

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 102-103, México, enero-diciembre de 1990

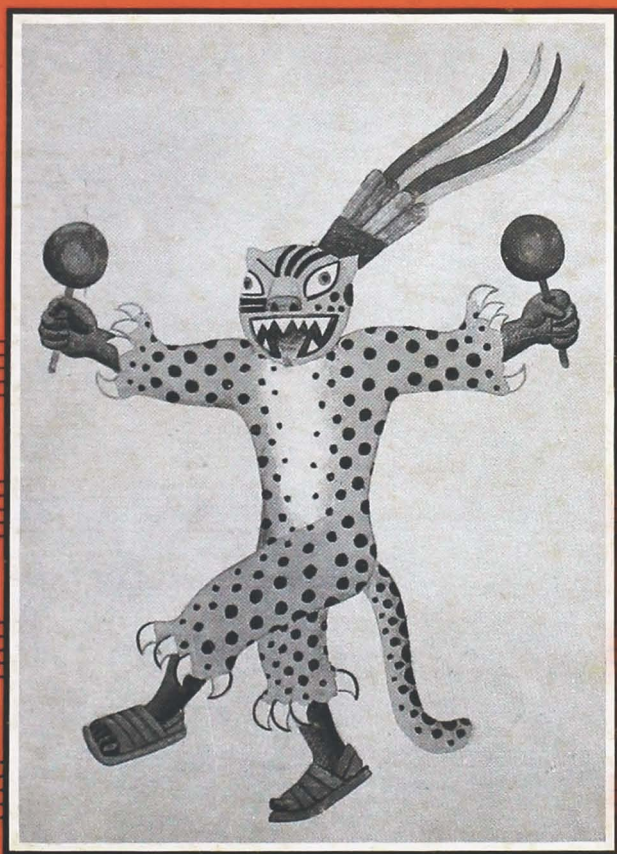
Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 102-103, México, enero-diciembre de 1990, pp. ##

Heterofonía

102-103

Enero-Diciembre 1990



En torno a la música popular



CENIDIM

Heterofonía

102-103 Enero - diciembre 1990

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Víctor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Director General

Martín Díaz y Díaz
Subdirector General de Difusión y
Administración

Salvador Vázquez Araujo
Subdirector General de Promoción y
Preservación del Patrimonio Artístico
Nacional

Manuel Márquez Fuentes
Subdirector General de Educación e
Investigación Artísticas

Esther Ruiz de la Herrán
Directora de Investigación y
Documentación de las Artes

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

Heterofonía

Fundadora y Directora: Esperanza Pulido
Subdirector: Juan José Escorza
Consejo Editorial: Juan José Arreola
Consuelo Carredano
Eduardo Contreras Soto
Luis Herrera de la Fuente
Ana Lara
Juan Vicente Melo
Robert Stevenson
Rosa Virginia Sánchez
Fausto Zerón

Heterofonía

Revista musical semestral/ORGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACION,
DOCUMENTACION E INFORMACION MUSICAL/TERCERA EPOCA/VOLUMEN XXI NUMEROS
102 y 103/enero-diciembre 1990

Precios en México:

Ejemplar: 13,500 pesos

Ejemplar atrasado: 15,000 pesos

Suscripción anual: 35,000 pesos

Precios en el Extranjero:

Ejemplar: 13.50 dólares

Ejemplar atrasado: 15.00 dólares

Suscripción anual: 35.00 dólares

(Gastos de envío incluidos)

Instituto Nacional de Bellas Artes, Subdirección de Educación e Investigación Artísticas,
Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical, "Carlos Chávez".

Liverpool No. 16, Colonia Juárez, C.P. 06600, Teléfonos: 546-61-40, 592-59-53.

ISSN 0018-1137.

Sumario

Presentación	Rosa Virginia Sánchez	
<i>En torno a la música popular</i>		
La evolución del bolero urbano en Agustín Lara	Adela Pineda	4
El aspecto sagrado de la música indígena	Rosa Virginia Sánchez	24
La música zapoteca de Juchitán	Elisa Osorio Bolio de Saldívar	31
Música mestiza de Tehuantepec	Andrés Henestrosa	35
Raúl Hellmer: "In memoriam"	Juan Vicente Melo	41
Entrevista a José Raúl Hellmer (1968)	Margarita García Flores	43
<i>Música</i>		
Bomba-Canción de cosecha-Una negrita	Música tradicional de Puebla	53
<i>Documentos</i>		
La música mexicana indígena de hoy	José Raúl Hellmer	62
La música mestiza	José Raúl Hellmer	65
Informe de la región de Huauchinango, Puebla	José Raúl Hellmer	68
<i>Notas y reseñas</i>		
<i>Libros</i>		
<i>Rostros del nacionalismo en la música mexicana</i> de Yolanda Moreno Rivas	Eduardo Contreras Soto	82
<i>Notas sin música</i> de Juan Vicente Melo	Luis Jaime Cortez	84
<i>Revistas</i>		
<i>Il Machiavellico</i>	Ana Lara	86
<i>Revista Música</i>	Consuelo Carredano	90
<i>Música Impresa</i>		
<i>Sones para violín</i> , ed. por Federico Hernández Rincón	Rosa Virginia Sánchez	92
<i>Elegía</i> de Hebert Vázquez	Ricardo Risco	93
<i>Grabaciones</i>		
<i>Guty Cárdenas y la inspiración de Agustín Lara</i>	Rosa Virginia Sánchez	98
<i>Chávez conducts Chávez</i>	Gloria Carmona	99
<i>Noticias</i>		104

Ilustración de la portada: Miguel Covarrubias.

Presentación

Este número de Heterofonía está dedicado a la música popular mexicana. En su sentido lato, música popular es la que toca y canta el pueblo. Si bien en el pasado los estudios etnomusicológicos comprendían únicamente la llamada música folklórica —indígena o mestiza—, hoy el panorama se ha ampliado tanto por la inclusión de numerosos géneros musicales —muchos de ellos provenientes de las grandes ciudades—, como por la profundidad de los análisis. Más allá del trabajo de recolección y descripción, ahora se pretende analizar y comprender la música popular con ayuda, incluso en algunas ocasiones, de métodos y técnicas de otras disciplinas como la Antropología, la Sociología y la Etnología. En virtud de esta diversidad, Heterofonía hizo una selección de materiales que, si bien no puede ser exhaustiva, muestra estudios realizados en un amplio periodo de tiempo y con diverso enfoque.

Adela Pineda abre este número con un estudio que nos permite conocer no sólo características musicales y literarias del bolero sino la evolución sufrida por éste en la persona de Agustín Lara. A partir de análisis comparativos, descubrimos en qué medida los boleros compuestos por Lara en su madurez se alejaron paulatinamente de sus fuentes originales —el bolero cubano y el peninsular—, creando un estilo personal que significó el nacimiento del bolero propiamente mexicano. “El aspecto sagrado de la música indígena” es un breve ensayo donde se expone la necesidad de estudiar todos aquellos acontecimientos que los indígenas realizan en torno a su música y danza —ciclo de vida de los instrumentos, forma de señalamiento de los intérpretes, sus enfermedades y formas de curación, etc.—, para poder comprender su función ritual en las comunidades indígenas contemporáneas. La música del Istmo de Tehuantepec aparece en dos escritos de los años 30-40. Una breve descripción de la música de un conjunto zapoteca, realizada por Elisa Osorio de Saldívar, revela una de las preocupaciones constantes en aquella época: la persistencia de elementos prehispánicos en la música indígena actual. Por su parte, Andrés Henestrosa nos habla del origen español de las canciones tradicionales en esta región; las cuales, al ser asimiladas por el sentimiento indígena, adquieren un temperamento propio.

José Raúl Hellmer es, sin lugar a dudas, una figura importante dentro del estudio de la música popular en México. Por esta razón se han incluido diferentes textos de y sobre él en este número. Con motivo de su fallecimiento, ocurrido en 1971, Juan Vicente Melo escribió una emotiva nota que nos descubre algo de la personalidad de aquel incansable hombre, siempre enamorado de nuestra música

popular. Pero qué mejor que las propias palabras de Hellmer para conocer algo más de su vida, su trabajo y su pensamiento. Esto es posible a través de la entrevista que Margarita García Flores le hiciera en 1968, de la cual presentamos aquí una parte.

Poco después de su arribo a México, José Raúl Hellmer vivió y trabajó durante cinco años en los estados de Morelos y Puebla. Producto de ello es el registro que efectuó con su inseparable grabadora de innumerables ejemplos musicales. A su regreso a la ciudad de México, Hellmer conoció al hombre con quien haría mancuerna a lo largo de muchos años. Federico Hernández Rincón, quien dedica gran parte de su vida a la transcripción de la música popular mexicana, proporcionó a Heterofonía tres ejemplos de su trabajo realizados sobre grabaciones que su compañero efectuó en Cuautla, Morelos, en esa primera época.

Documentos, en cambio, presenta tres textos escritos por el mismo José Raúl Hellmer. Los dos primeros surgen de la reflexión que el autor hace en relación a la música indígena y mestiza de nuestro país. El tercero, de carácter descriptivo por tratarse de un informe del trabajo de campo que realizó en el estado de Puebla, nos permite ver la variedad de acontecimientos cotidianos a los que suele enfrentarse el investigador de campo.

Las reseñas de diversos libros, revistas, partituras y discos cierran el número. En torno a la música popular que merecidamente dedicamos a José Raúl Hellmer con gran satisfacción.

Rosa Virginia Sánchez

La evolución del bolero urbano en Agustín Lara*

La década de los veintes.

El bolero provinciano llegaba del sureste a la capital de México en los efervescentes años veinte, época en que el México posrevolucionario requería de un proyecto de afirmación de los valores nacionales. Dentro de la variedad regional se buscaba crear una unidad nacional a través de la cual el pueblo se identificara nuevamente como mexicano. Con el temario popular, a partir de Manuel M. Ponce y López Velarde entre otros, surgían las primeras manifestaciones de un arte nacionalista. Por eso los héroes de la historia patria se estudiaban como figuras épicas y el romanticismo decimonónico volvía a tener cabida en una versión más popular.

Por otro lado, el crecimiento de la población y la concentración de los núcleos urbanos, principalmente el de la ciudad de México, que en 1925 contaba con aproximadamente un millón de habitantes, alteraban los viejos hábitos provincianos. En los primeros veinticinco años del siglo XX el número de burdeles, cabarets y centros nocturnos se había quintuplicado. La prostitución clandestina proliferaba, a pesar de los decretos de "abolición de la prostitución" del nuevo gobierno. También empezaban a aparecer los salones de baile, en los que el pueblo acogía los nuevos ritmos llegados principalmente del Caribe, dando rienda suelta a sus impulsos danzarios. En 1920 se inauguraba el legendario Salón México, que respondería a toda una época.

* Capítulo cuarto de la tesis de licenciatura "El bolero cubano y su transculturación a México en el caso de Agustín Lara". Cholula, Puebla, Universidad de las Américas, 1989.

Por otra parte, el teatro de tanda y revista sustituía a las manidas opereta y zarzuela. Desde el siglo XIX habían existido dos tipos de teatros: uno era el teatro para espectáculos de primera clase, como lo eran el Nacional, el Principal y el Iturbide, en los que se exhibían zarzuelas, operetas o cierto tipo de comedias o dramas con elencos de corte europeo. Para la mayoría del público, el teatro era un lugar de reunión social de las clases adineradas del país. Por otra parte, existían otro tipo de diversiones: los teatrillos y las carpas, que generalmente se localizaban en los barrios fuera de la ciudad. Teatrillos como el



Agustín Lara.

Nuevo México, el Oriente, el Hidalgo representaban la versión popular del teatro de primera clase. Eran espectáculos con elencos de artistas mexicanos, quienes muchas veces fungían como empresarios y directores. La característica de estos teatros era la existencia de un contacto más directo entre el público y los artistas, quienes basaban sus espectáculos en la improvisación.

A su vez, las carpas fueron una diversión igualmente de corte popular. En ellas se desarrolló el espectáculo de títeres y marionetas entre los años 1850 a 1860. José Soledad Arcadio se convirtió en el titiritero más respetable de la época. Dicho personaje era además actor y payaso, así como director y empresario del teatro Relox. Poco a poco, según Susan E. Brian (1986, p. 13), el espectáculo de los teatrillos y carpas empezó a ser asimilado por los teatros de primera. De esta manera empezaría a surgir el llamado género chico, en el que se presentaban piezas cómicas, sainetes, tandas y revistas. Según Yolanda Moreno Rivas (1979, capítulo II, p. 3), el primer centro de producción de zarzuelas netamente mexicanas fue el teatro María Guerrero, cuyos productores organizaron un concurso de producción de zarzuelas mexicanas, con lo cual empezaron a romper con el monopolio del espectáculo español. No obstante que la popularidad del género chico crecía entre las clases media y baja, los intelectuales de la época lo criticaban y la censura evitaba que las representaciones del género chico dejaran de ser espectáculos familiares.

Paralelamente, durante los primeros veinte años de este siglo, la carpa seguía adquiriendo popularidad. En las palabras de Jesús Flores y Escalante, la carpa se convirtió en "el foro más espontáneo y original para los artistas del pueblo; para gente de 'medio pelo', burócratas de quinta, placentas, verduleras, carrettoneros, cargadores, artesanos, obreros y campesinos segregados por la élite porfiriana" (Jesús Flores y Escalante, disco *Las Carpas en México*, AMEF-22). En estos teatros y carpas surgieron los cómicos de

costumbres como Tacho, quien fuera precursor de Cantinflas.

El teatro de revista englobó diversas temáticas. Con la revolución apareció la revista política, tradición que duró hasta la época de los cuarentas. El avilacamachismo acabaría con este tipo de revista clausurando teatros y reprimiendo a sus cultivadores. No obstante, desde sus comienzos, los artistas del género chico fueron llevados a la cárcel o censurados no pocas veces cuando se trataba de una crítica social o política. *Chin-chunchan*, comedia cómica de errores y malentendidos en un hotel, estrenada en 1904, fue el prototipo de revista de las posteriores. El género chico sería reflejo de la moda y las costumbres imperantes. En los años veinte se presentaban: *La reina del fonógrafo*, *La falda corta*, *Ay que chulo es el divorcio* en teatros como el Lírico y el Conesa. Es en esta década cuando el teatro de revista se convierte en escaparate de las canciones de moda. El *foxtrot*, el *charleston* y el *blues* se mexicanizaban en canciones como *Las pelonas* y *Mi querido capitán*, éxito de la revista *El jardín de Obregón*. Era la época de las triples al estilo de la famosa Celia Montalván. El teatro de revista impulsaría a la canción popular en todas sus variedades, a través de nuevos intérpretes que imprimirían un nuevo sello muy personal a la canción. De los teatros de revista surgieron: el trío Garnica-Ascencio, Lucha Reyes, Juan Arvizu; posteriormente Pedro Vargas, Toña La Negra, Guty Cárdenas y el mismo Agustín Lara.

En este nuevo contexto, llegaban a México los ritmos caribeños: claves, boleros y bambucos con la trova yucateca; sones, rumbas y guarachas, introducidas por grupos como los Cuates Castilla. Los danzones y danzonetes de Veracruz y el sureste, eran los ritmos más solicitados en los salones de baile. La música, diría Castañeda, se utilizaba como "una inevitable y convincente Celestina: su fuerza de expresión y de convencimiento es el gancho capaz de entregarnos el desliz de unos brazos, el ánfora de un talle y el fruto de unos labios; y de entregárnoslo a todos, cualquiera que sea el nivel social en que

estemos colocados” (Daniel Castañeda, 1940, p. 184).

El surgimiento de Agustín Lara.

Durante los primeros años de la década de los veinte, Agustín Lara era un músico marginado. Desde 1913, siendo un adolescente, Lara se había convertido en pianista acompañante de burdeles y cabaretes de mala categoría, como eran aquellos que se conocían con el nombre de sus propietarias: el de “La Lola”, el de “La Francis” o el llamado “Circo Negro”, que era muy famoso por aquellos días.

Agustín Lara pertenecía a una familia acomodada, que como muchas otras se había refugiado en Coyoacán en aquellos días de incertidumbre revolucionaria. Agustín deci-

dió romper con sus hábitos de “aristócrata”; se rebeló contra las pretensiones de su señor padre, quien deseaba que realizara estudios musicales académicos o ingresara al Colegio Militar, y decidió ganarse la vida en aquellos lugares tan poco prestigiados. En esa etapa de su vida desarrolló la facultad de improvisación. Carente de conocimientos musicales académicos pero con una intuición musical muy desarrollada, Agustín Lara imitaba los ritmos de moda en esos días, principalmente los aires tropicales, como el danzón: “... y me especialicé en poner partes cantables dentro de los danzones cuyo estribillo tenía que improvisar” (citado por: Esperanza Bolland, 1980, p. 182). En aquellos sitios, marginados por la moral colectiva, nacieron las primeras canciones de Lara; algunas de ellas fueron las “consagradas”, muchas otras se perdieron. Fue precisamente en esos años cuando se gestó la leyenda que después sería



Agustín Lara.

un instrumento muy importante en la institucionalización de la figura de Agustín Lara. Alrededor de 1927, una mujer galante, despechada, hirió a Lara dejándole una indeleble cicatriz, símbolo de un pasado oscuro y nacimiento de una auténtica leyenda.

Fue en 1928 cuando Agustín dejó los prostibulos para trabajar como pianista acompañante en un café-restaurant de clientela familiar llamado Salambó. El estilo peculiar de Lara y la novedad de unas canciones raras y diferentes a lo acostumbrado atrajeron, según la señora Bruschetta, socia-dueña del restaurant y posterior esposa de Agustín Lara, una numerosa clientela al Salambó. "Aunque en determinados momentos se le notara cierto aire de timidez, como quien se mueve en un mundo distinto, no podía pasar desapercibida su personalidad, envuelta en su pulcro vestir, atildadas maneras, porte aristocrático y un no sé qué de sombra misteriosa que lo rodeaba" (Angelina Bruschetta, 1979, p. 9).

