bases musicales de primer orden. Como compositor y buen músico que ya era, Armando dirigió la carrera vocal de Rosita por la senda del saber y no la de la improvisación.

Eran los tiempos de Irma González, Oralia Domínguez, Margarita González. En breve lapso Rosita Rimoch, por derecho propio, pasó a formar parte también del gran grupo.

Cada una de estas cuatro cantantes mexicanas merece reconocimiento y honores especiales; pero por el momento estamos atareados en la carrera de Rosita y por tal motivo nos referimos sólo de paso a las otras tres luminarias vocales de nuestra historia de la música: Irma y Oralia honra son de la ópera; Margarita del oratorio y el *lied*; la carrera de Rosita ha sido la más ecléctica.

La carrera operística

Para una carrera operística Rosita lo tenía todo: inteligencia, simpatía, voz, aspecto físico y prestancia escénica.

Armando le ayudaba enormemente. Él le dirigió *Aída, Madama Butterfly, La Bohème, Tosca* y *La serva padrona*. Otros de sus maestros repetidores fueron Umberto Mugnai, quien sabía todo lo relativo a la técnica operística, así como Ávila, Picco y Salvador Ochoa. Rosita supo siempre leer correctamente sus partes en los madrigales antiguos y en las obras corales cotemporáneas. Fue además una intérprete fiel de las canciones de su esposo.

Para sus adelantos vocales Armando llevó a Rosita con Fanny Anitúa. Esta gran cantante mexicana le pidió cantar un aria de ópera. Rosita eligió "Un bel dí vedremo" de *Madama Butterfly*, y Fanny la aceptó inmediatamente como alumna, porque además, le agradó de modo extraordinario el timbre de su voz, con sus cambios de colores y matices.

Luego le pidió un fragmento de alguna cantata y ella eligió *El Monte de los Olivos* que mucho le agradó a la maestra, quien le dijo: "Tu voz es una voz natural, rara vez se encuentran así. Tienes que cantar siempre con gran naturalidad."

Yo recuerdo perfectamente aquellos tiempos cuando Rosita Rimoch, como Irma, como Oralia, como Margarita González, se hallaba en el zenit de su carrera. Tan sólo por gozar de los pianísimos de Rosita valía la pena ir a escucharla.

Rodolfo Halffter, a quien Rosita le había cantado algunas de sus canciones, le consiguió una beca para que fuera a Santiago de Compostela a recibir algunos consejos de Conchita Badía.

¡Conchita Badía! ¡Qué fenómeno tan espectacular! A sus 72 años de edad todavía

cantaba como si hubiera tenido veinte. Quiso mucho a Rosita y la acogió íntimamente como si hubiese sido de su familia. Recuerda Rosita que después de las clases la llevaba a los columpios y ella se mecía como un rapaz cualquiera. Luego se iban a la heladería para saborear unos helados de fábula. Pero lo que no le permitía Conchita a nadie, era entrar a su salón cuando estaba dando una lección. Rosita pudo escucharla por una rendija de una puerta y sacar provecho de cada detalle. Conchita mejoró considerablemente la técnica de Rosita.

E.— Pero, ¿qué es la técnica vocal, Rosita?
R.— Columna de aire. Caja de resonancia.
E.— ¿Qué más?
R.— Amplitud de las cavidades intercostales después de cada bocanada de aire.
E.— ¿Hay quien cierre la garganta en vez de abrirla?
R.— Sí, quienes olvidan que el cantante es un instrumento y un instrumentista. Cuando se trata este instrumento con nobleza, va dando poco a poco de sí, va dando...
E.— ¿Qué le decía a usted Fanny en lo tocante a su voz?
R.— Que era natural.
E.— ¿En qué se basa la voz natural?
R.— En el aire. Hasta para hablar tienes que apoyar la voz en el aire.
E.— ¿Qué apoya el aire?
R.— El diafragma. Junto con Armando, he estudiado una gran cantidad de libros que hablan del canto y todos le dan una especial importancia al aire. Al introducirlo por la nariz, o por la boca, realiza su trabajo de expansión.

Volviendo a la carrera operística de Rosita Rimoch, en 1962 cantó por primera vez con la Callas en *Los puritanos* de Bellini, en el papel de Enriqueta. Y esto es solamente una noticia periodística, porque los éxitos reales de Rosita, aparte de las numerosas obras de repertorio con las que obtuvo bien merecidos triunfos, fueron:

— *Le pauvre matelot*, de Darius Milhaud (estrenada en México en 1947).
— *Cuatro Canciones, Op.* 2, de Alban Berg (Sinfónica Nacional dirigida por René Leibowitz).
— *Atzimba*, de Ricardo Castro.
— *El castillo de Barba Azul*, de Béla Bartók.
— *El Mesías*, de Händel (dirigido por Josefina Álvarez Ierena).
— *El teléfono*, de Gian Carlo Menotti.
— *Cantata a la Independencia de México*, de Blas Galindo.
— *Cantata a Teotihuacan*, de Blas Galindo.
— *Bachianas Brasileiras* Núm. 5, de Heitor Villa-Lobos (dirigida por Celibidache.
— *Carmina Burana*, de Karl Orff.



Rosa Rimoch.

— *Diálogos de carmelitas*, de Poulenc (Madama Lidaine).
— *Carlota*, de Luis Sandi.
— *Turandot*, de Puccini (primera soprano dramática mexicana que interpretó el papel de Liù).
— *Il tabarro*, de Puccini.
— *La pasión según San Lucas*, de Krzysztof Penderecki.

Éstas son solamente algunas de las obras poquísimo o nada escuchadas que Rosita dio a conocer en México o cantó en diversas ocasiones.

Como ahora Rosita enseña en el Conservatorio, quise saber qué método usaba para poner las obras y me dijo:

R.— Hay que comparar la técnica vocal con la pianística. Me decía Armando que cuando un pasaje no está bien definido es preciso estudiarlo solo, muy despacio y repetirlo cuantas veces sea necesario. En otra forma se pierde mucho tiempo y sólo se ganan disgustos.

E.— ¿No siente usted deseos de volver a cantar?

R.— En 1978 cortaron mi carrera y sólo la enseñanza ha logrado revestirme de paciencia.

Elegante conquista

a Rosita Rimoch
Alex Slucki

Los cantantes inocentes, casi pequeños, buscaron su lugar en el escenario, empuñando las manos temblorosas para no reflejar al público su nerviosismo.

Fueron presentados. Los recibieron con un aplauso y honor que no se dirigía a ellos, sino a la presencia ausente de Fanny Anitúa, por quien se inició este concurso de ópera y con el cual ahora se le rendía el merecido homenaje.

Después de prolongadas palabras, los concursantes desaparecieron detrás de una cortina, abandonando al primer cantante frente a un público retador. Su sombra se extendió sobre aquella cortina como una luz lejana que crece sobre una gran pantalla. Era inmensa; dominante.