Este nuevo medio fue el comienzo de la carrera de Agustín Lara, quien en escasos años se convertiría en un ídolo popular. Por aquellos días Lara frecuentaba peñas y cafés, lugares de reunión de músicos, poetas, periodistas y bohemios. "El Silencio", "El Retiro" y otras peñas fueron los primeros lugares de contacto que Agustín tuvo con otros músicos e intérpretes populares. Conoció la trova yucateca, relacionándose principalmente con Guty Cárdenas, quien fuera uno de sus primeros intérpretes discográficos y de quien recibiría una influencia muy marcada del estilo yucateco, principalmente del bolero. Francisco Rivera (en: Esperanza Bolland, 1980, p. 215) dice que por la década de los veinte, Agustín cantaba entre otras muchas canciones las de Sindo Garay y otros cubanos. Alternaba con la trova yucateca y según Rivera, si Agustín hubiera tenido buena voz, hubiera dejado el piano por la guitarra pues quería ser trovador.

No obstante, Lara empezaba a darse a conocer como pianista y compositor. Maruca Pérez, cantante de tangos argentinos, fue la

primera intérprete de Lara en "El Retiro". Para ella, Lara compuso muchos tangos, que después perdieron popularidad al desarrollar un estilo de bolero muy personal que daría nacimiento al llamado bolero urbano. Por aquellos días Lara había compuesto ya muchas canciones, pero aún no había editado ni grabado nada. El problema de este músico era el de la transcripción de su música. Así lo comentaba él mismo a doña Angelina Bruschetta, cuando ella le preguntaba el motivo de no editar sus melodías; especialmente *Imposible*, que ya sonaba mucho por aquellos días:

"... Y le juro que resultó verdaderamente imposible o cuando menos no era el imposible que yo compuse. Imagínese: a una música cálida y rítmica como es el danzón, la persona que me la escribió le ponía anotaciones tales como 'tempo di danza'. ¡Hágame usted favor! ... yo qué tengo que ver con el dichoso tempo di danza, que por lo demás ni siquiera lo conozco." (Angelina Bruschetta, 1979, p. 13).

La popularidad de Lara a finales de 1928 empieza a crecer rápidamente. El trío Garnica-Ascencio había grabado en Nueva York su canción *Imposible*, que se convertía en un éxito. Para estas alturas, Lara comenzaba a tocar en cines, cafés y en el teatro de Revista. Juan Arvizu lo hizo su pianista acompañante y lo introdujo en el medio artístico de aquella época, principalmente el cine y el teatro. Los cines, mudos aun, tenían un espectáculo singular en el intermedio. Acompañados por una orquesta, cómicos, artistas o cantantes presentaban un espectáculo. La popularidad del músico-poeta en aquellos años no se relacionaba directamente con los medios de grabación técnica o la radio, sino con un contacto directo a través de cines, cafés, teatros de revistas y giras al interior de la república. En 1928, Agustín fue invitado a participar en un programa de la XEB, patrocinado por una marca de cigarrillos, pero la misma Angelina Bruschetta comentaba: "eran tan pocas las personas que en esa época tenían un radio receptor, que mucho

dudaba yo del éxito de esas transmisiones” (Angelina Bruschetta, 1979, p. 55).

Agustín Lara realizó sus primeras giras al interior de la República en 1928 y en los teatros de provincia dio a conocer muchas de sus canciones. Su popularidad iba siempre en aumento. En ese mismo año la Victor lo contrató hasta 1940 por el mismo precio para grabar sus canciones, contrato del que después trataría de liberarse. La primera revista que Lara musicalizó fue *Cachitos de México*, patrocinada por Roberto Soto en el teatro Lírico, exponente máximo del género chico en aquellos días. *Cachitos de México* alcanzó las cien representaciones y la prensa empezó a ocuparse del polémico Agustín Lara. La situación del compositor empezó a cambiar: ya alternaba con empresarios, periodistas y artistas del medio. En 1930 participó en el programa inaugural de la XEW, la más potente radiodifusora de América Latina. Lara era el único músico lírico participante; los demás eran compositores cultos provenientes de prestigias instituciones. No obstante, Lara no obtuvo un contrato exclusivo con la radiodifusora, sino que era invitado esporádicamente a cubrir programas. Su estabilidad económica no era del todo satisfactoria todavía a pesar de que su ingreso a los teatros de revista le aseguraba un éxito casi diario. Por aquella época, según la señora Bruschetta, Lara poseía una increíble fecundidad; hasta en los días más difíciles y en condiciones precarias, como cuando se quedó sin piano por no poder pagar el alquiler, Lara componía de memoria, con el tamborileo rítmico de sus dedos.

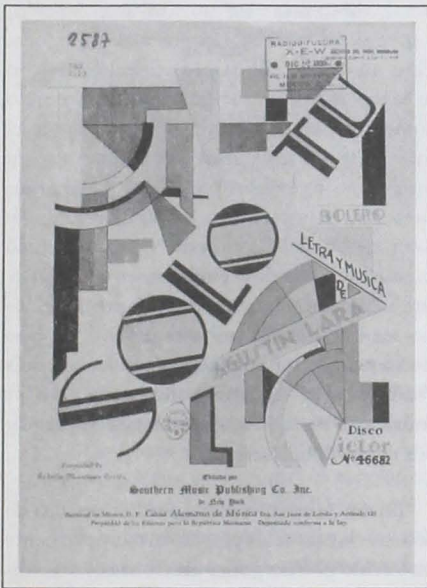
Para 1931, Lara ya tenía un representante exclusivo bajo contrato, el señor Campos, quien valiéndose de la naciente fama de Lara promovió un homenaje para él en el teatro Iris. En ese mismo año, Agustín compuso el tema musical de la primera película sonora de México, *Santa*, basada en la novela de Federico Gamboa. Para 1932, bajo otro representante exclusivo, Lara realizó una gira al sureste de México y después a La Habana. No obstante haber partido de ritmos cubanos y caribeños, la música de Lara no fue acogida

en Cuba con la misma efusividad que en México. Sin embargo, para estos años Agustín ya era un músico de alta popularidad; fue en ese mismo año cuando firmó un contrato con una empresa perfumista para actuar en la XEW tres horas por semana, en un programa que se llamaría “La hora íntima de Agustín Lara”, con el fabuloso sueldo de tres mil pesos mensuales.

A partir de entonces, Lara se incrusta en el engranaje de la nueva música popular: giras a provincia; temporadas en el Politeama, nuevo teatro de revista, inaugurado en 1928, en el que Lara fungía ya como socio y empresario; contratos por doquier acabarían por consolidar la popularidad de Agustín Lara. Para 1933, Lara ya contaba con un estudio propio en la XEW y con intérpretes exclusivos como Toña la Negra y Pedro Vargas. Toña la Negra y “el Son Marabú”, en que los Peregrino, parientes de Toña, tocaban, conformaron un espectáculo de mucha atracción popular en el Politeama. Para Toña, Agustín compuso *Noche Criolla*, *Oración Caribe*, *Veracruz*, *La Cumbancha* y muchas más. Pedro Vargas, por otra parte, cantaba las canciones españolas de Lara, que causaban impacto en las revistas del Politeama.

En 1934, Agustín hacía un nuevo contrato para la XEW, ahora con la empresa Bayer. Su rúbrica sería *La clave azul*, canción que miles de oyentes escucharían a lo largo de muchos años al comenzar el muy romántico programa del músico-poeta. En 1937 va a Hollywood para participar en la musicalización de la película *El embrujo del trópico*. Para 1938, cuando Lara había compuesto la mayor parte de las canciones que lo hicieron famoso, se va a París con el fin de introducir su música, cosa que no logra por la irrupción de la segunda guerra mundial. Sería hasta 1947 cuando la música de Lara llenaría el ambiente parisino, la cual, sin embargo, era identificada como música española. De París, Lara va a Londres a grabar para una compañía discográfica y posteriormente es contratado para trabajar en Venezuela en un lujoso centro nocturno.

Durante los primeros años de la década de los cuarentas, la música de Agustín se había internacionalizado. José Pagés Llergo (en Esperanza Bolland, 1979, p. 258) señala que en 1941 la música de Agustín era oída en Tokio, Pekín, Hong Kong, Berlín y Roma, sirviendo de trasfondo a los años de la segunda guerra mundial. Eran los años del *beguine* y de las grandes orquestas. Fue precisamente en esa época, en 1942, cuando Lara formó su orquesta de solistas que amenizaría bailes y centros nocturnos de prestigio. Es en la década de los cuarentas cuando el mito de Lara se hace consistente a través del cine.



A fines de los cuarentas, la hegemonía de la música lariana empieza a tambalearse con la aparición del mambo, la fiebre del *dancing* con Tongolele y la figura de José Alfredo Jiménez en la canción ranchera. No obstante, Agustín Lara ya era para entonces una institución en la música popular. Agustín era amigo de presidentes y grandes personajes de la cultura. Un sinnúmero de homenajes se le ofrecían; en España lo recibían con grandes aplausos, como si fuera héroe nacional, al grado de que, en 1964, el gobierno español le regaló una casa en premio a su fecunda obra. A partir de los cincuenta Lara

actúa en centros nocturnos exclusivos como el Capri y se presentaría en el nuevo medio masivo, la televisión, impulsando a sus últimos intérpretes como Alejandro Algara. En 1968 decide alejarse del espectáculo y después de dos años de reclusión muere de un paro cardíaco. Su entierro fue tan espectacular como su vida. Por orden presidencial —Gustavo Díaz Ordaz—, Agustín Lara fue enterrado en la rotonda de los hombres ilustres y a su sepelio asistieron grandes personalidades y miles de personas.

Los boleros de Agustín Lara.

Se ha escrito mucho y probablemente también se haya especulado sobre la figura de Agustín Lara como un ingrediente nacional de una parte de la historia de México. Sin embargo, existen muy pocos trabajos que profundicen en la estructura musical y literaria de sus canciones. En 1940, Daniel Castañeda publicó *Balance de Agustín Lara*; probablemente, éste sea el único intento serio de analizar las características musicales y literarias del “músico-poeta”. En su libro, Castañeda estudia la forma de la canción típica de Lara: dos secciones que se repiten, la melodía, generalmente descendente, lo que le da un carácter sensual y tropical, la armonía, sin grandes novedades más que el uso de ciertos acordes de novena y séptima, y el ritmo, del que prácticamente no dice nada.

Como el objeto de esta tesis radica en el estudio del bolero, he intentado hacer un análisis de una muestra de boleros de Lara, comparándolos con sus progenitores cubanos y con sus antecedentes inmediatos: los boleros yucatecos y de la región del sureste de México; para después percibir una evolución dentro de la producción del mismo compositor, basándome primordialmente en su aspecto rítmico, en la presencia del cinquillo, célula rítmica que había caracterizado la melodía de los primeros boleros y que posteriormente había alternado con otras células rítmicas en el acompañamiento y en la melodía. Sin embargo, es necesario señalar que

Agustín Lara no compuso únicamente boleros; su fecundidad le permitía abordar todo tipo de ritmos: tangos, durante su primera época; *foxtrots*, *blues*, pasodobles, valse; posteriormente *beguines* y hasta mambos, pasando por corridos y canciones rancheras, las cuales como era de esperarse no tuvieron éxito; además de sus canciones de corte español que le valieron un monumento en España. Pero en proporción, Lara compuso más boleros que ningún otro género.

Es imposible dar una cifra exacta de su producción; algunos dicen que se acerca al millar, otros que rebasa esta cifra; Roberto Ayala recopiló cuatrocientas veintiuna (1969, p. 318). A mí la Sociedad de Autores y Compositores de Música me proporcionó el registro de doscientas noventa canciones, de las cuales, alrededor de ciento diez son boleros. Fue difícil establecer mediante estos registros una cronología de su producción y una clasificación en géneros de la misma; empezando porque la definición de género es ambigua y con más razón tratándose del bolero, que es además un género ambiguo. Muchas canciones que en los discos y grabaciones aparecían como boleros en los registros estaban como canciones simplemente, o al contrario, por lo que tuve que separar de entre las canciones de 2/4 y 4/4 aquéllas que por su ritmo parecieran boleros. Pienso que la confusión de los términos radica en que éstos, para el estudio de la música popular, no han sido definidos satisfactoriamente aún. Por eso, existen muchas canciones conocidas como boleros, que ni por su compás ni por su ritmo deberían serlo.

Otro problema fue que muchas canciones no tenían fecha de registro y en otras el registro no coincidía con la fecha de su creación. *Imposible* ya estaba de moda en 1927 y el registro es de 1962; lo mismo ocurrió con *Mujercita* de 1929, de *Quién te quiere más* de 1937, registradas en 1963, y de *Bonita*, registrada en 1964, siendo también de la década de los treinta. Además, algunas canciones fueron registradas bajo un nombre y posteriormente vueltas a registrar bajo otro nombre; tal es el caso de *Otra vez*, registrada en

1932 y en 1954 como *Sólo una vez*. Otras muchas canciones fueron registradas por su hermana María Teresa Lara, con el fin de evadir los contratos de compañías disqueras que lo explotaban; sin embargo, muchas veces éstas eran vueltas a registrar por el mismo Agustín Lara. Un problema más fue la imposibilidad de usar la música impresa en estos registros para el análisis de los boleros y así contar con un número suficiente de canciones que me ayudaran a marcar una evolución dentro de la producción del propio compositor. Al escuchar muchos boleros de Lara y compararlos con la partitura, me di cuenta que en ningún caso coincidían y que había diferencias en una misma canción, dependiendo del intérprete y de la época. Esto no ocurre con la música clásica —con la excepción de las vanguardias de este siglo como es la música aleatoria—, en donde el intérprete, ya sea solista u orquesta, respeta los ritmos, intervalos melódicos o armonías presentes en la partitura. En *Balance de Agustín Lara*, de Daniel Castañeda, el autor analizó la música basándose en álbumes editados, y probablemente muchas de sus apreciaciones no sean definitivas por este motivo. El caso de Lara debe ser analizado de oído, con más razón porque Agustín nunca supo escribir música, al menos eso afirmaron siempre él y sus contemporáneos.

En un principio, Lara perdió muchas de sus canciones, se las plagieron o simplemente las olvidó por no poder escribirlas y sus sincopados ritmos y confusas fluctuaciones melódicas no eran captadas a su gusto por aquellos que le ayudaban a la transcripción. Por ello, el disco fue una ventaja para este compositor. No obstante, aún en la década de los cuarentas, Lara seguía teniendo dificultad en este sentido. Carlos Aguila, uno de sus músicos y el transcriptor de sus melodías, decía: "Hago la aclaración de que cuando toca una nueva melodía nunca lo hace de igual manera al repetirla, así es de que yo le agregaba, le quitaba y, por qué no decirlo también le componía, y cuando yo la tocaba, siempre quedaba satisfecho" (en: Esperanza Bolland, 1979, p. 291).

SANTA

— CANCIÓN —

LETRA Y MÚSICA DE AGUSTÍN LARA.

Letra

Compañía [LARA] Surtidores Music Publications Co. Inc.
Copyright assigned - 1919 - "REX INTERNATIONAL, CORP."
Divisione de Ediciones Músicas de México Registradas con el S.P.A.C.E.M.

MUJER...

— CANCIÓN DEJOLLA —

LETRA Y MÚSICA DE AGUSTÍN LARA.

"Tanto he sufrido" tiene el mismo ritmo que "Sólo tú".
Copyright assigned - 1919 - "REX INTERNATIONAL, CORP."
Divisione de Ediciones Músicas de México Registradas con el S.P.A.C.E.M.

Por estas razones me atuve a las pocas grabaciones originales de la época de sus inicios, que pude conseguir gracias a la Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos a través del señor Jesús Flores y Escalante; y también a los discos que bondadosamente me facilitó la familia de la señora Angelina Bruschetta. También utilicé grabaciones posteriores, de finales de los cuarenta y cincuenta, mucho más fáciles de adquirir en el mercado. Con estos recursos logré realizar este trabajo, por lo que puedo decir que estas conclusiones no son definitivas, pero sí un primer intento de análisis en la evolución del bolero de Agustín Lara.

Los primeros boleros de Lara que se grabaron no eran los que después identificaron su muy peculiar estilo. Uno de los primeros intérpretes discográficos de Lara fue el ya para entonces muy popular Guty Cárdenas. En 1929 grabó *Sólo tú* y en 1930 *Tanto he*

sufrido, *No te perdonaré*, *Silencio* y *Nueva Flor* entre otros. En *Sólo tú* es posible advertir los acentos percusivos del cinquillo melódico en los compases iniciales de los versos de la segunda estrofa. Esta característica también se halla en la primera estrofa de los boleros del sureste que se popularizaron en la capital como *Presentimiento* y *Para olvidarte a ti*. En *Sólo tú*, la voz no se sale de un ritmo melódico que se impone todavía al texto literario. La prosodia literaria aún llega a alterarse en ciertos casos como "aun-qué" y "que-dá". Las palabras se oyen segmentadas y fluyen al compás de una rítmica acentuación musical que se reviste aún más por las figuraciones rítmicas, a veces cinquillos, del acompañamiento guitarrístico.

Tanto he sufrido tiene características semejantes a la anterior. El cinquillo se deja sentir por la orquesta en el acompañamiento constantemente; sobre todo en los pasajes instru-

mentales entre estrofa y estrofa, además de aparecer en una breve parte de la línea melódica. *No te perdonaré* y *Nueva flor* tienen un estilo romántico yucateco; se cantan a dúo en sus segundas partes por Guty y Adolfo Utrera, haciendo variaciones de la misma melodía a diferentes intervalos de tiempo usando figuras rítmicas cortas y variadas, persistiendo aún en ciertas partes el cinquillo en la melodía y en el acompañamiento. *Silencio*, al igual que los anteriores, se articula aún en un compás de 2/4 y ciertas células rítmicas melódicas aparecen constantemente a lo largo de toda la canción, al igual que el cinquillo en el acompañamiento. En todos estos boleros no existe aún un código que los unifique, aunque sí algunas características comunes: el uso del compás de 2/4 y el acento de los bajos del acompañamiento en el primer tiempo del compás, haciendo una figura rítmica parecida a: $\underset{\cdot}{\text{♩}} \underset{\cdot}{\text{♩}} \underset{\cdot}{\text{♩}} \underset{\cdot}{\text{♩}} \underset{\cdot}{\text{♩}}$. No obstante, esta constante se pierde muchas veces al oído, porque el acompañamiento hace diversos giros rítmicos, entre ellos el cinquillo. Además, la melodía es aún rítmica; sus acentos son los de la música ágil del compás de 2/4 y no los del texto literario; aunque hay que aclarar que la mayoría de las veces ambas acentuaciones coinciden: tiempos débiles y pesantes con los respectivos acentos del texto. Por la necesidad de hacer persistir el ritmo melódico, muchas veces estas figuras rítmicas de la melodía son reiterativas a lo largo de varias frases de la canción.

Podría pensarse que este hecho se debe al estilo yucateco de Guty Cárdenas, quien en realidad hacía recreaciones de las versiones de Lara. No obstante, dos años más tarde, en 1932, poco antes de ser asesinado, Guty hizo sus últimas grabaciones para la compañía del señor J. C. Baptista, que para ese año ya se había convertido en la *Peerless*. Entre estas grabaciones estuvieron dos boleros de Lara, muy de moda por esos días: *Cabellera negra* y *Otra vez*. En estos dos boleros, el cinquillo melódico ya ha desaparecido. A pesar de seguir siendo rítmicos y articulados en compás de 2/4, la melodía empieza a ser cantada con menos fluidez rítmica en algunas partes, como en la primera frase que

dice: "Sólo una vez...", ad libitum y en "noche de romance, noche de mis besos bañada de luna", adonde Guty ya deja ver el estilo que había de caracterizar a Agustín: un "sprachgesang" (hablar cantado). En estos dos boleros todavía no hay una clara definición de un estilo; los ritmos son variados y no definidos; de vez en cuando se deja sentir un cinquillo, pero ya no como una constante. Por ejemplo, en *Cabellera negra*, las dobles corcheas de las trompetas en varios pasajes le dan un sello que no precisamente se identifica con el bolero cubano ni con el yucateco.

Sin embargo, quien había de definir el estilo "lariano" habría de ser el propio Lara, con su manera de tocar el piano y su "sprachgesang". En 1931 Lara graba para la compañía de Baptista los boleros *Morena* y *Nadie*. Posteriormente, en 1933 hace grabaciones entre las que estaban los boleros *Sí* y *No*. Un año más tarde graba en El Paso, Texas *Oración Caribe*, además de otras canciones no muy conocidas de su tradicional repertorio, y en 1937 *Por qué no he de quererte* en Los Angeles, cuando se disponía a participar en la parte musical de la película *El embrujo del trópico* que producía la Paramount Pictures en Hollywood. Todos estos boleros se habían vuelto más cadenciosos y la melodía se había aterciopelado; aunque *Morena*, *Sí*, *No* y *Nadie* podían seguir midiéndose en compás de 2/4 pero en un tempo más lento. A pesar de que la melodía es sincopada (las medidas son confusas y difíciles de transcribir), el cinquillo melódico ya no aparece. La primera parte generalmente era más rítmica que la segunda, la cual se adanzonaba y suavizaba en frases como: "Nadie puedé inspirar lo que tú inspiras", que contrastaban notablemente con la premura de "Abriste los ojos con el suave ritmo que hay en tus pestañas".

Es de hacer notar que en estos boleros el piano de Lara es muy rico, ágil y variado. No hay una uniformidad en los ritmos. Cada uno de estos boleros tiene un acompañamiento propio: Lara hacía, dentro del compás de 2/4 y acentuando ciertos tiempos, una serie de improvisaciones que producían diversas sensaciones. En el caso de *Morena*, por

ejemplo, se siente un lejano aire de tango o habanera. El cinquillo tampoco es una constante rítmica del acompañamiento pianístico. No obstante, las melodías de estos boleros siguen manteniendo una cierta agilidad rítmica, la cual se va perdiendo en las segundas estrofas y que se pierde aún más en *Por qué no he de quererte*, bolero grabado en 1937. En éste, el compás de 2/4 ya ha sido sustituido por el de 4/4 y el piano dentro de sus variaciones, empieza a acentuar con los bajos el primer, tercer y cuarto tiempos del compás, acentos típicos del acompañamiento de los boleros posteriores. Los boleros se volvían canciones adanzonadas, las cuales podían ser bailadas románticamente por enamorados.

Las transformaciones de los boleros de Lara se pueden apreciar mejor si se compara un mismo bolero interpretado en dos épocas distintas: finales de los veinte y principios de los treinta contra los cuarenta y cincuenta. Un ejemplo interesante es el de *Imposible*, primer bolero de Agustín Lara que se llevó al disco por las Garnica-Ascencio en 1928.

La versión que conseguí es un danzón interpretado por los Castillians con estribillo cantado por Pilar Arcos de 1928. Tal vez, estos primeros boleros de Lara nacieron originalmente como montunos improvisados a los danzones que Lara tocaba en aquellos prostíbulos, adonde se inició. Probablemente, por esa estrecha relación entre ambos géneros, Juan S. Garrido en su *Historia de la música popular mexicana* haya escrito que "El danzón es el padre del bolero" (1976, p. 49); sus similitudes radican en el uso del mismo compás y en la presencia del cinquillo. Sin

embargo, como ya antes se hizo notar, el danzón evolucionó a partir de una forma de danza, la contradanza, y en su evolución varió su forma original, adoptando la de un primitivo rondó, pero conservando siempre su carácter danzario y siendo, por lo general, únicamente instrumental. En cambio, el bolero adoptó desde sus inicios la forma de la canción binaria, la cual hubo de mantener siempre, puesto que su carácter fue vocal, aunque también llegó a bailarse. La primordial diferencia entre ambos géneros en sus inicios, era que mientras en el danzón el cinquillo fluía en el acompañamiento, en el bolero delineaba a la melodía principalmente.

En el *Imposible* cantado por Pilar Arcos, el cinquillo aparece en varios compases de la rítmica melodía que se articula en compás



de 2/4. La primera frase: “Yo sé que es imposible ...” recuerda mucho a ese típico bolero: “Sin saber que existías ...”, puesto que, a pesar de tener melodías diferentes, ambas usan el cinquillo. Sin embargo, la versión de Agustín Lara, grabada en los cincuenta, es diametralmente opuesta, empezando por el compás: de 2/4 pasa a 4/4, doblándose el valor de las figuras. También hay cambios notables en el ritmo del acompañamiento, pero sobre todo, los que se suceden en la melodía. Como es de notarse, el cinquillo es una síncope contenida entre dos valores de igual valor ♩ ♩ ♩ ♩ ♩; al doblar el valor de las figuras por el compás de 4/4, el cinquillo se convertiría en: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. Sin embargo, Lara ya no canta este cinquillo, sino que desplaza los valores, reacomodándolos: la síncope pasa a los dos últimos tiempos del compás, mientras que los valores iguales ocuparán cada uno un tiempo de los dos primeros.

Indudablemente, éste no fue un proceso premeditado —probablemente Lara no sabía que los cinquillos se llamaban cinquillos—; más bien, el acrecentado romanticismo de su estilo lo llevó a hacer fluctuar la melodía según la emotividad del texto literario, cantando en valores fijos y determinantes el “yo” (negra) “sé” (negra) y el “que es imposible” en una síncope que le diera un carácter más sensual y romántico. Es así como Agustín Lara empieza a desplazar las figuras rítmicas que sus anteriores intérpretes e incluso él mismo habían cantado en sus inicios. En estas versiones últimas las figuraciones rítmicas de su melodía ya no son reiterativas en cada frase, como generalmente había ocurrido en el caso de los boleros cubanos, yucatecos y en algunos de los suyos. Ahora, su voz cambiaba el ritmo de la melodía constantemente. Si Pilar Arcos había cantado en dos cinquillos: “Yo sé que es impo...” y “Envenenando a ...”; Lara cantaría posteriormente, en el primer caso: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ y en el segundo: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. No sólo haría variaciones entre verso y verso; sino también al repetir la estrofa inicial —con el mismo texto por segunda vez— sus ritmos melódicos cambiaban. Los nuevos acentos de su

“*sprachgesang*” sólo se atenían al compás, pero no estaban en relación directa con el ritmo de la pieza. No obstante, los intervalos melódicos, cuando Lara interpretaba personalmente sus canciones, no variaban mucho como lo hacía el ritmo melódico; la falta de voz de Lara y su estilo recitativo, hacían que muchas veces en toda una frase, Lara cantase la misma nota, a la misma altura, matizada únicamente por las intensidades de su “temblorosa voz” —esto, claro, no sucedía con sus grandes intérpretes—. En la mayoría de los casos, va a predominar una constante rítmica: ♩ ♩ ♩ ♩, ejecutada por güiros o maracas u otro percusivo de este tipo. Con este constante “*cháca, cháca, cháca, cháca*”, los bajos de la orquesta, contrabajos tal vez, o el piano, acentuarán el primero, tercero y cuarto tiempos. Ésta será la característica de los boleros, no sólo los de Agustín Lara, sino también de otros compositores populares contemporáneos como Alberto Domínguez, Consuelo Velázquez y Gabriel Ruiz entre otros. Los confusos y variados ritmos del piano inicial de Lara daban paso a este nuevo arreglo rítmico, que estaba ajeno a las fluctuaciones de la melodía.

Otro ejemplo es el de *Mujer*, una de sus más famosas canciones. En la versión que Gutty Cárdenas interpreta en 1930, las figuraciones rítmicas de la voz son precisas —aunque claro, siempre sincopadas—. Ocho dobles corcheas aparecen en el primer compás de casi todos los versos; dejando las variaciones para los intervalos melódicos que Gutty hacía al recorrer el texto de esta ya tradicional canción mexicana con bastante agilidad rítmica. En cambio, la segunda versión está ejecutada por una orquesta de los años cincuenta, cantada por Pedro Vargas. El compás ya no es de 2/4, sino de 4/4 y el ritmo melódico de la voz no tiene absolutamente nada que ver con las ocho dobles corcheas de Gutty. Don Pedro Vargas arrastra la voz en largas cadencias, en suspiros y murmuraciones que ascienden y descienden en intensidad. Ésta ya no es una melodía rítmica en ningún sentido. El ritmo recae en las corcheas reiterativas del acompañamiento. Este arreglo orquestal es el que nos hará

ter de epígono del modernismo” (Griselda Álvarez, *Lo exquisito Fallido*, en Esperanza Bolland, 1980, p. 87) por algunas similitudes en la adjetivación como en la canción *Hastío*. O que “logra hacernos dar tres pasos arriba en la escala musical y poética desde ‘hay en tu cuerpo la suave cadencia del son tropical’ hasta ‘tiene tu paso vaivenes de hamaca que mece el amor’”. Pero que nunca pudo —aunque quiso y creyó que pudo, de ahí su cursilería— hablar el lenguaje de poetas como Baudelaire (Juan José Arreola, *Lara Imaginario*, en Esperanza Bolland, 1980, p. 58).

Lo cierto es que la música y la poesía de Lara causaron un gran impacto en sus inicios. Los periódicos de principios de los treinta lo situaban a la altura de los poetas románticos más destacados: “Cada uno de sus madrigales lleva una nota nueva ... Y en cuanto a su poesía, Lugones no desdenaría firmar muchas de sus cosas” (Jacobo Dalevuelta, *Agustín Lara Músico y Poeta*, 26 junio 1931, en Angelina Bruschetta, 1979).

Aquella época se caracterizaba por un romanticismo en todos los ámbitos; los periódicos lo confirmaban: “En su obra descubro... no la influencia sensual de las mujeres —erotismo múltiple— sino la obsesión lacerada de una sola y única mujer —adoración exclusiva—, la que colma la existencia, la que abraza el corazón en llama inextinguible...” (Oliverio Toro, 1930). En este contexto, Lara no se consideraba cursi, sino un poeta popular, pero cuya poesía podía compararse con la de los poetas románticos decimonónicos; de ahí que fuera tan bien recibido. A medida que su popularidad aumentaba, también aparecían reacciones en su contra. A mediados de los treinta, Ponce se quejaba: “He estado en una hacienda en el interior de México, muy lejos del ferrocarril, pero donde sí hay radio, y los chicos cantan esas palmeras borrachas de sol... Han matado así la música vernácula” (citado por Yolanda Moreno Rivas, 1979, capítulo 4, p. 16). En 1936 la Secretaría de Educación Pública prohibió las canciones de Lara en las escuelas por considerarlas impropias para la niñez.

Realmente los textos de Lara no fueron modernistas, ya que el compositor sólo usó ciertas metáforas aisladas en las que manejaba elementos como el cisne y el color azul, con los que se había etiquetado al modernismo, pero cuya intención poética no tenía nada que ver con la de los modernistas. Agustín fue ante todo un auténtico poeta romántico popular. Desde antes de su surgimiento ya otros músicos como los de la trova yucateca habían llevado a la capital versos de escritores románticos musicalizados: “Yo sé que nunca besaré tu boca...”, “Sin saber que existías te deseaba...”, y otros más se popularizaban inmediatamente. No obstante, la producción de Lara empezó a alejarse de este estilo. Dentro de sus primeras producciones existían versos como los de *Silencio*, los que se acercaban a la poesía romántica de corte sutil, no empalagosos, que los yucatecos musicalizaban. Este estilo no sería el característico de Lara. Dentro de la variedad temática de sus inicios, empezó a predominar la imagen de la mujer en una versión mitificada. Esa mujer que tiene “Vibración de sonatina pasional”, que “Sabe de los filtros que hay en el amor” y tiene “El hechizo de la liviandad”. La mujer de las canciones de Lara es sensual, “Hecha de miel y rosas en botón”, aquella “Señora tentación de frívolo mirar”, pero que a la vez simboliza el amparo y la protección del desvalido Werther. Lara hace honor a su clase de poeta marginado en prostíbulos de mala muerte y empieza a cantarles a la prostituta; lo que ya habían hecho los poetas románticos del siglo diecinueve, pero que ningún músico popular había abordado con éxito.

Los poetas románticos del XIX habían intentado desafiar las convenciones burguesas al glorificar una de las figuras más marginadas socialmente, la prostituta. Lara retoma esta idea y empieza a masificar un sentimiento prostibulario a través de canciones como *Aventurera* y *Pervertida*. Dichas canciones, así como la nueva audacia de su popular lírica, harían de Lara un personaje polémico. Para Agustín, la *Mujercita*, *Santa*, *Pecadora*, *Vencida*, *Pervertida* o *Aventurera*, encerraba siempre la dualidad pecadora-divina.

La prostituta de las canciones de Agustín era una mujer a la que el amor la redimía de su pecado, pues había conservado la pureza del corazón y de la que el poeta se hallaba enamorado hasta la ignominia. "...Es para ti mujer toda mi vida, te quiero aunque te llamen perversita", ó "Santa, sé mi guía en el triste calvario del vivir ... alumbrá con tu luz mi corazón".

En la mayoría de sus canciones, el personaje masculino aparece como un ser desvalido, cuya redención depende del amor de la musa que lo inspira: "Pon en mi triste vida una gota de amor ... pon en mi vida paria la sombra de tus ojos...". Este amor, casi siempre nostálgico, presente sólo en el recuerdo, es el que provoca dentro del dolor, la inspiración del frágil músico-poeta, cuya personalidad iba muy de acuerdo con su lírica. A principios de los treinta, México acogía con grata benevolencia el romanticismo de Agustín, puesto que además de su audacia musical y literaria, Lara mismo era la encarnación de su poesía:

Por eso su lira está saturada de pasión: por eso la suya es una inspiración torturada en perpetua hoguera... Y si la vida son los ríos que van al mar que es el morir, la de Lara es un río de torturado curso... La inspiración es una lira que sólo entrega sus mejores cantos a quien la pulsa con el plectro candente de todas las pasiones... El holocausto es peligroso. Los más no vuelven a salir a flote, se pierden para siempre; pero los que por excepción el líquido ombligo inmenso y bullente devuelve, son los elegidos: aunque ya para siempre sentirán que les quema los labios la amargura que el contacto de las aguas marinas dejara. (Oliviero Torro, 1930, p. 30).

Ésta es precisamente la historia del propio Agustín: un elegido que salió de la oscuridad. En los teatros de revista, cines y cafés bohemios, la música de Lara empezaba a justificar toda una época: sus ritmos sincopados, sus improvisaciones pianísticas, ligadas a una melodía que empezaba a perder sus características rítmicas de bolero para hacerse lánguida y retardada, era desafiante y romántica a la vez. Para la década de los treinta, época de mayor fecundidad de Lara, con el impacto de la XEW, Lara había acabado con las canciones al estilo de Tata Nacho o Miguel Lerdo de Tejada, así como con los ritmos extranjeros: tango y fox —aunque él los hubiera cultivado también profusamente antes de desarrollar el nuevo estilo de sus boleros—. Curiosamente, la búsqueda de un nacionalismo musical popular urbano, se refugió en los ritmos caribeños, que también eran extranjeros, pero que se acoplaban mejor con la época y



sobre todo que adquirían un carácter mexicano.