El piano despertó con una suave y ligera tonada, atravesando oídos, asientos y rincones. El cantante aclaró su garganta, abrió la boca, y entonces algo extraño sucedió: aunque se movían los labios dibujando la forma de las melodías, éstas nunca fueron escuchadas.

Era la sombra celosa, malévola, quien estaba ahora concursando. Era tal su inmensidad que se tragaba los sonidos, envolviendo así la voz del concursante. El piano indiferente siguió su trayectoria recorriendo el cuerpo de cada nota, pero ahora parecía que no cantaba el joven sino la sombra, opacándolo, con una voz propia resonando entre la acústica.

Los aplausos, las ovaciones que al final se escucharon, fueron dirigidas sin intención a la silueta del cantante, y mientras éste bajó avergonzado la cabeza, la sombra pudo hacer una graciosa caravana.



HOMENAJE A FANNY ANITUA EN EL CENTENARIO DE SU NATALICIO.

1887-1987

"El Ruiseñor o la Alondra Duranguense"

Eduardo Arrieta Corral

Cantinela nahoa

Texto: José Macip

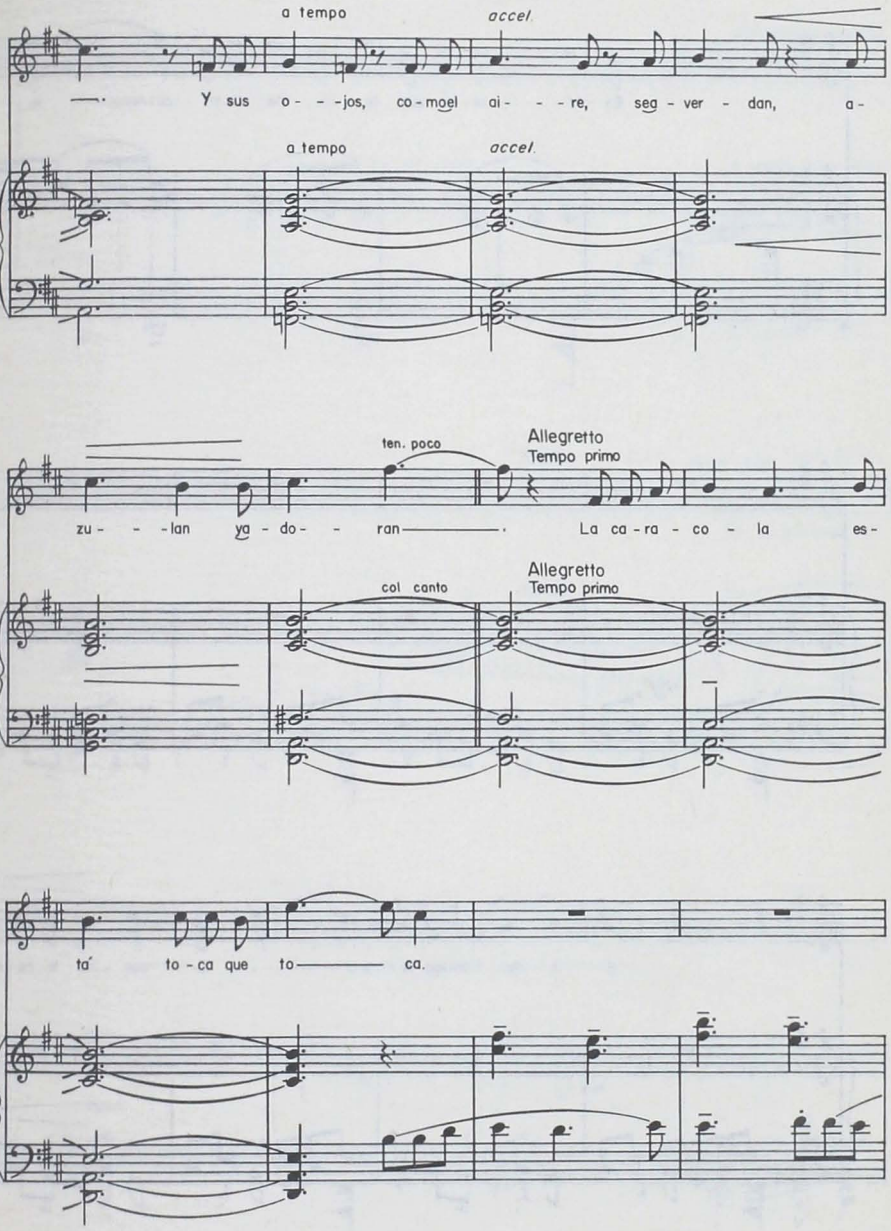
Música: Armando Montiel Olvera




rit.
Allegretto
a tempo
mp
La ca - ra -
rit.
Allegretto
a tempo
mp
sfp
- co - la es - tá to - ca que to ca.
Es - tá to - ca que to - ca la ca - ra -


ritmico
--co—— la——.
ritmico
mf
El in - dio fren-te a la mar——, to -
-can - - do la ca - ra - - co—— la——.


Andante molto cantabile
sentito
¿Qué que – rrá ——— de – – cir tan tris – te? con su
p
4
4
molto rit.
hon-da me-lo-dí – – – a, cuan-do mi-ra y se ex-ta si – – – – a ———,
molto rit.
4
col canto
legato
4
4
cuan-do ha-bla con las o – – – las — to – can – – do la ca-ra – – co ——— la——
col canto


a tempo
accel.
Y sus o - - -jos, co-moel ai- - - re, seg - ver - dan, a-
a tempo
accel.
ten. poco
Allegretto
Tempo primo
zu- - -lan ya - do- - ran La ca-ra - co - la es-
col canto
Allegretto
Tempo primo
ta' to-ca que to ca.


Es - tá to - ca que to - ca la ca - ra - co——— la.
ritmico
ritmico
mf
El in - dio fren-teg la mar———, to - can - do la ca - ra -

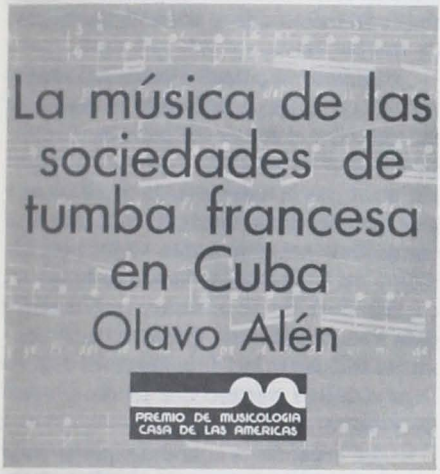

Andante cantabile
co — la —.
rit. poco
Andante cantabile
quasi recit.
4
Es un prín-ci-pe na -
poco mp
molto
4
ho - - a —
he-cho de se day de ro — ca.
legato


poco
Es u-na que-ja de pie--dra, es un la--men-to de pie--dra
accel poco
di-cien--do co-sas que na--dien
p molto legato
-tien-de, ni en-ten--de-rá. Só-lo lo en--tien--den las o---las.
mf ad libitum
col-------canto


Allegretto
Tempo primo
¡La ca-ra- -co- -la es - tá to-ca que to——— ca!
Allegretto
Tempo primo
sfp
Es - tá to-ca que
molto ritmico
to - ca la ca-ra - co——— la.
molto ritmico
mf


El in - dio fren-te a la
rinforzando
poco
f
mar ——— , to - can - - do la ca - ra - co ——— la ———
rinforzando
poco
f
f
sfz

LIBROS



OLAVO ALÉN, *La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba*. La Habana, Casa de las Américas, 1986, 271 pp.