Ya para la década siguiente, los boleros se definieron con el ritmo constante de acompañamiento ya descrito, perdiéndose mucho de sus iniciales improvisaciones pianísticas. La melodía se hace aún más cadenciosa, lenta y sugestiva. Pareciera que el cinquillo rítmico de la melodía de los primeros boleros cubanos nunca hubiera tenido nada que ver con estos nuevos boleros, aptos para un mercado más internacional. Es la época de *Solamente una vez* y de otros boleros famosos aunque no fueran de Lara como: *Bésame mucho*, *Perfidia* y *Frenesí*.

Institucionalización del mito de Agustín Lara.

Es en la década de los cuarentas cuando Lara acaba de proyectar su imagen legendaria a través del cine mexicano. Con el antecedente de *Santa* (1931), se producen, generalmente por Juan Orol, una serie de cintas en las que la música de Agustín sirve de fondo y argumento a la vez. La vida del cabaret se presenta en una versión mítica y sentimental. Todas las películas tenían casi la misma temática: la vida del cabaret idealizada y mitificada, en la que siempre la joven víctima había caído a la mala vida, pero su alma pura la salvaba del fango, o, en su excepción, se suicidaba. *Palabras de Mujer*, *Pervertida*, *Humo en los ojos*, *Carita de cielo*, *Mujer*, *Pecadora*, *Señora Tentación*, *Hipólito el de Santa*, *Revancha*, *Salón México*, *El Ángel Caído*, *El recado de Laura*, *Coqueta*, *La hija del penal*, *Ángeles del arrabal*, *Perdida*, *Aventurera*, *Víctimas del pecado* y *Mujeres en mi vida*, son algunos ejemplos de las películas que llevaban como tema central la música y los textos de las canciones de Lara. Incluso en varias de ellas, Agustín actuaba como él mismo o como algún personaje de corte romántico: un ciego desvalido, por ejemplo, en *Hipólito el de Santa* y en *Coqueta*.

El mito de Agustín Lara se había gestado desde sus inicios, puesto que, como había dicho, la vida y la obra del músico-poeta se

fundían en una misma unidad. "Lara y José Alfredo perduran enconadamente en la memoria popular por su vivificación de esquema de conducta: bohemia, disipaciones, amor sin límites, pasión sin esperanza" (Carlos Monsiváis en Ladrón de Guevara, 1983, p. 63). Lara empieza a popularizarse vertiginosamente a pesar de su carácter polémico: sus canciones eran audaces y su vida un irrefutable misterio.

Sin embargo, a partir de la década de los cuarentas, la figura de Lara es aceptada por "unanimidad". Sus canciones ya no serían censuradas ni su estilo de vida reprochable. México se convertía en una urbe cosmopolita que crecía y se internacionalizaba en la época de la segunda guerra mundial. Para esta época, al decir de Carlos Monsiváis (1985, p. 76), la vida nocturna se consolidaba como un invento comercial y dentro de este nuevo mito Lara escenificaba a "la marginalidad tolerada" de una sociedad con vías al progreso.

El desarrollo económico y la supuesta modernidad iban a la par con una sociedad que tuviera vida nocturna. El cabaret sería una moda para las clases medias y ya no un antro de vicio y depravación. A través de las imágenes estereotipadas del cine, la nueva sociedad asimilaba el mito de la vida nocturna y aceptaba la simulación de una vida de personajes como:

Mujeres buenas marcadas por la fatalidad, hombres débiles prendidos en el fuego de una devoradora, cuartos o cabarets sojuzgados por el humo y flacidez moral, ojos inyectados de alcohol y de pena, policías buenos, prostitutas nobles y solidarias, niñas que crecen a la sombra de los burdeles, joyas, pieles y automóviles de lujo que se acumulan al lado del suntuoso lecho de la malvada... sensación de una culpa sólo aliviada por el balazo fatal de un gángster en las encrucijadas del amanecer (Carlos Monsiváis, 1985, p. 80).

Es de esta manera como el mito de Lara se consolida en los cuarentas y se prolonga durante los cincuentas y sesentas. No por casualidad, en estas décadas Agustín Lara vive más de su mito, de la encarnación en sí mismo de la poesía de sus canciones y no de

su producción. Ya para entonces las canciones de Agustín habían caído en el estilo esquemático anteriormente explicado. Dicho estilo definiría el esquema rítmico del nuevo bolero, producto que distaba mucho de su antecesor cubano y yucateco.

Sin embargo, la leyenda de Agustín persiste aún en nuestros días, pero con una versión diferente. Lara se ha convertido en símbolo de la tradición mexicana. Si sus orígenes siguen siendo oscuros —nadie sabe en donde nació y más de tres estados se disputan la paternidad del compositor—, la figura de Agustín es ya un ingrediente nacional. Aunque muchas de sus canciones sean consideradas cursis por las nuevas generaciones, otras de ellas, como *Veracruz*, *Farolito* y *Mujer*, han persistido en el repertorio tradicional de los grupos regionales o de los músicos románticos de alguna peña bohemia. Incluso se siguen escuchando en boca de limosneros o cantores ciegos que abordan las siempre repletas líneas del metro capitalino. Tampoco falta nunca una canción de Lara en las reuniones bohemias de las familias mexicanas. Estas canciones perdieron la razón de ser que tuvieron durante los treinta, cuando constituían el género urbano, sensual y romántico que había acabado con la lírica tradicional ternaria y de corte campirano; o durante los cuarenta y cincuenta, cuando los boleros larianos se habían convertido en canciones más comerciales, con un patrón estándar que las hacía rentables en un mercado internacional. Los boleros más auténticos de Agustín Lara se arraigaron en la sociedad, rebasando su valor inicial; producto de una circunstancia social temporal alcanzando, al transcurrir del tiempo, la aceptación general con un nuevo valor cultural: el que da la tradición.

Conclusiones

Como resultado de esta investigación puede comprobarse que el bolero se gestó como un producto musical a partir de la transculturación de elementos negros y blancos a fines del siglo XIX y se consolidó en género al

convertirse en la primera síntesis vocal de la música romántica cubana, quedando definido por sus peculiaridades rítmicas. La canción romántica de la nueva cultura cubana ya no era aquella de compases ternarios y aire de romanza. La nueva modalidad, el bolero, se caracterizaría por un compás de 2/4, un acompañamiento guitarrístico segmentado y constante y una melodía fluida, igualmente rítmica que alteraba la prosodia literaria del muchas veces ingenuo texto literario romántico.

Lo que había definido al bolero cubano era la constante presencia del cinquillo, célula rítmica proveniente de los tambores de la tumba francesa emigrada de Haití y de los toques sagrados de los membranófonos yoruba. Este cinquillo, junto con otras figuras igualmente sincopadas y breves, apareció en la propia línea melódica, dándole a este género vocal un carácter rítmico aunque el texto fuera romántico. Posteriormente, el cinquillo también empezó a aparecer en el acompañamiento guitarrístico, donde la figura predominante había sido el tresillo de negras; sin embargo, su presencia en la línea melódica persistiría, aunque llegara a variar constantemente. Estos cambios eran tan pequeños que el oído común no los distinguía y en la transcripción era casi imposible destacarlos. Por ello, la melodía de los primeros boleros cubanos tenía un carácter de aparente reiteración.

Al pasar a México y llegar al sureste de la república, principalmente a Yucatán, el bolero empieza a perder sus características originales. Si aún conservaba el compás de 2/4, el carácter rítmico de la melodía y el acompañamiento guitarrístico segmentado y constante, los acentos se habían suavizado, el tempo se había hecho más lento y el texto literario más depurado. El bolero yucateco seguía conservando en los casos más representativos el cinquillo melódico, pero los acentos empezaban a dejar de ser tan marcados. El romanticismo yucateco de la lírica popular obtuvo un especial prestigio calificándose de fino y elaborado, puesto que fueron los versos de escritores románticos deci-

monónicos o de poetas locales, los que se musicalizaban en manos de los trovadores. Este bolero sirvió de puente entre el cubano y el urbano mexicano que se desarrollaría posteriormente.

El bolero yucateco, al llegar a la capital, vuelve a sufrir nuevas transformaciones propias de otro proceso de transculación. La nueva base social, cultural, económica y política así lo exigía. En las manos de Agustín Lara, compositor representativo de este género, el bolero pierde su acompañamiento guitarrístico y se adanza con los acentos pianísticos improvisatorios de aquel músico legendario.

Con Agustín Lara, el bolero empieza a perder su característica primordial: una rít-

mica melodía en la que el cinquillo tenía la hegemonía. La novedad del nuevo romanticismo urbano de Agustín empezaría a imponerse al ritmo musical. Si Agustín Lara cantaba a la vida de ensueños, al amor nostálgico y a la mujer divina, lo hacía de manera muy diferente a los compositores tradicionales como Tata Nacho, cuyo romanticismo musical y literario era más rígido y conservador.

Lara toma los ritmos caribeños, se apropia del danzón y del bolero cubano que habían pasado por Yucatán y Veracruz, y crea un romanticismo popular diferente. Si en la lírica yucateca, Palmerín musicalizaba y cantaba a: "La peregrina de ojos claros y divinos", Lara en sus nuevos boleros cantaba a "La señora tentación de frívolo mirar".

La nueva temática urbana del romanticismo lariano y su estilo recitativo de cantar transformaban las propiedades rítmicas del bolero original. En sus inicios, el nuevo bolero se articulaba aún en 2/4, pero con una melodía que perdía sus características rítmicas y en la que el cinquillo había desaparecido. Los boleros de Lara de finales de los 20 y principios de los 30 tenían un acompañamiento rico en figuras rítmicas y en improvisaciones, en el que aún perduraba en algunos casos el cinquillo, aunque ya no como una constante. Estos boleros habían perdido su especialidad: el cinquillo melódico, por lo que eran confusos ya que no tenían un factor tónico que los definiera como géneros.

Sin embargo, en las siguientes décadas, los años cuarenta y cincuenta, época en que Agustín Lara era ya toda una institución en

ROSA
CANCION CRIOLLA

LETRA Y MUSICA
de **AGUSTIN LARA**

EDITADA POR
La Southern Music Publishing Co. Inc.
DE NEW YORK

Disco **Victor**
No. 46922

Se venden en México, D.F. Casa Alemana de Música, Esq. San Juan de Letrán y Nuevo México
Propiedad de los editores para todos los países. Reproducción prohibida sin el consentimiento de la casa

la música popular mexicana, el bolero empieza a caer en un esquema rítmico que era un arreglo impuesto a una melodía lenta y cadenciosa, con *retardandos* y otras novedades que enfatizaban el estilo romántico y que se articulaba en un compás mayor de 4/4. Se había perdido el carácter rítmico de la melodía —aunque no necesariamente el sin copado— y en estos nuevos boleros ya no quedaba nada del primitivo bolero cubano. El nuevo arreglo del acompañamiento, ocho corcheas en las que se acentuaba el primero, tercero y cuarto tiempos, disfrazaría el carácter tropical del bolero antecesor, mientras que la melodía fluía más que nada en función de la prosodia literaria que se hacía más legible.

Pienso que este primer intento de análisis de evolución del bolero bajo un enfoque etnomusical tiene sus limitaciones. En primer lugar se requeriría esclarecer las confusiones de los orígenes y variedades de los boleros, así como de los términos *estilo* y *género*, que en el campo de la música popular son vagos e imprecisos. En segundo lugar, sería necesario estudiar con mayor precisión la cronología musical del bolero, desde sus orígenes hasta la última producción de Lara, buscando un mayor número de grabaciones que pudieran testificar estas conclusiones más rotundamente.

También sería necesario buscar las causas de los cambios del bolero a lo largo de su evolución, examinando el contexto histórico y social más depuradamente. Aquí sería indispensable retomar el concepto de transculturación y precisar aún más su definición. A lo largo de este primer trabajo de investigación me di cuenta que el concepto, a pesar de las posibilidades que abre y de la fecundidad en su uso, es un tanto ambiguo, ya que en el caso del bolero, las diversas etapas de evolución no responden al mismo proceso de transculturación.

Como género folclórico, el bolero cubano nació de los antecedentes dominantes, europeos, y de los dominados, africanos. Dichos antecedentes dieron un producto diferente

con un carácter peculiar. Esto había vuelto a ocurrir con el bolero al llegar a México. La nueva cultura, factor dominante, y el bolero original darían nacimiento a otro género de corte urbano y con nuevas características. Sin embargo, las circunstancias históricas y los motivos que originaron estos procesos de transculturación son totalmente diferentes. El cuándo, el cómo y el por qué el bolero deja de ser una expresión auténtica emergida de las clases marginadas para convertirse en un producto cultural más institucional, es un estudio que podría elaborarse a partir de este primer trabajo en el que se examinan los cambios estructurales en el bolero.

A pesar de estas limitaciones, pienso que mi temor inicial, fomentado a veces por compañeros e incluso maestros, del poco valor sobre el estudio de la lírica popular, queda totalmente fuera de lugar. Esta investigación me ayudó a comprobar el maravilloso proceso de transculturación que da nacimiento a las manifestaciones colectivas y muy productivas del pueblo que no se propone, como dijo Chávez, hacer arte. Si su valor ha sido confundido es por falta de un estudio profundo al respecto; y si además estas expresiones han sido absorbidas por los medios masivos y deformadas, éste también es un trabajo muy interesante y necesario para la investigación. El acervo musical de todos aquellos núcleos que han sido marginados es quizá la más honesta manifestación artística de un país. Puesto que no buscan simular arte sino ser auténticos en su realidad.

Bibliografía

- ARELLANO MARFILES, David
1978: *Las confesiones de don Agustín Lara*, México, D.F., Florencia.
- AYALA, Roberto
1969: *Canciones y poemas de Agustín Lara*, México, D.F. Selecciones Orfeón.
- BOLLAND, Esperanza (ed.)
1980: *Agustín. Reencuentro con lo sentimental*, México, D.F., Domés S.A.

BRIAN B., Susan

1986: *The commercialization of the Theater in Mexico and the Rise of the Teatro Frívolo*, Studies in Latin American Popular Culture, Vol. 5, pp. 1-17.

BRUSCHETTA CARRAL, Angelina

1979: *Agustín Lara y yo*, Xalapa, Gobierno del estado de Veracruz.

CASTAÑEDA, Daniel

1940: *Balance de Agustín Lara*, México, D.F., Ediciones Libres.

FLORES Y ESCALANTE, Jesús

Las carpas en México, Documental, AMEF-22.

GARRIDO, Juan S.

1976: *Historia de la música popular mexicana*, México, D.F., Extemporáneos.

LADRÓN DE GUEVARA, Moisés (ed.)

1983: *Política Cultural del Estado Mexicano*.

México, D.F., Secretaría de Educación Pública.

MONSIVAIS, Carlos

1981: *Escenas de pudor y liviandad*, México, D.F., Grijalbo.

1985: *Amor perdido*, México, D.F., Era.

MORENO RIVAS, Yolanda

1979: *Historia ilustrada de la música popular mexicana. Capítulo IV: La época del músico poeta: Agustín Lara y sus intérpretes - Agustín Lara y sus contemporáneos*, México, D.F., Promexa.

TAIBO I, Paco Ignacio

1985: *Agustín Lara*, México, Jucar.

1982: *La música de Agustín Lara en el cine*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

TORO, Oliverio

1930: *La torturada inspiración de un músico poeta*, Revista de Revistas, 23/XI/30.

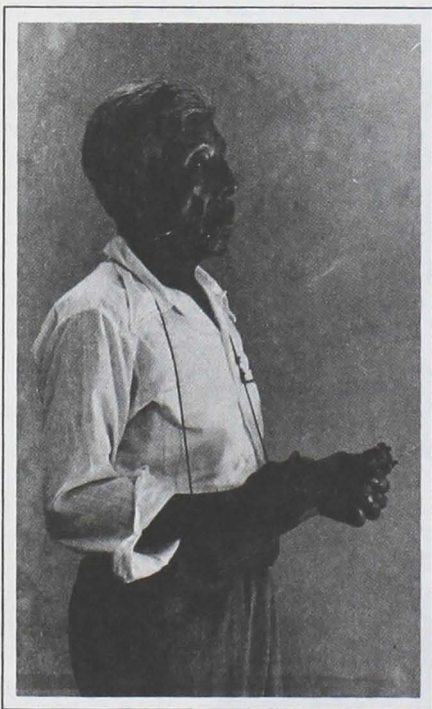


Ilustración
de Miguel
Covarrubias.

El aspecto sagrado de la música indígena*

El estudio de la música indígena exige una forma de apreciación muy especial. Apreciación que, en principio, se aleja en gran medida de la idea que tenemos de la música en general.

Cuántas veces cada uno de nosotros ha escogido un disco para escuchar, con verdadero placer, una serie de timbres, giros melódicos, enlaces armónicos, que en ocasiones llegan a producirnos una emoción indescriptible...



Lino Domínguez, tocador de jaranita en la parroquia de Tancanhuitz, S. L. P. Fotografía de Daniel Hernández.

Pero cuando un día, al oír la música de una danza indígena, no experimentamos lo mismo, nos sentimos decepcionados. A veces nos da por pensar que se trata de una música sin imaginación, desafinada, monótona. A lo más, podemos pensar que es interesante. Sin embargo, el que no acertemos a encontrar esa sensación en el interior del mundo de los sonidos, no quiere decir que no deba buscarse allí. Pero antes es preciso realizar un viaje a través de los profundos caminos del pensamiento del hombre indígena, para poder descubrir, poco a poco, la concepción que él tiene de música y, al hacerlo, hallar placer con el conocimiento de su placer, que surge de la relación que él mismo establece con su música.

Nos encontramos, así, con un universo de significación inherente a la música; y es a partir de este momento que no podemos ni debemos tratar de verla por sí misma, aislada del contexto que le da sentido.

Según Mircea Eliade, es típico de las sociedades que él llama arcaicas la tendencia a vivir lo más posible en lo sagrado o en la intimidad de los objetos consagrados. Lo sagrado lleva consigo la idea de fortaleza, de orden frente a un mundo instalado en el caos. El mundo profano es un lugar inseguro, indefinido, lleno de carencias, que provoca en el hombre un estado de angustia, por lo que se vuelve imprescindible buscar un alivio. De allí la importancia de construir un lugar sagrado, y de vivir en él: constituye una

*Versión corregida de la ponencia presentada en el coloquio "Huapango y Huasteca. Homenaje al Mtro. Alvarado Pier", en octubre de 1986, organizado por la Sociedad Mexicana de Musicología.

ruptura en el espacio y simboliza una "abertura", gracias a la que se posibilita el tránsito de una región cósmica a otra: del cielo a la tierra o viceversa.¹

Pero ¿qué es lo sagrado? ¿cómo reconocerlo? Es posible su conocimiento porque tiene la característica de manifestarse. Lo sagrado se muestra siempre en un mismo acto misterioso: es la manifestación de algo completamente diferente, fuera de este mundo, en objetos que forman parte del mundo natural. Cualquier objeto, al manifestar lo sagrado, se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo.²

En las sociedades indígenas mexicanas de nuestros días podemos observar, en diversos grados, la misma constante necesidad de contacto con lo sagrado. Dentro de esta necesidad, la música cumple una función vital: ser el medio a través del cual se garantiza tal comunicación.

La música y danza indígenas tienen, pues, carácter sagrado, por lo que podemos hallarlas íntimamente relacionadas con la existencia misma del hombre, al lado de cada acto de su vida cotidiana.

En la comunidad huasteca de Tamaletom, ubicada en algún lugar de la Sierra Madre Oriental, a unos cuantos kilómetros de Tancánhuitz —"lugar de flores amarillas"—, y con rumbo a Coxcatlán, donde hace muchos años, al parecer, Hernán Cortés tuvo el primer enfrentamiento con los huastecos, se realiza con frecuencia, entre muchas otras, una danza que ayudará a ilustrar la idea que aquí expongo. Se trata de la danza del Rey Colorado.

Dejando por el momento a un lado toda descripción formal de la danza, nos concentraremos en hablar de las ocasiones en que se efectúa, del significado que los participantes mismos le dan, de la función que cumple

y de los fenómenos que se manifiestan alrededor de los instrumentos, de la indumentaria y de los propios intérpretes; esto ayudará a aproximarnos a la atmósfera ritual en que se desenvuelve dicha danza.

La danza del Rey Colorado se realiza en muy diversas ocasiones, pero aquí sólo mencionaré algunas de ellas.

El 29 de septiembre, día de San Miguel Arcángel, patrono del municipio de Tancánhuitz, la danza del Rey Colorado, al igual que otras, se lleva a cabo en el interior de la iglesia de Ciudad Santos. Para los músicos y danzantes de Tamaletom es necesario estar presentes en esta ocasión con el fin de agradecer a quien consideran su máximo protector de día y de noche. A pesar de que en esta comunidad no existen actualmente ceremonias específicamente relacionadas con la lluvia y con el trabajo agrícola en general, permanece en la memoria de la gente el recuerdo de una ceremonia en la que intervenían niños que traían mazorcas tiernas de la milpa, para colocarlas, después de haberlas adornado, junto a la imagen del Niño de Atocha y para ofrecerles a ambos una comida. Sin embargo, es significativo que el día de San Miguel sea celebrado no sólo en este municipio, sino en varios lugares de la Huasteca, y que coincida con una fecha importante del ciclo agrícola: la segunda siembra, por lo que algunos grupos, conscientes de esto, han llamado a la ceremonia de este día, la "fiesta de los elotes".³

El hacer la danza representa siempre una responsabilidad para los ejecutantes; no obstante, la fe, la intensidad con que se realiza, es diferente según la ocasión. Por ejemplo, el 22 de noviembre, día de Santa Cecilia, la danza del Rey Colorado, que en esta ocasión se conoce como la "cena de las danzas", es considerada como la más sagrada. Se trata de ofrendarla a Santa Cecilia, patrona de la música, a los instrumentos y a los propios

¹ Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*.

² Para designar toda manifestación de lo sagrado, Eliade utiliza el término *hierofanía*.

³ Por ejemplo en Silozúchitl, Veracruz, como menciona Bonfil Batalla en "Notas etnográficas [...]", *An. de Antrop.*, vol. VI.



Mujeres bailando la Danza del Rey Colorado en Tamaletom, S.L.P. Fotografía de Daniel Hernández.

intérpretes. Tiene lugar en Tamaletom para evitar la intervención de gente extraña que pudiera tomar la ceremonia como cosa de juego o burla.

Ahora bien, en los dos casos mencionados, se trata de ceremonias mediante las cuales músicos y danzantes agradecen o piden algo. Pero ¿qué pasa con el resto de la comunidad? ¿De qué manera agradecen ellos a los que también consideran sus protectores? En términos generales, también acostumbran hacerlo por medio de la música; pero, en forma particular, solicitan la danza llevando caña y cigarros a la casa del músico principal. Si el grupo de danza acepta, el solicitante deberá pagarles por medio de una comida, que en realidad es una ofrenda tanto para los músicos como para las imágenes del altar doméstico. Con este fin, la danza puede efectuarse el día de la Virgen de Guadalupe, en época de posadas, el 29 de septiembre y en otras fechas según las imágenes propias de cada hogar.

Otro motivo para solicitar la danza, aunque cada vez menos frecuente, es la inauguración de una casa. Para nosotros puede

resultar sorprendente la presencia de la danza en este tipo de eventos. Con las siguientes palabras de Eliade tal vez podamos disipar esta impresión: el hombre de las sociedades “premodernas” aspira a vivir lo más cerca posible del centro del mundo, es decir, del lugar más cercano al cielo; un punto de orientación a partir del cual se extiende el “verdadero mundo”, el habitado, el conocido. Sabe, efectivamente, que su país se encuentra en medio de la Tierra, que su ciudad constituye el ombligo del universo, y, sobre todo, que el templo o el palacio son verdaderos centros del mundo; pero quiere también que su propia casa se sitúe en el centro.⁴ En el caso de Tamaletom, en estas ocasiones en que además de la usual bebida ritual, se lleva a cabo un discurso en huasteco entre el capitán de la danza y los dueños de la casa, podemos observar que la danza, lo mismo que el poner imágenes y sembrar diferentes elementos en las cuatro esquinas de la casa, representan la consagración del lugar.

Tanto en las ocasiones en que la danza es un asunto específicamente importante para

⁴ Eliade, Mircea, *op. cit.*, p. 43.

los músicos y danzantes, como en aquellas en las que ellos participan a petición de un grupo, una familia o un individuo en particular, podemos percibir de inmediato una diferencia relativa a la participación. Por un lado están los que ejecutan la música y la danza, y por otro aquéllos que solicitan los servicios de estos especialistas. Es evidente que no todo mundo es o puede ser músico. Esta diferenciación, como explicaré más adelante, se debe a que ser músico no es una decisión personal, sino que deriva de un señalamiento extrahumano.

En todos los casos, por otra parte, sean particulares o no, se puede decir que la danza del Rey Colorado, además de ser un modo de agradecimiento, se ofrece a diferentes santos, a la Virgen y a Jesucristo, para pedirles diversas cosas que van desde buenas cosechas, suerte en los caminos, más vida y trabajo, hasta, en el caso de los músicos, que se les permita seguir tocando y danzando.

Podemos decir entonces que la danza, como todo rito, tiene una eficacia que reside en establecer el contacto entre los hombres de la comunidad y las diferentes entidades sagradas, para lograr todas aquellas cosas que le son necesarias y que no pueden conseguir apelando únicamente a los medios ordinarios.

Ahora bien, esa comunicación que el hombre establece con lo celeste, debe hacerse por medio de un lenguaje que no es propiamente humano, sino de los dioses. Y este lenguaje es precisamente la música; en esto reside su carácter sagrado. En efecto, en la comunidad de Tamaletom, la música no es concebida como un producto humano. Para ellos, la dueña y creadora de la música es Santa Cecilia. Ella la ofrece a los hombres para que éstos la toquen y la bailen.

Por este carácter especial de la música, los elementos que la conforman —los instrumentos, la utilería, la coreografía y los propios músicos— deben ser también algo relacionado con lo sagrado. Esto puede apreciarse claramente en el trato que se da a

los instrumentos y a la utilería. Requieren, primeramente, de una ceremonia especial para entrar en uso; y lo mismo sucede cuando dejan de servir, cuando se vuelven viejos. El día de Santa Cecilia los llevan a descansar a un lugar que, por lo general, está en una cueva oculta y de difícil acceso. En palabras de ellos, los instrumentos han ido a muchos lugares sagrados, han sido bendecidos y además, como muchas otras cosas, tienen alma, por lo que es necesario que descansen. Otro hecho más señala su carácter sagrado: una vez “enterrados”, se coloca un corazón de pollo en la entrada de la cueva para protegerlos de cualquier intromisión, ya que si alguien llegara a tocarlos, el músico o danzante a quien hubieran pertenecido podría ser víctima de algún mal.

En cuanto a los ejecutantes, más arriba mencioné que la diferencia entre músicos y danzantes con respecto al resto de los miembros de la comunidad, reside en poder entablar una comunicación con lo celeste por medio de la danza, la cual no es otra cosa que un rito. Todo individuo que ejecuta ritos mágicos se ve colocado, por el hecho mismo de ejecutarlos, en una situación particular. Jean Cazeneuve agrupa bajo el término de “mago” a una serie de personas a quienes su propio grupo las considera dotadas de esta condición especial que les da el tener contacto con lo sobrenatural. Él se refiere a chamanes, brujos, hechiceros, curanderos, etcétera, aunque entre ellos existan diferencias importantes.⁵

Bajo este rubro, yo añadiría, sin duda, a los músicos y danzantes y muy particularmente al capitán de la danza. No creo caer en ninguna exageración al decir esto, sobre todo tomando en cuenta que en diferentes comunidades indígenas de México es común encontrar que el capitán de la danza es asimismo un curandero, el cual es diferenciado claramente del brujo. Mientras que éste es generalmente rechazado y está situado de alguna manera fuera de la ley, el curandero es aceptado por el grupo y suele ser digno del mayor respeto. En el caso de la danza del Rey

⁵ Cazeneuve, Jean, *Sociología del rito*.



Gelasio Pacheco, capitán de la Danza del Rey Colorado, dirigiendo la danza en Tamaletom, S. L. P. Fotografía de Daniel Hernández.

Colorado, el capitán, a pesar de no reconocerse a sí mismo como curandero, tiene la facultad de curar a los músicos y danzantes cuando alguno de éstos enferma, ya sea por envidias ajenas o por ejecutar la danza con poco respeto. Para ello, el capitán elabora un unguento con cebo de venado, copal, pedazos del papel de las coronas y de la “vara”, brea y raspaduras de los instrumentos. Este unguento lo aplica en todas las coyunturas del cuerpo después de haber hecho una limpieza.

Por todo lo dicho, es posible encontrar en los ejecutantes de la danza características similares a las de los individuos estudiados por Cazeneuve.

Este autor nos dice, por ejemplo, que lo que hace que un individuo esté señalado para ser “mago” pertenece al mismo orden de todo cuanto simboliza lo numinoso.⁶ Lo in-

⁶ El término *numinoso* fue creado por Rudolf Otto, y aparece explicado en su libro *Das heilige*, 1917. Este término que incluye todo cuanto se le presenta al hombre como anormal, como sobrenatural, y que despierta en él un sentimiento a la vez de temor y de fascinación, ha sido retomado por autores posteriores, entre ellos Eliade y Cazeneuve, en los libros citados.

sólito, lo que está al margen de las normas, son caracteres de la personalidad mágica. Así, un individuo puede saber que es “mago”, debido a anomalías congénitas, sean físicas o psíquicas, como el tener dedos adicionales, el nacer con dientes, el ser asexuados, el tener un temperamento nervioso o histérico o tener enfermedades como la epilepsia. Pero también puede tratarse de características adquiridas a través de una experiencia de tipo numinoso.⁷

En el caso de los participantes de la danza del Rey Colorado, el violinista me dijo que lo era por haber nacido con “la tripa atravesada”, y el capitán, que fue “señalado” el día que le cayó un rayo cuando era niño.

Por otro lado, en cuanto a este elemento natural que es el rayo, me parece que su significado es más complejo y que va más allá de ser tan sólo un signo “señalatorio”.

Entre los huastecos, lo mismo que entre otros grupos étnicos de la región, el rayo o trueno representa un signo de gran impor-

⁷ Cazeneuve, Jean, *op. cit.* pp. 151-154.

tancia. Entre los pames, los truenos son concebidos como dioses. El *chilk* —jefe de las ofrendas— nos dice: “yo, desde antes, desde muy chiquito, tenía contactos con los truenos. Ellos me hablaban en su idioma..., me dijeron que yo tenía que hacer las comidas, que a mí me tocaba ese cargo... El padre paterno es el jefe de los truenos, es el dueño del mundo. El tiene sus correos, sus mandatarios, sus soldados, sus ayudantes, sus peones”.⁸

La misma idea se encuentra entre los totonacos. “Existe una jerarquía de los Truenos: los cuatro truenos principales están encargados de los cuatro puntos cardinales, o mejor: de cada uno de los cuadrantes del cielo”. Pero aquí también está la idea de que los truenos son además los sostenes del cielo: el trueno rojo al este, el trueno amarillo al norte, el trueno azul al oeste y el trueno verde al sur.⁹

En algunas sociedades “premodernas” la comunicación con el cielo se expresa indistintamente a través de cierto número de imágenes relativas en su totalidad al *axis mundi*, como pueden ser el pilar, la montaña, el árbol, etcétera. Todas representan un poste sagrado o eje cósmico alrededor del cual se extiende el “mundo”. Su importancia radica en la comunicación que se establece, a través de él, con el cielo. Así, los elementos señalados sirven a la vez como medios de comunicación con lo celeste y como sostenes del mismo.¹⁰

Sintetizando las ideas anteriores, me atrevo a pensar que el rayo o trueno puede representar algo similar a lo que representan el árbol, la liana o la montaña: un eje cósmico, una especie de escalera que sube al cielo y que pone al hombre en contacto con éste. Eso es más claro cuando sabemos que tanto músicos como danzantes de la danza del Rey

Colorado pueden subir al cielo por medio de los rayos, ya que —como me dijeron— la danza se ofrece también a un músico o danzante cuando muere, y si ese día llueve con truenos, es señal de que fue un buen ejecutante pues los rayos bajan del cielo sólo para llevarse.

En este sentido, adquiere un mayor significado el hecho de que Gelasio Pacheco, capitán de la danza del Rey Colorado, haya sido señalado precisamente por medio de un rayo y no de otra forma. No existe otro camino más directo de comunicación con el cielo que el propio eje cósmico. Se trata de un ascenso y descenso simbólicos, por demás, necesarios. Cazeneuve nos dice que el “mago”, al abandonar su estado normal, sube al cielo, donde recibe poderes, y regresa como un ser doble después de lo cual ya no pertenece a la condición humana.

El hecho de que esta forma de comunicación con lo divino no sea algo común a todos los habitantes de la comunidad, viene a reafirmar lo anteriormente dicho: la categoría especial de que gozan los músicos y los danzantes debido al mismo carácter de la música y la danza: su carácter sagrado.

A partir de las ideas expresadas aquí, una puerta más se abre en nuestro camino para dar paso a una infinidad de elementos que nos permiten y, de hecho, nos impulsan a salir del mundo de los sonidos, para colocarnos más cerca del hombre y poder, así, aproximarnos a la meta que alguna vez propuso Malinowski: “...llegar a captar el punto de *vista del indígena*, su posición ante la vida; comprender *su* visión de su mundo. Tenemos que estudiar al hombre y debemos estudiarlo en lo que más íntimamente le concierne, es decir, en aquello que le une a la vida”.¹¹

Bibliografía

BONFIL BATALLA, Guillermo, “Notas etnográficas de la región huasteca, México”,

⁸ Chemin, Dominique, “Rituales relacionados con la [...]”, *An. de Antrop., II Etnología y Lingüística*, vol. XVII.

⁹ Ichon, Alain, *La religión de los totonacas de la sierra*, p. 137.

¹⁰ Eliade, Mircea, *op. cit.*, p. 38.

¹¹ Malinowski, Bronislaw, *Los argonautas* [...], p. 41.

Anales de Antropología, vol. VI. México: UNAM/IIH, 1969, pp. 131-151.

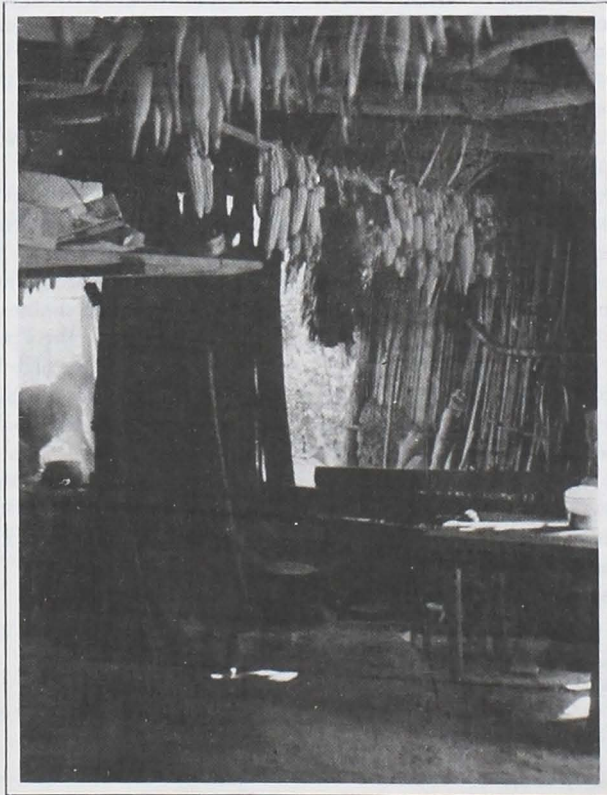
CAZENEUVE, Jean, *Sociología del rito*, Buenos Aires: Amorrortu ed., 1971, 279 p.