La obra presente constituye la disertación doctoral del musicólogo Olavo Alén, ganador del Premio de Musicología de la Casa de las Américas de la Habana, Cuba. Fue preparada por el ponente para obtener el título de doctor en Musicología por la Universidad de Humboldt, República Democrática Alemana, bajo la denominación de "La Música de las sociedades de tumba francesa en Cuba". El término *tumba* hace referencia a "un tambor africano, utilizado con frecuencia en el occidente de Cuba; pero también a un baile afrocubano muy conocido en aquella región occidental".

Por medio de la transculturación entre varios pueblos africanos y las culturas de procedencia francesa, proliferaron los valores estéticos originales. Estos valores crecieron a través de varios factores socioeconómicos. El ponente comienza su trabajo a partir de la época comprendida entre 1790 y 1868, que incluye los años más complejos de la historia colonial de Cuba. Una investigación exhaustiva del periodo franco-haitiano y las fiestas de las sociedades de *tumba francesa* le permitieron a Alén averiguar las causas de la emigración, la trata de negros, "el ritmo de ascenso del café", los factores económicos que favorecieron la inmigración francesa y la finalidad de las sociedades de tumba francesa, no sólo desde el punto de vista económico, sino también del cultural y del sociológico, en grupos que el autor califica de "microsociedades cerradas".

Al emigrar a Cuba los negros haitianos lucharon por defender el idioma francés que, no obstante, llevaban en calidad de *patois* o *créole*. Cree Olavo que, pese a haber llegado a Cuba "con sus ritmos y pasos perfectamente formados en Haití, adoptaron en Cuba diferentes estructuras grupales, hasta cristalizar en sus actuales formas". El primer documento localizado por el ponente se refiere a las fiestas de estos afrohaitianos efectuadas entre Santiago de Cuba y Guantánamo. Si la influencia francesa perduró en estas fiestas fue gracias al establecimiento de los colonos franceses en aquella región, con todas sus costumbres y rasgos culturales. Cree el ponente que una tal división de clases terminó al ser abolida totalmente la esclavitud en 1888, y al reorganizarse las fiestas de tumba francesa.

Poquísimos datos encontró Alén sobre este periodo específico, excepto algunos proporcionados por los más ancianos entre los negros de aquella región. Nada halló acerca de los bailes de tumba francesa durante la guerra de 1895, pero cree que si muchos habitantes pasaron esa guerra en lo alto de los montes, otros tantos permanecieron en las ciudades.

Durante la época republicana persistieron las sociedades de tumba francesa como medio de subsistencia. Sobre este periodo hay varios relatos anecdóticos, hasta llegar 1959 y el triunfo de la Revolución Cubana, con sus cambios estructurales en todos sus valores económicos y sociales.

En el capítulo segundo se ocupa Alén de observar y describir las fiestas. Define la observación científica "como uno de los principales métodos de recopilación material, o como método de control sobre los datos previamente obtenidos". Así reconstruye algunas manifestaciones folklóricas, entre las que se encuentran las fiestas de tumba francesa que en 1972 realizaron algunos observadores bajo la sabia dirección de Argeliers León, de quien recibió Olavo Alén valiosísima colaboración para su ponencia. Dijo el maestro: "Fundamentalmente, la música y la danza que caracterizan a este sector han llegado no sólo a constituir un rasgo peculiar de la cultura del pueblo de Cuba, sino, además, han influido directa e indirectamente en las otras manifestaciones pertenecientes a las áreas denominadas por él mismo como factor urbano primario y factor urbano elaborado."

El ponente habla de dos descripciones importantes de aquellas fiestas: la de Emilio Bacardí (1844-1922) en su novela *Via Crucis* (1910) y la de Fernando Ortiz en el cuarto tomo de *Instrumentos de la música afrocubana*. La primera es la de un baile de esclavos en una plantación de café. Todo indica que se trata de una fiesta de *tumba francesa*.

Bacardí mantiene a sus lectores absortos con su lenguaje florido al describir las tumbas y el eco de los parches. Irrumpe el *babul* (maestro de ceremonias) para anunciar que la más gallarda entre las negras jóvenes inaugurará el baile con un compañero negro bastante viejo, pero el mejor de la hacienda. Describe luego el cuerpo mórbido de la bailarina —espléndida Venus africana— que va a bailar con un cadencioso ritmo de caderas. El delirio llega al colmo y se escucha un canto agudo y delirante.

La segunda es una descripción más amplia del baile de las mujeres. Esta danza la realizan ellas solas, si bien los hombres ensayan a distancia la danza que harán con aquella que, al cerrarse la distancia, obligue al hombre a tomarla como su pareja por la mano diestra y levantando ambos los brazos, él "la hará girar sobre los pies como una peonza". Las mujeres realizan también estos enlaces entre ellas solas. Se produce una embriaguez ancestral en el ambiente, con ritmos y melodías que seducen a quienes se entregan a ellos. El instrumental de la tumba francesa se compone de tres tambores llamados *tumbas*, un xilófono cilíndrico (*catá*) y otro tambor pequeño para acompañar un baile llamado *masón*. Hay en segundo orden unas maracas tocadas por las bailarinas y la *mayora de la plaza*. Alén se atuvo a la clasificación organológica de Hornbostel y Sachs.

Para poder comprender la transcul-

turación melódica de la tumba francesa, Alén define la melodía de esos cantos, cuyos medios masivos de difusión dan la medida de sus contactos con los diversos sistemas musicales que le son accesibles, y describe la metodología por medio de la cual analiza diez cantos específicos.

En el capítulo cuarto hallamos el *composé* y su canto. Este vocablo designa una doble faceta de cantor-creador, pero el *composé* es más poeta que cantante. Su oficio se limita a responder con ingenio y prontitud a otro *composé*; el mejor entre ellos recibe el nombre de *rey cantador*.

Al tratar de la transmisión oral del sistema melódico de los cantos de tumba francesa, dice el ponente que algunos *composés* apuntan sus cantos en libretas; pero solamente los textos, ya que la música debe ser retenida por la memoria.

Casi cada canto lleva consigo una *caída*, la cual resume un conjunto de los elementos que definen su estilo.

En terrenos de la afinación tropezó el ponente con grandes dificultades, porque el sistema sonoro de la tumba no se ajusta completamente a nuestro temperamento. Tuvo, pues, que recurrir a un equipo de afinación STG - IKO - 081, de valores en *cents*. Esto lo llevó a diseñar varios diagramas.

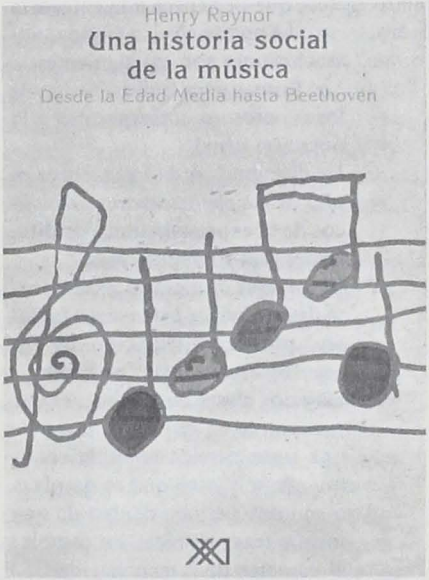
Para sus investigaciones recurrió a un trabajo de campo que le permitió recopilar los toques producidos por los instrumentos de estos grupos en el contexto de sus diversas fiestas. Además de los toques recogió cantos de los *composés*, aplicándolos a cuatro cuestionarios previamente preparados. De estas transcripciones trata en el capítulo sexto, que se ocupa del ritmo y la distribución de los acentos. El parámetro metro, que pertenece a la categoría ritmo, lo estudia aparte en el capítulo quinto. Sus conclusiones son las siguientes:

1. Las formas para la distribución de los acentos no corresponden a la notación usual.
2. La distribución de los acentos es uno de los elementos característicos de la expresividad en las diferentes culturas musicales.
3. El carácter de algunos géneros está determinado, entre otros factores, por la distribución de los acentos en las frases musicales.
4. Hay dos clases de acentos, el que permanece en el mismo lugar de una frase rítmica repetida continuamente y otro que se desplaza a sonidos vecinos dentro de una misma frase rítmica, sin cambiar el carácter de la expresividad.
5. Hay acentos que no tienen por qué aparecer siempre al repetirse una frase rítmica, sin cambiar el carácter de la expresividad.

Termina esta interesante ponencia de Olavo Alén tabulando los resultados de su estudio rítmico y de distribución acentual. Siguen varios apéndices muy importantes. El primero, dedicado a transcripciones, se inicia por cuatro llamativas *yubás*, que producen una polifonía ingeniosa. Vienen en seguida otras *yubás* y *masonés* como "Ma apele Fidel" de Consuelo Venent Danger.

Las setenta y dos páginas finales están dedicadas a las *tablas* de resultado del trabajo con el medidor de las duraciones de los sonidos.

Esperanza Pulido



Henry Raynor, *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*. 2da. ed. México, Siglo XXI Editores, 1987, 510 pp.

Siglo XXI Editores de México ha puesto por fin en circulación este valioso libro. La primera edición en inglés fue publicada en Londres en 1972, mientras que la primera en español se realizó en Madrid en 1986, catorce años después. La no siempre cuidada traducción de Homero Alsina Thevenet es, no obstante, muy meritoria.

Nunca es tarde para verter una obra importante a nuestra lengua, e ignoro los arduos problemas que con seguridad tuvieron que vencerse para traducir la presente, pero, de cualquier manera, parece obvio que la traducción de libros sobre música no figura entre las prioridades de las editoriales mexicanas. Compárense los quince años transcurridos para que Siglo XXI Editores sacara al mercado el libro de Raynor, con los escasos doce meses que le tomó a la misma empresa presentar en español otra obra aparecida en su colección *Artes*: la *Histoire de l'art et lutte des clases* (1a. ed. en francés, 1973; la ed. en español, 1974) de Nicos Hadjinicolaou. Comento, pues, un escrito que conozco desde tiempo atrás en su versión inglesa, un libro cuya utilidad he comprobado en el aula, una historia, en fin, sobre la que se han emitido ya varias opiniones críticas.

Raynor se ocupa aquí de un aspecto tradicionalmente postergado o francamente rechazado por historiadores y musicólogos: el componente social de la historia de la música. Su objeto de estudio se limita, en lo geográfico, a la música europea, y en lo temporal, al largo periodo que va desde los primeros tiempos del cristianismo hasta los albores del siglo XIX. Se trata, como se ve, de ámbitos cuyas respectivas extensiones usualmente desbordan las posibilidades de recopilación y organización de materiales de un solo investigador; sin embargo, Raynor se cuida bien de no caer en la superficialidad típica de quienes, con arrogancia injustificada, desdeñan los beneficios de la investigación en equipo. En este sentido (me refiero a una hábil planeación y a una muy adecuada realización práctica del trabajo histórico), no es exagerado situar al libro de Raynor en ese selecto grupo de historias de la música debidas a un solo autor que encontramos en la literatura en lengua inglesa de la disciplina, el formado por *Music in Western Civilization* (1941) de Paul Henry Lang, *A*

History of Western Music (1960) de Donald J. Grout y *The Concise Oxford History of Music* (1979) de Gerald Abraham. Raynor demuestra tener un raro buen sentido para la síntesis y una sensibilidad muy especial para aprehender y describir el aliento que anima al tan dilatado ámbito cronológico que aborda.

Cada uno de los periodos en que está dividida *Una historia social de la música* tiene una base erudita lo suficientemente firme como para garantizar la solvencia académica del libro en su totalidad. Hay, además, una apreciable cohesión a través de los veinte capítulos de la obra, lo que hace posible, y atractiva, una lectura continuada.

Mencioné arriba la reticencia de historiadores y musicólogos cuando se trata de estudiar la música desde la perspectiva de la historia social. No es extraño. Los historiadores eluden el estudio de la música no tanto por faltarles la necesaria preparación en la técnica musical, sino más bien porque quizá aún no han aprendido a interrogar adecuadamente ese extraño tipo de documento que es la obra musical. Por su parte, la disciplina que denominamos historia de la música sufre hoy un atraso teórico considerable. Confiada en unos supuestos conceptuales tan tradicionales como aparentemente ingenuos, la historia de la música rara vez se abre a los planteamientos que hoy ofrecen las ciencias sociales. Pese a su nombre, *historia* de la música, y a lo que esto implica, muchos de los más acuciosos y brillantes cultivadores de la disciplina son ajenos casi por completo a la renovación actual que experimenta la historia. No desconozco que desde hace años la musicología y la etnomusicología claman por una revisión a fondo de los al parecer inamovibles supuestos de la historia de la música, pero, a decir verdad, poquísimos trabajos prácticos intentan superar las consagradas nociones de la añeja disciplina. De aquí que resulte necesario señalar especialmente uno de los méritos del trabajo de Raynor: *Una historia social de la música* no es sólo un excelente libro de historia de la música, es también uno de los primeros estudios de historia social que enfocan con seriedad el arte musical.