CHEMIN, Dominique, "Rituales relacionados con la venida de las lluvias, la cosecha y las manifestaciones atmosféricas y telúricas malélicas en la región pame de Santa María Acapulco, San Luis Potosí", *Anales de Antropología*, II Etnología y Lingüística, vol. XVII, México: UNAM, 1980, pp. 67-98.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, 5a. ed., Barcelona: Ed. Labor/Punto Omega, 1983, 185 p.

ICHON, Alain, *La religión de los totonacas de la sierra*, México: INI/SEP, no. 16, 1973, 512 p.

MALINOWSKI, Bronislaw, *Los argonautas del Pacífico Occidental: Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica*, prol. Frazer, 2a. ed., Barcelona: Ediciones Península, 1975, 505 p.



Elisa Osorio Bolio de Saldívar

La música zapoteca de Juchitán

Nos encontramos ante un grupo de músicos indios de Juchitán, grupo completo que consta de tres personajes: Cenobio, el maestro flautista que desea morir con la flauta en las manos; Arcadio, el discípulo tamborilero próximo a sustituir a su maestro, se embelesa con las melodías, y el pequeño iniciado, Macario —a quien Cenobio ha notado facultades para la música—, tiene a su cargo la percusión de un carapacho de tortuga.

El viejecito es ciego, acaso esto mismo le ha brindado la maravillosa oportunidad de penetrar en la naturaleza para poder expresar, por medio de sus flautas, sonidos delicadísimos captados por su oído prodigioso. Encorvado al peso de sus ochenta años, y con el sombrero cubriendo las cuencas vacías de sus ojos —no le importa no mirar: él sabe que lo

escuchan— don Cenobio, después de probar su flauta, se dispone a tocar, previo acuerdo con los compañeros, lanzando una seña apenas advertible.

El joven del tambor, alto, flaco, escuálido, ya casi ciego, es un verdadero responsable de su labor y procura agradar a su maestro y guiar al pequeño a quien, después de sentarse en una silla que le han ofrecido, no le alcanzan los pies para reposarlos en el suelo y debe cruzarlos o ponerlos en el primer travesaño, con objeto de sostener cómodamente el instrumento sobre las piernas.

El conjunto de instrumentos es indio puro: flauta, tambor y concha de tortuga. Sólo en las culturas de México y Centro América estos instrumentos se dieron la mano.



La flauta es de carrizo con embocadura de tubo de órgano, en ocasiones con tres y otras con siete agujeros: de siete, cuando el flautista ciego está estacionado y puede usar libremente sus dos manos en el manejo del instrumento; de tres, en las procesiones; pues cuando la mano derecha se apoya sobre el hombro del lazarillo, la izquierda sólo puede accionar sobre la flauta de tres orificios —dos superiores y uno inferior— éste para el pulgar y aquéllos para el índice y medio. La supervivencia de esta flauta de tres oradaciones se explica entre los yaquis, mayos, huicholes y otros grupos indios del noroeste de México, porque un mismo músico toca con la mano derecha un tambor que pende del cuello y con la izquierda la flauta; de igual forma toca el músico danzante de la danza de los Voladores, viva entre los totonacas, pero que se extendió desde la Huasteca hasta Centro América antes de la Conquista. Hasta ahora no hemos tenido oportunidad de hacer un estudio de tales flautas. La de siete agujeros, seis superiores y uno inferior, es una modificación de la de tres, adaptada a la escala temperada occidental con una afinación muy correcta.

El tambor, hecho de dos tapas de piel de venado, es un poco más alto que las cajas de guerra de nuestro ejército recordando, por sus dimensiones, al huéhuelt prehispano.

De la concha de tortuga, percutida con los cuernos del venado, se encuentra memoria remota en las pictografías indias anteriores a la Conquista y en los viejos **crónicos** de frailes y soldados. Ésta que tañe Macario produce un intervalo de quinta justa.

Y comienzan a tocar. Hay un aviso, una llamada en la flauta. Al principio se escucha siempre el *Kiri*. Hay algo de ritual y mucho de tradición en esa *melodía de la madrugada* que, como todas las demás, ofrecen al Todopoderoso, tocadas con fervor, casi orando, sin que para ello les haga falta, arrodillarse en el templo. Son músicos que se pasan la vida tocando en los atrios de las iglesias, contratados para las fiestas de los santos patronos para “pagar mandas” o “pagar milagros”,

así como otros ofrecen encender una vela, llevar un exvoto o pintar un retablo. Pero la música se ha de detener en la puerta de la iglesia.

Cenobio, en setenta años de músico —toca desde los diez—, nunca ha tocado dentro de un templo. Una tradición oral conservada al parejo de la música nos explica que, cuando los misioneros católicos llegaron a cristianizar a los indios, no quisieron servirse de la música que estos les ofrecieron, diciendo que la iglesia tenía música especial y propia para ser tocada dentro del recinto sagrado, y que en cambio la de ellos no era religiosa, sino de herejes, y como tal debía ser tocada fuera de las iglesias; pero los indios, queriendo servir a Dios con ella, se la llevaban hasta la entrada de su templo. La costumbre es general para casi todas las regiones del país, aunque en una ocasión hemos visto a un flautista otomí, situado en el interior de una iglesia, tocar en diversos oficios religiosos al mismo tiempo que el órgano, pero absolutamente independiente de él en las melodías.

Siguen al Kiri cuarenta, cincuenta, muchas más piezas. Siempre, en todas las fiestas, las mismas y en el mismo orden. Así las aprendió Cenobio de su maestro y así las enseñará a su discípulo “cuando sea oportuno”. Sin embargo, Cenobio ha expresado la idea de llevarse a su tumba la tradición musical de su raza, porque no encuentra al discípulo que sólo quiere servir a Dios, y prefiere que con él, el último guardián de ese tesoro, se vayan y se acaben esos cantos antes de que se vean profanados por la flauta de otro músico que los lleve a los bailes y salones cortesianos.

Son melodías dulces que tienen por motivo la imitación del canto de algún ave como el canario, el zanate o el alcaraván. La flauta se ajusta al canto del pájaro poniendo en la melodía un fondo decorativo, complementado con las percusiones que, con el ritmo, describen el andar o volar del animal o cualquier otro movimiento peculiar del ambiente en que vive. La composición se refiere a la descripción completa de una escena en la que

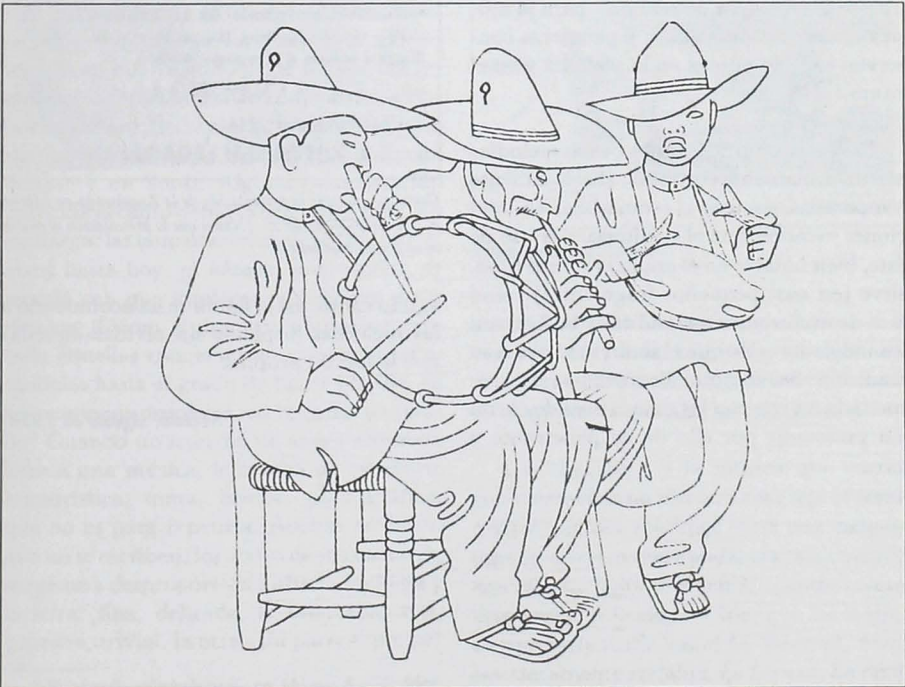
actúan varios personajes y en donde hay lucha, esfuerzo, aullidos, ladridos, quejas. Los personajes pueden representar animales, fenómenos de la naturaleza o personas —aunque éstas son verdaderamente raras—. La descripción musical es tan fiel, que fácilmente se podría escenificar para que fueran más reales, como debieron ser en otros tiempos en que no existían prohibiciones religiosas ni civiles.

Creemos que estas melodías son las que tienen una mayor cantidad de elementos indígenas, tomando en cuenta que son tradicionales, que quienes las conservan son indios puros, que los temas están tomados del ambiente local, que los ritmos —aunque un poco forzados— son primitivos, que el desarrollo del tema es corto —cuatro, ocho o dieciséis compases, siempre cuadrado—, que la técnica del flautista es diversa a la occidental, logrando longitudes de tubo variables para obtener fracciones de tono aprovechables únicamente en las imitaciones de la naturaleza y, finalmente, que tienen un

sello especial, un carácter *sui generis* inconfundible, una construcción distinta a la que producen otros grupos de indios.

Después tocan otros sones en que se reconocen elementos indígenas mezclados con los hispanos, o puramente hispanos —pero vistos por el espíritu del indio—: música mestiza y música criolla.

El mestizaje se observa tanto en el ritmo como en la melodía: en el ritmo apuntamos por ahora el que primero salta a la percepción del investigador; el de *La Sandunga*, cuyo origen está en *La Petenera*. De paso apuntamos cómo *La Sanduga* se conoció en la Ciudad de México: el tres de diciembre de mil ochocientos cincuenta se dió en el Teatro Principal una función a beneficio de la actriz María Cañete. Con toda anticipación publicaron los diarios metropolitanos el programa respectivo, en cuya última parte se lee: “Finalizando el todo del espectáculo con el precioso JALEO ANDALUZ, nuevo, conocido con el nombre de la SANDUNGA, ejecutado por la



Músicos ciegos de Juchitán por Miguel Covarrubias.

Señorita Moctezuma y el director del ramo D. Ambrosio Martínez". Pasó la función y en las crónicas teatrales no hubo un solo comentario para *La Sandunga*. En nuestras colecciones figura una partitura para banda, de *La Sandunga*, que corresponde a la mitad del siglo pasado, siendo muy semejante a la que se disputan chiapanecos y oaxaqueños. El tema es el mismo aunque hay variantes en algunas frases. No creemos que ésta sea la última palabra sobre el tan discutido origen de esta pieza, pero remitimos a quienes se interesen por el asunto, a *El Monitor Republicano* y a *El Siglo XIX* del 3 de diciembre de 1850 y ponemos a su disposición la partitura citada.

Así como sucede con grupos humanos en algunas migraciones que encuentran lo que se ha llamado "zonas de refugio", en donde permanecen en toda su pureza, así acontece con algunas migraciones de tipos musicales. La conquista transportó la música de las diversas regiones de España, música que se ha mestizado casi siempre y ha adquirido caracteres nuevos; pero Juchitán ha sido una de esas "zonas de refugio" para la música andaluza: zapateados y peteneras conservan toda su pureza en la melodía y en el ritmo.

En el conjunto de Cenobio, estas melodías son definitivamente europeas, absolutamente temperadas, sin usar el cromatismo en fracciones menores que el semitono, y el uso de éste, bien notable en el anuncio y en el final, sirve (en esos pequeños fragmentos) como lazo de unión entre una música y la otra, son los indicadores de que el indio se aferra a su tradición: así como el alcaraván se ha acomodado a vivir con las demás aves de corral sin prescindir por ello de su penetrante y



TEATRO NACIONAL.

MÁRTES 3 DE DICIEMBRE.

Función extraordinaria á beneficio de la primera actriz de la compañía dramática,

MARIA CAÑETE.

I.—El interesante drama nuevo en tres actos, escrito especialmente para la beneficiada por el mexicano *D. Ignacio Anicás*, titulado:

LA HIJA DEL SENADOR, O LOS ODIOS POLITICOS.

II.—La Srta. Thierry y el Sr. Berardelly
bailarán un hermoso

PASO A DOS,

Compuesto por el Sr. D. Fernando García y dedicado á la beneficiada.

III.—La Srta. Mur vestida de maja, y la misma beneficiada de gitana, cantarán la graciosa pieza andaluza nominada:

LA SOLITARIA, O LOS GITANOS ZELOSOS.

Que concluirá con las coplas del TRIPLE.

IV y último.—La Srta. Moctezuma y el Sr. Martínez bailarán el jaleo nuevo, titulado:

LA ZANDUNGA,

Que finalizará con

LA NUEVA GALLEGADA.

Cartel que anuncia la presentación de la Zandunga en México el 3 de diciembre de 1850. (Nótese que la presentación se efectuó en el Teatro Nacional.)

agudo canto, así la flauta se ha acomodado a las melodías hispanas sin olvidar aquellas que le fueron propias.

México, Agosto de 1938.

Música mestiza de Tehuantepec*

I

Quien hable de música y de canciones del Istmo de Tehuantepec dice una mentira, o una verdad a medias. Porque música indígena propiamente dicha y en general toda manifestación artística, no la hay. Esto no evita que por ahí quede alguna melodía pura, algún procedimiento de trabajo autóctono; pero ellos son ya tan débiles que no puede llamárseles, sin mentir, música indígena, arte indígena: lo que de aborigen tienen algunas artes de México es la emoción que hasta las manos le llega al indio cuando trabaja, o hasta los ojos cuando canta. Esto que parece evidente para todas las regiones del país, es más exacto cuando se refiere al Istmo. Parece, en efecto, que la raza zapoteca, por lo menos así ocurre con la que habita esa región, no cantó. Y la música que llegó a elaborar, en vez de cantarla la danzaba, que siempre fue su vida un péndulo entre un danzar y un llorar. Alguna manifestación parecida al canto debió existir entre ellos, sin embargo: las lamentaciones de sus entierros, vivos hasta hoy: el *libaana*, una especie de letanía con que imploran y despiden a sus deudos. ¿Cómo, si alguna vez hubieran cantado aquellas canciones no quedaron habitándoles hasta el grado de hacer posible, en las ocasiones propicias, su retorno, su retorno? Cuando un istmeño de ahora acomoda letra a una música, le resulta de tal suerte humorística, tonta, brusca, pornográfica, que no es para repetirla. Apenas se dicen, que no se escriben, los textos de sus cantares, surge una desproporción entre la melodía y la letra: fina, delicada, la una; aliteraria, rupestre, trivial, la otra. Tal parece que por



Mujeres istmeñas bailando.

pudor, por una a manera de horror a lo sentimental y a las lágrimas, corrigen con una letra intrascendente, la ternura, la emoción, que en la melodía los traicionara.

Las canciones y la música que corren como istmeñas no son otra cosa que el resultado de un feliz maridaje entre una melodía española, a la manera andaluza casi siempre, con otra melodía vernácula, cuando no con una simple inflexión de voz, que las matiza de una melancolía india. *La Sandunga*, nombre claramente andaluz, *La Llorona*, *La Petrona*, por no citar sino algunas de las que de modo más armónico se han instalado en

* Publicado originalmente en *Música, Revista Mexicana*. I/5, marzo 7 de 1942, pp. 107 a 109 y I/7, abril 7 de 1942, pp. 151 a 154.

nuestro sentimiento, son a las claras llanto español en pupilas nativas. El flamenco, heredado de ayes, fue la principal influencia: nuestra *Sandunga* sangra en cada verso. Cuando estas dos emociones se encontraron, no se rechazaron, ni corrieron parejas, sino subieron juntas, resueltas en un grito, meta de todo sentir zapoteca. Más aún: las letras con que estas canciones se cantan proceden de la poesía española de los mejores días. *La Llorona* tiene un estribillo que, salvo leves variantes, viene de las más bellas letrillas de Don Luis de Góngora, si es que el poeta cordobés no la recogió de la poesía popular castellana, pues es más justo suponer que el conquistador que la trajo en su mochila la haya repetido del folklore más que de la obra del poeta. Pero como siempre queda abierta la ventana para el hallazgo y la sorpresa de que toda alegría verdadera viene preñada, algún poeta nativo —yo uno de ellos—, de cuando en cuando suma una cuarteta digna, imitando el viejo ritmo español.

He aquí el estribillo a que nos hemos referido:

*Ay de mí, Llorona,
Llorona de ayer y hoy:
ayer maravilla fui, ay Llorona,
y ahora ni mi sombra soy.*

Todo esto no significa que no pueda elaborarse con los retazos de las viejas melodías, con el deajo regional, sin recurrir a elementos extraños, música que pueda ser caracterizada como varios ejemplos. Daniel Pineda compuso un día, siendo estudiante en Oaxaca, una mazurka, *La Última Palabra*, de tal manera nuestra, que con ella arrullan las abuelas a sus nietos y se entierra a los deudos. Pineda era un profesor de estimable cultura, de refinada educación musical, pero conservaba intacta la sensibilidad que hemos dado en llamar autóctona: de ahí la pureza de su obra y su acomodación, sin violencias, en nuestra idiosincracia. Donde le invadieron influencias extrañas fue en la letra con que la cantó: una letra en que todo el tono provinciano de fin de siglo se instalara:

*Eres el ángel que del cielo vino
a esta vida de pesares
a endulzar mi amarga juventud.*

Si ser de mala ley, esta letra ni remotamente se equipara a la calidad de la melodía. La queja, la ternura, la melancolía zapotecas, que en algo tienen que ser distintas a otra queja, ternura y melancolía, no expresan así. Y es que hay una porción de alma ancestral para el músico y otra para el poeta. Y el dominio de una de ellas no entraña el dominio de la otra. Así, la mazurka de Pineda es mejor como música que como poesía.