Raynor es explícito en cuanto a sus propósitos: "Este libro es un intento de llenar una parte del abismo existente entre la historia normal y necesaria de la música que trata del desarrollo de los estilos musicales y la historia general del mundo en el que los compositores cumplieron su función" (Prefacio, p. VII). Este párrafo habla de la extrema prudencia del autor al enunciar su tarea, prudencia así mismo evidente a lo largo del estudio, especialmente en sus conclusiones. No intenta Raynor abolir o sustituir la historia estilística de la música. Los calificativos que le aplica, "normal" y "necesaria", son suficientemente expresivos. La historia estilística cumple una misión y sería iluso prescindir de ella; con todo, sus limitaciones saltan a la vista cuando exigimos una explicación o interpretación más profundas de la música. Como estudio técnico interno del desenvolvimiento de los estilos musicales que la historia estilística es, poco o nada puede decirnos de las funciones sociales de la música o de las fuerzas sociales que la determinan. Surge entonces la necesidad de acudir a la historia social —esa clase de historia aún en formación— para obtener los elementos explicativos que nos permitan al-

canzar algunas certezas sobre ese dominio oculto de la música que es su dimensión social.

Como era previsible —dada la novedad de los planteamientos de Raynor, sobre todo entre los músicos—, el libro se inicia con un capítulo que realiza un balance de los tradicionales modos de hacer historia de la música: "La historia de la música. Problemas y fuentes". Para Raynor no es posible llamar historia de la música —así, de manera global— a la "historia de los estilos musicales y su desarrollo" (p. 2). Si se tuviera una clara conciencia de que la historia estilística es sólo un estudio parcial de una historia "total" de la música, quizá no existiría esa tendencia a simplificar los procesos históricos de la música, procesos que son de suyo, ya se sabe, complejos e intricados.

En el nivel más elemental de hacer historia de la música —reconoce el autor— está la historia biográfica. Cadena de influencias, muy gratuitas las más de las veces, esta historia crea jerarquías y aspira a sentar valores definitivos. Limitada y falsificadora, la historia biográfica no únicamente vive hoy en los escritos de vulgarizadores con pocos escrúpulos, también es el sustento de formas más elaboradas de historia estilística.

Con todo derecho puede también criticarse a aquellas formas de hacer historia de la música que se encierran herméticamente en el mundo "espiritual", es decir, aquellas que no toman en cuenta que lo estilístico tiene una relación estrecha con el ámbito de lo material. Veamos un ejemplo entre tantos: la distancia que existe entre los estilos de las obras pianísticas de Haydn, Clementi, Beethoven y Liszt, y lo característico de sus respectivas técnicas, resulta poco menos que inexplicable si se olvidan o minimizan las modificaciones tecnológicas introducidas a lo largo del siglo XIX en la construcción de pianos. Este ejemplo muestra que aun en aspectos tan aparentemente insignificantes, el mundo físico tiene un impacto nada desdeñable en el desarrollo de la música.

Es tan obvio el hecho de que el compositor vive en una relación dada con su época y su comunidad —relación que puede ir de lo positivo a lo negativo— y que de algún modo las mismas obras musicales ofrecen apariencias que nos hacen intuir una vinculación estrecha entre ellas y las ideas y creencias de su tiempo, que no pocos historiadores han sucumbido a la tentación de querer explicar la música por el pensamiento de la época a la que pertenece. Normalmente establecen artificiosas analogías entre la música y otras formas más explícitas del complejo cultural de un periodo dado, *i.e.*, filosofía, religión, artes plásticas, literatura, etc. Raynor acomete contra la ligereza de tales trabajos. No porque crea inútil ese tipo de indagaciones, sino porque la evidencia documental ("pruebas que procedan directamente de la música o de la exégesis que un compositor haga de su obra", p. 9) es escasísima. Estos historiadores olvidan quizá algo elemental: lo que es cierto para otros hechos culturales no es necesariamente cierto para la música. Con todo, Raynor admite que si bien esas especulaciones son peligrosas, pueden llegar a ser estimulantes e incluso reveladoras, en los raros casos en que el historiador auna la necesaria experiencia y sensibilidad musicales al "conocimiento del grueso de la obra del compositor" (p. 9).

Señaladas algunas limitaciones de las formas usuales de hacer historia de la música, Raynor ha allanado el camino para argumentar en pro del enfoque social en historia de la música. Si en sus concepciones se deja sentir la presencia de las ideas de Arnold Hauser, Raynor muestra, no obstante, un noble esfuerzo por plantear de manera personal la problemática historiográfica de su campo de estudio sin acudir a las muy obvias referencias a los teóricos de la historia social o de la sociología del arte. Su reflexión parte siempre de las evidencias que le proporciona la multiplicidad de casos estrictamente musicales que maneja. A continuación intento presentar de manera sucinta sus planteamientos teóricos:

1. Independientemente de que surja de las actitudes mentales que el compositor comparte con sus contemporáneos, o les opone, la música debe existir socialmente.
2. Ha sido escrita para que pueda ser interpretada por otras personas fuera del compositor.
3. Presupone los esfuerzos creativos de uno o varios intérpretes.
4. La música está dedicada a un patrono y/o a un público, "aunque a veces éste pueda parecer un público imaginario, ideal".
5. La música llega a su público de ciertas maneras específicas: interpretación, publicación, etc. "La forma en que se acerca a ese público puede estar influida, y casi debe estarlo, por estas consideraciones sociales" (p. 13).

Tan obvios, sencillos y generales como puedan parecer estos planteamientos, poseen, sin embargo, la virtud de su contundencia, además de que constituyen un llamado de atención sobre una circunstancia que sorprendentemente pasa inadvertida para el músico y sus historiadores: la música es un arte eminentemente social. Es inconcebible una música, cualquier clase de música, que no esté sumergida en el denso curso de la vida social, que no emane de las fuerzas que la animan y que no dé origen, a su vez, a efectos sociales.

La determinación de las condiciones prácticas en las que la música se hace, de la naturaleza y dimensión de las organizaciones musicales, de los medios con que el músico cuenta para divulgar su música, de la composición y estratificación de los públicos musicales y de la red de relaciones entre compositores, ejecutantes, patronos, empresarios, editores, constructores de instrumentos, etc., no sólo es deseable, sino factible en grandísima medida. Para Raynor "el intento de rastrear la relación real, analizable y creativa entre músico y sociedad, no mediante especulaciones que procuren encontrar la relación entre las ideas ex musicales, religiosas, políticas o sociales del compositor —todos los fascinantes imponderables que producen un efecto no analizable en su obra—, sino mediante la interacción entre los compositores y los medios a su alcance para difundir y popularizar su música, arroja una luz sobre el desarrollo de los estilos" (p. 17).