Con Pineda hay otros que han trabajado con parecido éxito: José Pineda, hermano suyo, Desiderio Blas, Valente Pérez, en Juchitán; Nicéforo Toledo, en El Espinal; Amado Chiñas, en Tehuantepec, autor de uno de los más bellos vales que por allá se oyen. Todos ellos con ser algunos músicos de oficio, han procedido en forma empírica, lo que nos hace pensar que la incultura musical, si no se tiene genio para sortear las contaminaciones, suele favorecer la originalidad y la pureza: no conocer otro acervo musical que el que tiene por base las antiguas melodías indoespañolas, los pone en trance de componer canciones que se ajustan al tipo melódico que ha venido a ser lo istmeño, de acuerdo con las reflexiones que apoyan estas notas.

Algunos, más recientemente, han logrado tramar canciones sobre motivos musicales de la región, con idéntico procedimiento. En ellas letra y música están más próximas y resumen de un modo más cabal las características de las canciones istmeñas. Estos cantos se parecen ya a aquellos que el Istmo dará cuando produzca un músico con capacidad instrumental, con genio, que por el sólo hecho de tenerlo conservará su casticismo, que parece correlativo de estas condiciones. Ese artista sentirá que mientras más su cabeza camine al occidente, más su corazón apuntará al sur. Y la música y las canciones que instrumente, traducirán todos aquellos compases que la raza zapoteca extravió en su rodar de siglos.

LA LLORONA

Son popular de Tehuantepec

Arreglo de G. Baquero Fóster

M.M. 132

5

al Zapateado

M.M. 136

Zapateado no 1

ff

Se propiedad del autor del arreglo
Arreglo de G. Baquero Fóster, no. 1

LA SANDUNGA

Son popular de Tehuantepec

Arreglo de G. Baquero Fóster

Son M.M. 88

55

Bateria

Se propiedad del autor del arreglo
Arreglo de G. Baquero Fóster, no. 1

En Sandunga 1

PETENERA TEHUANA

Son popular del Istmo

Arreglo de G.

M.M. 76 SON

55

Zapateado no 1

ff

Se propiedad del autor del arreglo
Arreglo de G. Baquero Fóster, no. 1

II

Hasta hace unos años, las canciones y los sonos del Istmo de Tehuantepec fueron, casi exclusivamente, entre otras, *La Sandunga*, *La Llorona* y *La Petenera*, que más que el nombre de una canción parece ser el de un género de melodía, algo así como la malagueña. Y que no fuera equivocado suponer que en otro tiempo se llamó *patenera*, aludiendo a Paterna de la Ribera, en Andalucía. Todas estas canciones son de origen español, andaluz por mejor decirlo: los ayes de que están sembradas parecen atestiguarlo. “Quien dice canciones, dice Andalucía”, dijo Machado. Atribuirles este origen, proclamarlo, no equivale a negar el don de canto y de danza de los istmeños, sino resaltar en cambio su rotunda capacidad para asimilar lo extraño, tiñéndolo con su sangre, a la vez cobriza y blanca. Estas canciones son, por fuera, indias, por dentro, europeas, es decir, españolas. Son como un fruto que tuviera las mejillas europeas, pero la pulpa india. Llano español en pupilas nativas, hemos dicho que son estas canciones que corren por autóctonas del Istmo. Sino que el patriotismo y la ignorancia de los que sólo se han asomado a la escuela, no han querido reconocerlo y me han presentado como un negador de mi tierra. *La Sandunga*, *La Petenera*, lo mismo que otras melodías y sonos, se oyen a todo lo largo de Oaxaca, más o menos distintas, pero idénticas en lo esencial. Ahora recuerdo que en Yucatán se tocaba a mediados del siglo pasado una melodía que, salvo las leves variantes que toda raza impone a sus manifestaciones artísticas, es la misma que oímos, cantamos y bailamos en Tehuantepec. Cuando se dice ésto, sólo aparentemente se niega la oriundez istmeña de estas canciones, como ya está dicho.

Las canciones del Istmo, pues, lo mismo que las canciones todas de América, son mestizas: melodía española y melodía india, cuando no simplemente voz india. *Sandunga*, por ejemplo, es hasta como voz española: *sandunga*, alguna vez escrita con z, no es sino *saldungã*, pariente de salero, gracia, donaire: el don aire de las españolas que habitaron el

Istmo, el don aire de mis paisanas actuales. La palabra *sandunga* es frecuente en las letras españolas. Desde Bretón de los Herberos hasta Emilio Ballagas, la palabra ha sido usada con la acepción de donaire, rumba, fiesta, *sandunga* en fin.

*Tu constelación de curvas
ya no alumbrará jamás el cielo de la “sandunga”;*

dice Ballagas en el poema de “María Belem Chacón”.

Sandunga, así, viene a ser una fiesta, un género de música que acompaña a estas festividades.

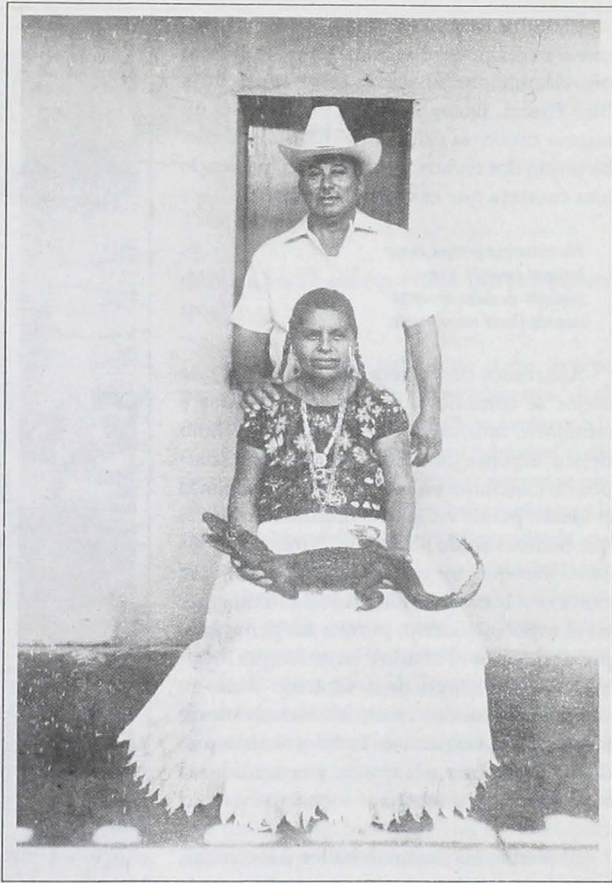
Cómo y cuándo llegó a tierras de Tehuantepec *La Sandunga*, es un problema no dilucidado, aunque de ninguna importancia. Paisanos míos y chiapanecos atribuyen a sus respectivas patrias chicas el origen de esta música y esta danza. Esteban Maqueo Castellanos, que llamaba al Istmo su patria adoptiva, fraguó una leyenda a principios de este siglo, para probar que fue un estudiante de Tehuantepec en Oaxaca, Máximo Ortiz, quien compuso la música y la letra de esta canción. La letra, sí, pero la música no: *La Sandunga* es anterior a la fecha que la leyenda le atribuye.

*Si Dios me diera licencia,
Sandunga mamá por Dios,
de abrir esta sepultura,
madre de mi corazón.*

*Sacra a mis tres hermanos,
Sandunga mamá por Dios,
Máximo, Ramón, Ventura,
cielo de mi corazón, ¡ay Sandunga!*

La letra, como se ve, habla de un hombre que ha perdido a sus hermanos, y no a la madre cuya muerte, según Castellanos, inspiró la letra y la canción.

Los chiapanecos, a su vez, sostienen que *La Sandunga* es oriunda de Chiapas. Y, como nosotros, la bailan y la cantan, siempre incorporándole los atributos propios de su peculiar psicología. Lo razonable es pensar que todos la deben al acervo de la música que



Pareja tehuana. Fotografía de Graciela Iturbide.

México heredó de los españoles y adaptó de otros pueblos. Pero todo esto es secundario. Lo importante es que *La Sandunga*, como sus otras compañeras, se aclimató en Tehuantepec, enriqueciéndose con registros, digresiones y metáforas que en Chiapas, por ejemplo, no tiene. Aún *La Sandunga* que se toca en Juchitán y Tehuantepec son diversas: lánguida, quejumbrosa, la de Tehuantepec; cálida, enérgica, la de Juchitán.

Sólo porque las canciones sirven para que los pueblos tristes, los pueblos esclavizados, vuelquen el río interno, es por lo que pueden localizarse con sólo oírlas: ni canciones mayas, ni canciones michoacanas, ni canciones istmeñas, propiamente dichas, sino cantos con que las regiones del país se expresan, poniendo en ellos el dejo propio, lo único que

es individual. Si se tocan con instrumento primitivo, si se canta con voz india, dolida y torpe, se tiene una canción con todas las trazas indígenas.

Pero ¿es necesario que un pueblo invente una canción de alfa a omega para que la canción sea original y suya? No. Si comprende el canto ajeno, si de verdad lo necesita, pudo en un momento dado crearlo, pues comprender y crear y ser original, es metafísicamente lo mismo. La música del Istmo es ésta, pues: la que nace de la asimilación que ha hecho de la música española, tiñéndola con un acento propio, patente, no tanto en una melodía antigua, cuanto en una voz india, preñada de sufrimiento: en labios indios toda canción es triste, es lamento.

El indio es triste y desventurado; pero como necesita de dicha, la finge, la busca; necesita olvidar su desventura, como diría Blas Pascal. Dolor y alegría tienen en él un mismo cauce: la canción. Pensando en ello, he unido dos dichos, o apotegmas, haciendo una cuarteta que es como una síntesis:

*No creas que porque canto
tengo el corazón alegre:
también de dolor se canta
cuando llorar no se puede.*

Apartados de los sones del Istmo en que mejor se cumplió el mestizaje, las frases y metáforas musicales que mayor sabor indio tienen, algunos jóvenes de Juchitán han compuesto canciones en las que de un modo más evidente puede verse la armoniosa unión de que hemos venido hablando. Ninguna de las canciones que nos van a servir de ejemplo se canta con letra española, sino estrictamente en el zapoteco nativo, porque las penas sólo puede decirlas el hombre en su lengua original, que es la sangre de su espíritu. Y ello no siempre. Se adivina en estos textos el doloroso trance de la expresión, la dolorosa búsqueda de la palabra más exacta y escondida: la letra con sangre sale.

El pueblo las canta en bailes y serenatas, acompañadas de guitarra, marimba, o música de viento. Y la letra habla de amor y de pobreza. A diferencia de las otras estrofas en lengua india, incluidas en la letra española de *La Llorona*, por ejemplo, las de estas canciones no contienen palabras obscenas, gusto al que suelen ceder los cantores istmeños cuando cantan letras que no son suyas.

David López, autor del *Huipilito*; Eustaquio Jiménez, autor del *Sonhuini* y *Badudza-*



Tehuana por Miguel Covarrubias.

pa-huini y Demetrio López, autor de *Para neti na*, son algunos de los cancioneros de Juchitán que de un modo más cercano han interpretado el sentimiento popular. Las canciones que se inician con los compases de los *sones* más típicos, han visto venir e irse muchos cantos, quedándose ellos en pie.

Tales canciones pueden contender con las mejores canciones regionales de México, teniendo sobre ellas el encanto de su letra india, que no traducimos para mejor asegurar su stirpe. Cobrizas como son, oídas en boca blanca nos recuerdan las canciones populares de tierras lejanas, viejas, sabias, recordadas, algo así como las de Rusia.

Juan Vicente Melo

Raul Hellmer: "In memoriam"

En los diarios del domingo 15 del pasado agosto [de 1971] apareció la noticia de tu muerte, ocurrida el día anterior en la ciudad de México. Estaba enterado de que sufrías y que era imposible devolver la salud a tu cuerpo. Pero esa noticia, como nos sucedió a todos, me pareció increíble, y sacudido por

durante los 25 años que estuviste entre nosotros.

No: No quiero hablar de ti en tiempo pasado, a ti, hombre esencialmente vital, arraigado profundamente a esta tierra con la que celebraste compromiso y fidelidad el día de tu nacimiento. Eres de esas personas que siempre estarán presentes, justamente por la certidumbre del vivo amor que desde ese primer día tuyo manifestaste a esta patria de aquí abajo y que será tu perpetua residencia. Y aquí estás, puedo verte, podemos verte todos nosotros que te conocemos desde antes, desde siempre: Raúl Hellmer que nos cuenta de este mundo del que está maravillosamente enamorado y que vive con una pasión y una alegría que no conocerán desfallecimientos ni mucho menos traiciones; Raúl Hellmer que un día elige buscar el Sur, México, para fincar más profundamente una tradición y así descubrirse, revelarse en ella, enseñándonos a descubrirnos, revelarnos en ella, otorgándole una validez siempre cotidiana. Puedo verte, todos podemos verte rodeado, cargado de libros, de cámaras fotográficas y cintas magnetofónicas que reviven rostros, voces y cantos, que sin tu siempre renovado asombro y amor acaso olvidaríamos, acaso ignoraríamos; Raúl Hellmer en la Universidad Iberoamericana, instaurando cátedras, conviviendo íntima y profundamente con todos los jóvenes, transmitiendo con generosidad esa sabiduría de la vida que ha ido acumulando parejamente con el renovado amor por todas las cosas y todos los seres con los que comparte el deslumbramiento de estar siempre vivo. Y Raúl Hellmer en los cursos de verano de la UNAM, en sus programas de Radio Universidad o de televisión, habitando en laboratorios como más íntima y cierta morada, mostrando el rico y autén-



José Raúl Hellmer tocando su jarana. Dibujo de Guillermo Contreras Arias.

el primer dolor la releí esperando ingenua pero fervorosa y sinceramente que se tratara de un equívoco. Pero allí estaba en los diarios de ese domingo, hace apenas unas cuantas semanas, hace apenas unos cuantos días, junto con algunos (muy pocos en verdad) mensajes de profundo pesar y un resumen de tu vida y tu obra tan justo como lleno de gratitud por las enseñanzas que en uno y otro terrenos (aunque en tu caso vida y obra fueron siempre inseparables) nos has dado

tico folklore de México en memorables lecciones de cátedra viva, platicada en todos los sitios en que alguien se le acerca guiado por esa fe en todo y en todos que es la constante que rige su vida y su obra (que en su caso son sinónimos). Te estamos viendo, Raúl Hellmer, siempre joven y hablando de, con y para los jóvenes, repartiendo las escasas compensaciones económicas que recibes por tu trabajo, preocupándote hondamente por la salud de los demás y procurando por todos los medios a tu alcance devolverla con una generosidad excepcional, cuando la tuya sufre quebrantos. Al alcance de tus manos están los papeles en que anotas la vida de todas las personas que buscaste para salvar su manera de vivir, de cantar, de bailar, para salvarlas de manos pecadoras y conservarlas en toda su mágica y real dimensión. Raúl Hellmer siempre con instrumentos musicales aprendidos a pulsar para acompañar a esta tu voz que canta en falsete, contagiada de los más profundos y sutiles acentos, de un vocabulario que celebra la infinita alegría de vivir y que has enriquecido en tus continuas, infatigables caminatas por todos los pueblos de México, compartiendo la diaria existencia de quienes se convierten de inmediato en tus amigos, en tus hermanos. Te estamos viendo todos llegar a México, Raúl Hellmer, hace 25 años, cuando tenías 33, guiados por la información que recibiste el día de tu nacimiento y que te invita a conocer la existencia de ciudades principiadas en razón y por mo-

tivo de la música. Y en ellas está Hellmer el antropólogo, el musicólogo, el artista, el hombre de ciencia, el maestro, el compañero, el amigo, el hombre.

Te estoy viendo, en este momento, en Veracruz, en esa ciudad humana que prefieres y a la que rindes repetidas pero siempre nuevas declaraciones de amor. Te estoy viendo en un café, en un bar, en una casa compartiendo la danza y el canto, afinando la jarana, contagiado en todo momento de una alegría que eternizas, paciente y agradecidamente, para transmitírnosla y evitar así que cese, que se olvide, que desaparezca. Los hombres, las mujeres, los niños que cantan y bailan en Veracruz son tus amigos que te saludan, orgullosos y emocionados, llamándote "hermano, gringo jarocho" y que colaboran, sinceros y agradecidos, en la tarea que te has propuesto: otorgarles memoria. Quiero detenerme, en esa imagen tuya: sonrisa abierta, mirada luminosa, una jarana en tus manos, tus hermanos de Veracruz escuchándote tocar, cantar tan bien o mejor que ellos, en todo caso como ellos; improvisan contigo, provocan el duelo amistoso, de artistas fraternalmente unidos, te responden una copla que acaban de inventar para ti. Están felices de que estés con ellos. Y ellos siempre estarán contigo, porque elegiste Veracruz como preferida entre todas las que quieres y no ignoran que compartes todos los días de su vida. Que gracias a ti, a tu vida, no serán olvidados.