Si la historia estilística de la música quisiese ser sacada de su encierro característico, de sus autoimpuestas limitaciones conceptuales y de su inveterada situación en el nivel de la mera descripción técnica,

se impone entablar un diálogo profundo y continuado con las nuevas maneras de hacer historia, especialmente con la historia social. Tal es, me parece, uno de los mensajes principales del libro de Raynor. Analizar los contextos sociales en que la música y los estilos musicales surgen, se desarrollan y fenecen, no equivale a decretar la abolición de la historia estilística, simplemente significa estar en posesión de un instrumento que ayude a percibir más finamente los problemas históricos en relación con la música.

Me he detenido quizá demasiado en el primer capítulo de la obra porque considero importante poner de relieve los problemas aquí expuestos. Paso ahora a comentar brevemente sobre los capítulos 2 a 19, es decir, aquellos que contienen el asunto esencial de *Una historia social de la música*.

A primera vista, *Una historia social* tiene la apariencia de una historia convencional de la música, de la cual se han extraído los apartados que corresponden a las descripciones técnicas de las obras; bien mirada, pueden notarse en ella las diferencias de fondo que tiene con respecto a los manuales al uso de historia estilística. Raynor hace un esfuerzo sostenido por no caer en lo anecdótico o lo pintoresco. La información biográfica se utiliza sólo cuando los datos son relevantes para conocer un determinado rol social. El autor no hace inducciones apresuradas, llega a conclusiones siempre sobre la sólida base del escrutinio de múltiples casos.

Si bien la índole del trabajo de Raynor no exige el empleo de documentos de primera mano, se nota una continua relectura y reinterpretación de la información documental que le proporciona su convencional bibliografía. Aunque por momentos el hilo conductor de su historia es el estudio del compositor y su entorno, el autor no maneja un concepto individualista de la historia de la música, más bien trata de historiar los rasgos colectivos que definen la misión de grupos de compositores en los periodos que estudia; al mismo tiempo, proporciona información pertinente sobre comunidades, gremios, corporaciones, instituciones, públicos, etc., mostrando cómo colectividades e individuo interactúan en la conformación de los estilos musicales o de las técnicas de ejecución e interpretación.

Como una novedad en una historia de la música, se hace una empleo de datos económicos y demográficos. Raynor los maneja con toda precaución y parsimonia. Si no hace una utilización refinada de esa información —lo que no quiere decir que sea incorrecta—, sí se logra exponer de manera convincente la pertinencia de esos datos para explicar la gestación de un estilo musical, su carácter, o los aspectos interpretativos que implica.

Por lo anterior no se sospeche que Raynor acude a un grosero determinismo, muy por el contrario. En su análisis de las relaciones entre obra y entorno económico-social, no olvida que si bien las formas artísticas tienen como condicionante significativo una concepción del mundo determinada económica y socialmente, ese condicionante ni es homogéneo, ni comprensivo ni directo, sino que se da a través de una larga y elaborada serie de mediaciones. Alejado de una aplicación mecánica de una técnica o metodología, Raynor deja debido espacio para el ingenio personal como protagonista de la historia musical.

En resumen, la parte práctica del libro de Raynor no queda a la zaga de la exposición teórica del capítulo primero, más bien responde adecuadamente a ella, manifestando que el autor es dueño de un envidiable talento historiográfico.

Más que un análisis, evaluación o un simple acuse de recibo de *Una historia social de la música*, la exposición que he hecho de ella al dejar correr la pluma de manera entusiasta, pretende ser una invitación a la lectura de esta interesante obra. Dedico esta invitación especialmente a los músicos que tan necesitados estamos de desterrar las ingenuas, imprecisas y prejuiciadas ideas históricas que tenemos sobre el arte que practicamos.

Juan José Escorza

Revista de revistas



NZ. Neue Zeitschrift für Musik, CXLVIII/4, abril de 1987.

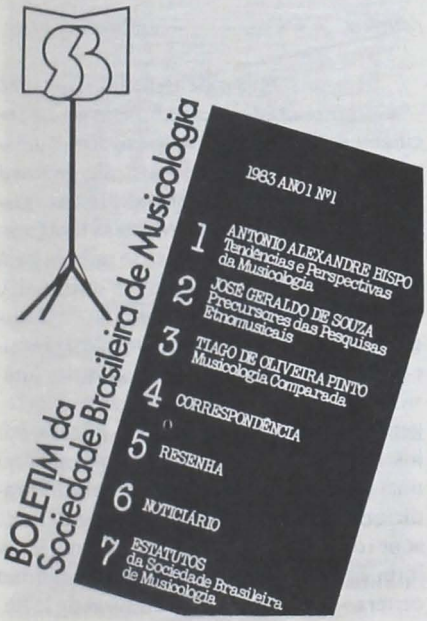
En el último número recibido de la *NZ* venía un pequeño folleto con anuncios de revistas musicales nuevas en inglés, publicadas por Harwood Academic Publishers de Londres, París y Nueva York. Entre éstas nos llamó la atención la *Contemporary Music Review*, dedicada a la tecnología y a la estática, y de la que Nogel Osborne es el editor principal. Cada volumen contendrá aproximadamente 400 páginas divididas en varias secciones. El ejemplar tendrá un precio de 70 dólares estadounidenses. Los mismo editores han comenzado a publicar *The Journal of Musicological Research* (El periódico de investigación musicológica), editado por F.J. Smith, del Instituto de la Investigación Musical de Chicago, EU. Este periódico tiene como objetivo la publicación de artículos originales sobre asuntos tradicionales y contemporáneos, así como la presentación de temas sobre tópicos musicales específicos dirigidos a aspectos de estructuras musicales más amplias, incluyendo trabajos sobre estudios históricos, análisis de ejecuciones, el fenómeno del sonido, crítica, filosofía y ecología. El editor acepta toda clase de artículos bien escritos y mejor planeados, así como manuscritos más vastos sobre dichos tópicos para su posible publicación en *Monogramas de mu-*

sicología, que es la serie de libros de este periódico.

Otras publicaciones importantes del Instituto de Chicago son *La experiencia del sonido musical* y *En busca de un método musical*.

En este número de abril de 1987 de la *Neue Zeitschrift für Musik*, Eva Rieger informa acerca de un festival de mujeres compositoras que esta vez fue subvencionado en Alemania por el Estado. Como característica especial de dicho acto, las 36 mujeres compositoras que llevaron obras se vieron en su mayoría inclinadas hacia la música contemporánea, por lo que el persistente romanticismo de compositoras como Barbara Strozzi, Francesca Caccini y Elizabeth Jaquet de la Guerre constituyeron "un oasis de contemplación en medio de la abundante música nueva". Las mujeres no están aún satisfechas con el trato que reciben de sus colegas masculinos, pero como dice Eva Rieger —y concordamos plenamente con ella—, mientras no logren integrarse totalmente al consenso masculino de sus colegas, a las compositoras no les será posible adquirir el trato por el que llevan muchos años luchando; con todo, parece que van lográndolo poco a poco.

Esperanza Pulido



Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia, I/1, 1983.

En este número del *Boletim* en cuestión viene una separata de 79 páginas nítidamente dedicadas a *Los Motetes para los pasos de la Procesión del Señor*, compuestos por el padre Theodoro Cyro. Edita y comenta este importante *Boletim* el amigo y colega Antonio Alexandro Bispo, quien colabora anualmente en su factura y edición. Para cualquier información pueden los interesados dirigirse al profesor Antonio Alexandro Bispo, Theodor-Hess Ring 14,5000 Colonia, República Federal Alemana; pero la correspondencia general debe ser enviada a la Sociedade Brasileira de Musicología, Rua Bahía 1094, 01244, São Paulo, S.P., Brasil.

A Bispo le obsequiaron copias de estos manuscritos en Bahía, en 1971. Gracias a esto se hizo posible la versión *a capella* de estos motetes, los cuales fueron estudia-

dos en 1972 por el coro del Conservatorio de Música "Ernesto Nazareth", del Instituto de Música de São Paulo. Piensa Bispo que solamente una revisión íntegra del conjunto puede permitir la valorización de sus cualidades, pero desde la primera lectura éstas pueden ser apreciadas como las de una bella colección polifónica de motetes digna de estudio y ejecución.

En el número inicial de estos boletines se dice que solamente aparecerá uno anualmente, dividido en varias secciones, conteniendo artículos y comunicaciones sobre todos los campos de la musicología, crítica y asuntos correlacionados, principalmente sobre las actividades brasileñas. En el primer número de 1981 (año de la fundación de la Sociedad) Antonio Alexandro Bispo señala las "Tendencias y perspectivas de la musicología en Brasil", José Geraldo de Souza nos comunica datos acerca de "Los precursores de la investigación etnomusicológica en Brasil" y Tiago de Oliveira Pinto nos submite sus "Consideraciones sobre la musicología comparada alemana. Experiencias e implicaciones en Brasil".

Ya formado este número murió inesperadamente su director, Roberto Schnorenberg, el 12 de octubre de 1983, quien fuera presidente de la Sociedade Brasileira de Musicología desde su fundación. Q.E.P.D.

Esperanza Pulido



Muzica, XXXVI/12, diciembre de 1986.

En su número de diciembre de 1986 —último recibido— este boletín de la Sociedad de Autores y Compositores Rumanos entrega un interesante artículo de Aurel Stroe, Cosmin Georgescu y Mario Georgescu relacionado con las "Músicas morfogenéticas", cuya primera parte se publica bajo la rúbrica de "Una perspectiva informal".

El quid de esta proposición es el surgimiento de un paradigma musical: músicas de estructuras cambiantes globales (músicas "normales"), contra músicas morfogenéticas, cuya semántica es explicada por los autores como un paradigma musical nuevo; esto es, "un nuevo programa tradicional de creación en la historia del arte sonoro". Este nuevo paradigma no se ha impuesto —al menos como realidad certera— en la conciencia cultural de la hu-

manidad, estando hoy a punto de constituirse en formas propias y más propicias para comunicar criterios de referencia. Conviene, ante todo, tomar en consideración una situación que no por extraña es menos real: la necesidad de reconsiderar por medio de una revisión adecuada el conocimiento y la compresión de las obras maestras morfogenéticas en el cuadro de la música contemporánea.

El concepto morfogenesia está tomado, en su acepción etimológica más general, como un cambio de "cualquier" forma estructural, sin importar su constitución o a las fuerzas implicadas. Las creaciones que sufren el poderoso proceso de una dislocación estructural explícita (que se revelan más bien por una presencia no manifiesta), pueden ser llamadas músicas morfogenéticas. Sobre otro plan se oponen como un contramodelo al *paradigma musical de tipo normal.*

Esperanza Pulido



Boletín de Música, julio-diciembre de 1986, número 108, Publicación de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

En el último número recibido de esta meritoria publicación cubana que encabeza el distinguido musicólogo y compositor Argeliers León, director a su vez del Departamento de Música de la Casa de las Américas, sobresalen cuatro singulares artículos de fondo. El primero, "Tres trazos y tres trozos de Alí Primera", texto que se debe al venezolano William Castillo. En segundo término se halla "El compositor, el intérprete y el oyente", de la dominicana Aída Bonnelly de Díaz. El tercer ensayo, "Los problemas del texto en la nueva canción" corresponde al chileno Patricio Manns. En último término encontramos "Olga López de Venezuela" que firma el propio director del boletín musical cubano.

En "Tres trazos y tres trozos de Alí Primera" el autor nos relata, con apasionado brío poético, la circunstancia trágica que truncó a los 43 años de vida el queha-

cer artístico y revolucionario del cantante popular venezolano Alí Primera.

Un accidente carretero, cuando regresaba de una presentación en El Tocuyo, estado de Lara (Venezuela), acabó con la vida y los sueños de Primera, de ver liberado y militante al pueblo latinoamericano.

Según el texto de Castillo, quien es estudiante de comunicación social en la Universidad Central de Venezuela, Alí Primera "Nunca esperó la aceptación de los niveles literarios, su música era un desafío en las narices de esa palabra hueca, atrincherada en sus torres de marfil. No era 'arte' ni el altar de los cobardes. Canción que nunca esperó aparecer en las listas de 'favoritos' ni recibir premios, canción silenciada y olvidada, retozando juguetona sobre esta tierra."

Oriundo del estado Falcón, Primera debió salir a ganar su sustento muy niño, desempeñando trabajos como limpiabotas y boxeador. Llegado a Caracas, se inscribió en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central "y un cuatro empezó a sonar". Así se presentó en sus inicios en el Teatro Universitario y en la misma Aula Magna de esta prestigiada casa de estudios. La sinceridad y el amor a su propia gente hizo decir al trovador: "Hay en mí intención de comunicar a mi pueblo su propia realidad en alas de la música."

En su apologético homenaje *post-mortem*, Castillo señala algunos acontecimientos de la vida y la ideología del cantante: "Sólo él supo cuánto le costó edificar esa cumbre de esperanzas. Vivir a la veleta, a los aires tremendos que arrastran los hechos. Siete hijos dejó el hombre, siete semillas germinando sobre mañana." Castillo juega con el nombre del cantante cuando dice: "Alí aquí y en todas partes donde asoman los destellos del futuro. Testigo excepcional, afortunado, de las tristes vestiduras de estos tiempos."

Aída Bonnelly de Díaz, profesora del Conservatorio Nacional de Música, además de directora del Teatro Nacional de Santo Domingo, participa con un trabajo teórico que titula "El compositor, el intérprete y el oyente". Son ellos tres los elementos primordiales para que pueda manifestarse el fenómeno músicotemporal, es decir, su existencia misma. Bonnelly Díaz plantea su trabajo afirmando, de manera casi sentenciosa, el desempeño de cada uno de ellos en el plano de la ejercitación estética.

"Los problemas del texto en la nueva canción" del escritor, compositor e intérprete de la nueva canción Patricio Manns, de Chile, ofrece un panorama en el cual plantea las diferencias, no siempre bien entendidas, que existen entre el poeta y el autor-compositor. El segundo, según el autor, debe enfrentar un doble desafío que consiste, por una parte, en "organizar una línea melódica e integrarla en módulos armónicos; por otra, componer el texto cuidando de acatar dos exigencias (hablo del autor-compositor ideal) a saber: la primera, que éste se funda sin baches técnicos a la música; la segunda, que los problemas que suponen este fundir, esta doble ósmosis, no diluyan ni trastruequen el mensaje".

Manns menciona también los vínculos íntimos que deben establecerse entre música y poesía, y escribe: "Pongamos la música de la poesía y la poesía de la música al servicio de este hombre substancial y amoroso que somos todos los seres con ga-

nas de crecer, con pasión de comprender."

Finalmente, Argeliers León ofrece una amplia reseña de la presentación de la talentosa pianista venezolana Olga López. Su regreso a Cuba —ya que visitó la isla en dos oportunidades anteriores, en 1978 y en 1981— se debió a una invitación cursada por la sección de Música de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), a fin de que participara en la Novena Jornada de Música Cubana Contemporánea. Allí ofreció muy atractivos programas, integrados, en su mayoría, con obras de compositores latinoamericanos. México estuvo representado por el nacionalismo de Manuel María Ponce, de quien interpretó su *Intermezzo*. Citando algunos otros autores, mencionaremos a los venezolanos Ramón Delgado Palacios; Federico Follmer; Vicente Emilio Sojo; Ildefonso Meserón y Aranda, y Rafael Saumell (hijo), de quienes ofreció cinco valses venezolanos del siglo XIX.

Olga López fue discípula de destacadísimas personalidades musicales internacionales, entre las que se cuentan Magda Tagliaferro, Guido Agosti y Elizabeth Westerkamp. Ha realizado numerosas giras internacionales y es hoy día una de las artistas del piano más encumbradas de su país.

El *Boletín de Música* de la Casa de las Américas cierra su entrega con una profusa cantidad de notas y noticias —desde la página 25 hasta la 55.

Nos enorgullece muy especialmente encontrarnos encabezando esta sección, donde se reseñan muy favorablemente los números 87, 88, 89 y 90 de *Heterofonía*. Todos los que laboramos en esta publicación agradecemos profundamente a nuestra colega cubana tal deferencia.

Clara Meierovich

DIGEST

Within one year from now *Heterofonía* will be twenty years old. It is about time to review our accomplishments and our failures. We have never ill-spoken of our critics and so we propose to make 1987 a year of study and reflection in order to reach number 100 and our 20th anniversary in the best of spirits.

Some months ago a Mexican *avant gard* composer examined *Heterofonía* with scrutinizing eyes. His balance of the magazine's trajectory was so negative that he almost denied *Heterofonía* and its makers the right to live. Approaching his points of view with self posession, we discovered that he had based his extremely severe judgements on every possible reason, except the reading and knowledge of our published materials.

Please don't misinterpret us. We could love to have our work reviewed by those who really read our magazine with interest, as we urgently need to get their opinions and judgements, no matter how unfavorable.

The unifying subject of *Heterofonía*'s number 96 issue is Mexican music. The first article: "Diego Rivera, Frida Kahlo and Carlos Chávez: collaboration, disillusion and retribution", by Robert L. Parker (Chávez today most assidous and trustfull/biographer), gets deep into that triangle's professional and friedly relations.

The well-remembered contralto Fanny Anitúa deserves good standing of National prestige. Esperanza Pulido gives us a short biographical sketch of the famous Mexican singer, without following the pompous language that is generally used to extol the operatic Mexican artists. She sketches Fanny's *curriculum* and tells us her personal opinion of the great singer and woman, whose birth centennial of we are commemorating this year.

Gone stray among papers that contained an unpublished lecture by Dr. Robert Stevenson ("Fundamental projects for Mexican Musicology") we publish now said lecture that Dr. Stevenson wrote in 1980, on occasion of *A Panorama of Viceroyal music in Latin America*. Juan de Dios Peza the Mexican writer known as

"the home poet" —a quialification as cheap as some moments of his poetry— devoted himself to premeditation and description of the so many characters in the Mexican life of his time, with whom he carried out friendly relations, like Manuel Sánchez's the best violin player of México's 19th century (today totally forgotten).

The historian Octavio Herrera Pérez writes about Mexican vernacular music with a polemical article dedicated to San Carlos, Tamaulipas "picota"*. He objects the historical and ethonogical carelessness of the so-called "folkloric ballets".

In the first section of this issue, Esperanza Pulido has a conversation with Rosita Rimoch. The letter talks about her husband, Armando Montiel Olvera's song "Cantinela nahoa". At the beginning of their careers both artistis were in contact with Fanny Anitúa: she as a pupil and he as her accompanying pianist.

We, *Heterofonía*'s makers, are in debt to doctors Fernando García Torres and Elia Espinosa. As Dean of the Escuela Superior de Música, the former has given us support in a thousand ways, and Elia, who is a researcher at the Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, for her determination to illustrate Dr. Parker's paper. Two more workers from the school have helped us: José González Araya from the Notation Workshop and María Isidra García, who typewrote our illegible rough drafts.

Esperanza Pulido.

* Gibbet

Tipografía, formación, negativos, impresión y encuadernación:
Prisma Editorial, S.A. de C.V.

HETEROFONIA
HETEROFONIA
HETEROFONIA

Revista musical trimestral

Organo del Conservatorio Nacional de Música. Fundada en 1968.

Directora y fundadora: **Esperanza Pulido**

Artículos de destacados musicólogos
mexicanos y extranjeros.
Crónica, noticias, revista de revistas
y libros sobre música.

**20 años de
prestigio internacional**

De venta en las librerías
del Instituto Nacional de Bellas Artes

Suscripciones:
Apartado Postal 504, C.P. 06000, México, D.F.

Av. Presidente Mazaryk 582, Col. Polanco, C.P. 11560, México, D.F.







México, D.F., 1987