Margarita García Flores

Entrevista a José Raúl Hellmer (1968)

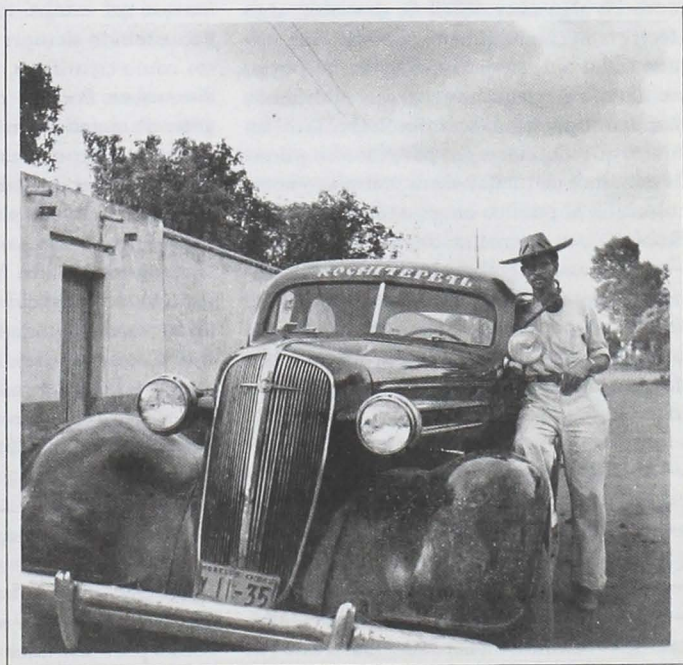
Tres años antes de su muerte, José Raúl Hellmer —ya para entonces plenamente conocido por el público debido a sus programas de radio y televisión— concedió una extensa entrevista a Margarita García Flores y Rubén López Reséndiz. De ella damos a conocer un avance; próximamente el CENIDIM la publicará en su totalidad.

La cinta que contiene la conversación fue facilitada a este Centro por Rodolfo Sánchez Alvarado con el ánimo de hacer del conocimiento público este documento. Pese al tiempo transcurrido, la información aquí vertida, brindada directamente por Hellmer, resulta sumamente útil para conocer la figura y el pensamiento del egregio folklorista en sus últimos años.

Rosa Virginia Sánchez

El origen de mis actividades como folklorista realmente es bastante complejo y se arraiga más bien en sensibilidades, en rumbos emocionales, en asociaciones incluso —digamos— de carácter imaginativo en la temprana juventud de uno. Por eso es muy difícil analizar ahora cuáles de esas asociaciones, de esos impulsos, de esas sensibilidades, o por qué, más bien, llegan a ser directrices en la vida, ¿no?

Desde más o menos los quince años de edad (dieciséis para ser exacto), por una serie de aparentes coincidencias (yo no creo en las coincidencias), empecé a profundizar bastante en sistemas filosóficos del Lejano Oriente que me interesaron y me siguen interesando mucho. Entonces, por leer algo



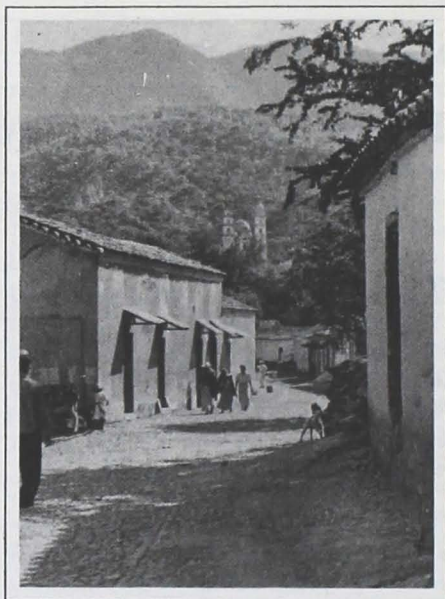
José Raúl Hellmer en
Cuaula, Morelos. Julio de
1948.

sobre las formas de pensar en la India, en China, en Japón, comencé desde muy temprano y, creo que también por instintos míos, a tener un punto de vista que no reconoce fronteras, digamos geográficas, sobre el hombre. Pensar en el hombre en un sentido universal, con todas sus diferencias, pero con denominadores comunes que son más importantes que las diferencias.

Por otro lado, una vez tuve una experiencia que podríamos llamar mística, quizás la única de cierta importancia que he tenido, y que tal vez fue el origen de todo esto:

Durante unos tres o cuatro años, un pequeño grupo de jóvenes (yo tendría unos 17 o 18 años) estuvimos estudiando una serie de libros muy interesantes, anónimos por cierto, sobre pensamientos filosóficos del Lejano Oriente, una cosa moderna, aunque basada en lo antiguo, desde luego. Teníamos la costumbre de reunirnos con una señora rusa que era una especie de guía para nosotros, y leer párrafos en turno. Era una cosa informal completamente, sin nombre de asociación, ni escapularios, ni rótulos. Y una Nochebuena, como a las 9, en un momento dado sentimos algo muy difícil de describir, algo eléctrico en el aire que nos paró en seco, nos hizo callar sin, cuando menos de mi parte, ver nada. Pero sentimos algo que podríamos llamar una presencia extraña en el cuarto (un cuarto que alquilábamos para estudio y donde dábamos pequeñas obras teatrales y actos culturales al público en general). Entonces, después de un momento de silencio, ella dijo —no en voz portentosa sino con mucha calma—: hay un personaje muy importante aquí. Y después de una pausa continuó: esta persona, a quien no identifico, quiere saber de cada uno de ustedes qué es lo que quieren hacer en la vida.

Ahora, de sopetón una cosa de esas, pues, realmente deja a cualquiera completamente anonadado, sobre todo porque no había ningún antecedente en pláticas anteriores ni nada. Entonces yo, tal vez afortunadamente —no sé si hubiera habido diferencia—, fui uno de los últimos en la rueda. Cada uno (ya



*Buenavista, Guerrero. Noviembre de 1947.
Foto de J. R. Hellmer.*

no me acuerdo bien de las otras contestaciones), después de pensar unos momentos, empecé a decir lo que quería hacer. Me acuerdo, porque se me grabó profundamente, que yo estaba totalmente confuso. Yo había tenido siempre intereses tanto artísticos como científicos, y nunca pude reconciliar ambos. Por eso trabajé en muchas cosas antes de sintetizar más o menos mi camino. Durante todo el tiempo en que las demás personas estaban hablando, yo no tenía la menor idea de lo que iba a decir. Pensaba en todas esas cosas que me interesaban y no podía llegar a nada. Yo pensé dentro de mí: voy a hacer el ridículo absoluto, porque sentía la responsabilidad de decir algo cuerdo, ¿no? Entonces, cuando llegó mi turno —claro que de las palabras textuales no me acuerdo, pero se me salieron, y no sé de donde—, dije que quería ayudar a lograr la hermandad entre los hombres a través de la música. Hasta la fecha no sé de dónde vino eso, porque realmente no estaba pensando eso.

Después de que habíamos terminado de hablar, hubo unos momentos de silencio. Poco a poco sentimos que esa presencia de lo

que fuera, se iba desvaneciendo. Hubo relativamente pocos comentarios; claro, todos estábamos muy impresionados. Incluso yo, durante muchos días, reflexioné y aunque no pude entender gran cosa, sentía que aquello tenía mucho sentido, que era una experiencia —cuando menos para mí y para los demás— trascendental.

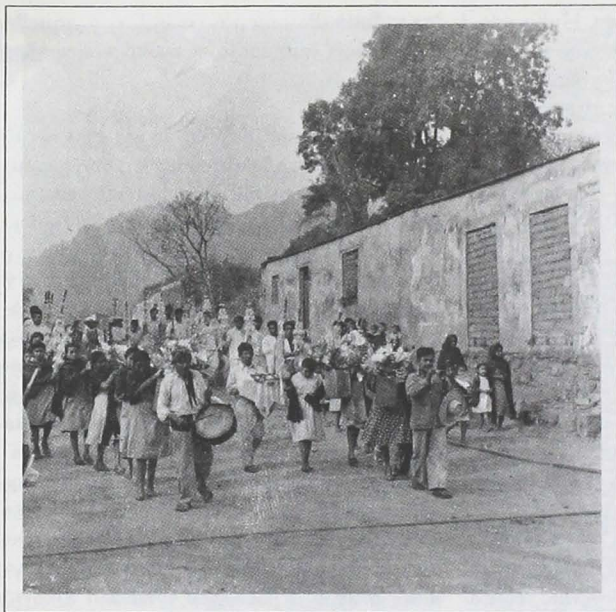
Pero lo curioso es que en aquel entonces yo trabajaba en un laboratorio de química. Y pensé: ¡mira lo que he dicho!; y ahora, ¿cómo podría yo realizar esto? No tenía la menor idea. Yo había estudiado piano, era aficionado a la música de concierto desde hacía muchos años, pero en ese sentido: de una proyección personal. Yo no tenía madera para pianista de concierto ni nada de esas cosas.

Y para no hacer el cuento largo, pasaron varios años. Trabajé como fotógrafo, como trabajador social: una bola de cosas. La impresión de aquella experiencia quedó, digamos, como en segundo plano porque no le veía para nada ninguna relación conmigo. Incluso había dejado la Universidad (entré demasiado joven a ella y por un problema bastante grave tuve que salir; volví 12 años después), y yo no veía ninguna luz en esta cosa.

Y un día ví en el periódico el anuncio de una venta de discos de ganga. Yo ganaba muy poco y me dije: voy a ver lo que hay. En la tienda había, por ejemplo, discos de órgano de Bach —que sigue siendo mi compositor favorito después de unos cuantos años que han pasado y que me gusta de todo, ¿no?—. Escogí un número regular de discos que eran de 78 [RPM] en este tiempo (eso fue en el 41 más o menos), le dije a la señorita que me los envolviera y saqué el dinero. De pronto, me percaté de unos discos corrientes de 10 pulgadas: cosas populares. Me llamó la atención un montón que tenía un sello rojo. Eran de un *deck* que no había visto antes. Agarré uno de los discos y leí: *el siquisirruí, truío los ruancherous*... Yo no hablaba español, desde luego. ¿Qué carajos será esto? Entonces me meto en la cabina y toco esa música: era un arreglo del son jarocho. Pues ahí explotó el

foco. Inmediatamente se ligó con aquella experiencia que había ocurrido varios años antes.

En ese tiempo estábamos en guerra, lo cual me preocupó desde luego, como a cualquier gente sensible. Y a mí tal vez más porque yo era un pacifista bastante fuerte. Se había hablado mucho en los periódicos y revistas acerca de la falta de conocimiento y entendimiento sobre asuntos de América Latina por parte de la gente de Estados Unidos. Entonces yo, pensando como patriota demasiado inocente (porque claro, muchas cosas que uno sabe ahora, pues, cambian hasta cierto punto el sesgo de la acción y pensamiento de uno), me dije: necesitamos aliados contra toda la cosa del nazismo y, si logramos crear un mayor entendimiento entre los pueblos de Estados Unidos y América Latina, va a ser muy útil para esta finalidad a corto plazo, y para fines mucho más importantes a largo plazo. Así que me puse a estudiar todo lo que pude sobre América Latina. En la Universidad cambié mis clases, y por otro lado, comencé a buscar los discos de aquella colección (porque yo soy como la hormiga: como coleccionista soy una lumbre, aunque en lo demás sea una papa,... tal vez). En unos dos años, además de estudiar lo que se pudo sobre ese material allá —que era realmente poco porque la literatura en español disponible en Estados Unidos era sumamente pobre en ese tiempo, y yo apenas comenzaba a estudiar el idioma; en inglés los libros que se hallaban estaban llenos de errores y omisiones—, logré acumular 1600 discos de América Latina de 78 [RPM], buscando lo más posible el folklore. Claro, muchas cosas estilizadas y algunas otras populares modernas de aquella época que a propósito adquirí para ver las nuevas tendencias. Después de conocer un poco también llegué a dar conferencias, pero siempre enfatizando el aspecto humanista de esta música, además de su belleza, tratando de enseñar los valores que existían entre la gente de otros países (porque después me extendí y logré juntar también un buen número de discos de otros países, de Asia, de Europa, de África, y cosas del folklore musical de Estados Unidos). Así, des-



Fiesta de la Santa Cruz. Llevan ceras adornadas. Tepoztlán, Morelos. Abril de 1949. Foto de J.R. Hellmer.

pués de un tiempo de aprender lo que pude allá, de coleccionar los discos, de escucharlos a fondo muchas veces, y de sacar todo lo posible de su significación, tanto en letra como en música —que no era mucho en relación con lo que uno puede hacer a través de la investigación directa—, yo estaba muy insatisfecho y me dije: yo no puedo hacer nada más esto de escuchar discos y leer libros malos; necesito ver esto personalmente.

Estábamos en guerra todavía y uno tenía compromisos fuertes. Yo fui rechazado por el ejército debido a la cuestión de mi vista de tuza y también a una pata mala que tengo desde una operación que me hicieron cuando era chico en la que me quitaron un quiste muy grande de la espina dorsal. Uno tenía entonces la alternativa de trabajar en una fábrica de armas o en el gobierno. Y yo no estaba dispuesto por ningún motivo a trabajar en una fábrica de armas, así que trabajé en el gobierno.

Pero antes de que terminara la guerra, un amigo mío que era mi maestro de Antropología en la Universidad —un hombre muy lindo que tenía sangre indígena de Estados Unidos y que murió hace algunos años— me

llamó y me dijo que había la posibilidad de una beca para México por dos meses... Y ¡vámonos!, ¿no? Era una beca muy pequeña. Me arreglé con la Sociedad Filosófica Americana (American Philosophical Society) y agarré mis chivas en un carro viejo que tenía; un chevrolito que estaba hasta el tope de cosas: una grabadora de discos de este tamaño y discos vírgenes —no había grabadoras de cinta comerciales en ese tiempo—, y me vine.

Tuve la fortuna, así como sucedió —quién sabe si para México, pero para mí sí— de enfermarme gravemente poco tiempo después de llegar. Me dio una fiebre reumática atípica que únicamente atacó el corazón, no las coyunturas que es lo más común. Y tuve una breve y simpática estancia en cama de 7 meses. Llegué al punto de que me tenían que dar mis alimentos y todas esas cosas. Tenía una barba que hubiera estado muy bien en Cuba ahora, ¿no? Y hubo una serie de trastornos muy grandes de carácter personal que no vale la pena hablar de ellos ahora. Pero eso me dio la disculpa para quedarme en México después de un largo proceso de arreglos y componendas.

Cuando estaba yo en convalecencia, escribí a la Universidad preguntando si les interesaba alguien que hiciera mi trabajo. Ellos turnaron la carta a Bellas Artes. Me contestaron unas semanas o meses después —no me acuerdo porque yo estaba todavía en cama— que sí estaban interesados.

En aquel tiempo estaba recién fundada la Sección de Investigaciones Musicales en Bellas Artes bajo la férula del señor Bal y Gay y el maestro Samper. En el 47, cuando ya estaba mejor, fui a la ciudad de México, y ahí se arregló mi nombramiento. Empecé con un magnífico sueldo de 480 pesos mensuales —yo pagando mis gastos de coche, gasolina y toda la cosa—. Eso es cuando de veras se trabaja, en esas condiciones, y luego con aquella grabadora de discos que pesaba como 40 kilos, y así llevarla a los pueblos. Además, con un miedo de los diablos de que fuera a fallar otra vez el corazón. Son una serie de detalles que uno recuerda y a veces hasta se admira un poquito.

Yo seguí trabajando un período bajo esos señores. En aquel tiempo la relación era bastante amistosa, bastante buena, y yo: aprendiendo. Porque yo empecé como novato. No había hecho estudios profundos, y aunque me había interesado y había grabado —además de la colección de discos comerciales que llegué a adquirir— cosas originales con negros y otras gentes, no fue en plan de conocer —digamos—, a fondo. Fue aquí, primero en Morelos, Puebla y Guerrero —sin moverme mucho porque todavía no me sentía muy bien físicamente—, donde empecé a desarrollar las técnicas de entrevistar a la gente, a lograr información y a ganarme su confianza: cosas que no me costaron demasiado trabajo. Me refiero a que la cuestión de la actitud no fue un problema para mí porque, si bien se trataba de un medio completamente nuevo no sólo en cuanto a país sino también en cuanto a clase social, me sentía en todos sentidos mucho mejor en ese medio que en el urbano. Hasta a la alimentación me adapté, afortunadamente, con mucha facilidad. Con el tiempo amplí mi radio de acción a otros estados.

Después, como en el 52, cuando salió Chávez, hubo un recorte en los fondos destinados a la investigación. Del 47 al 52 yo estuve de corrido en el campo y sólo venía a México 10 o 15 días al año para entregar discos e informes. Claro, también mandaba cosas por correo y hacía viajes muy breves, de días. Pero cuando tuve que radicar en México, pude percibir el panorama cultural en general. En la provincia uno está en ayunas. Cada quien se encuentra metido en sus propios trabajos sin percatarse de muchas cosas que están pasando. Me di cuenta de la pavorosa situación en la que se encontraba la cultura de la gente; la calidad de la radiodifusión que a diario bajaba más y más —todo esto antes de que empezara la televisión. Fueron muchas las cosas que me inquietaron, y fue entonces que me empecé a preocupar por la difusión de la música. Sin embargo, cuando hablé con mis jefes de esto, ellos me contestaron: sí, vamos a hacer libros y discos, pero para especialistas... Y ahí empezaron las dificultades, tan profundas que después se hicieron realmente insoportables. Al grado de que unos años más tarde, cuando entró Álvarez Acosta, yo logré separarme de Investigaciones Musicales y entré al Departamento de Coordinación.

(No vale la pena, desde luego, sacar todo esto a la luz, pero sirve para que conozcas realmente el trayecto. ¿no?)

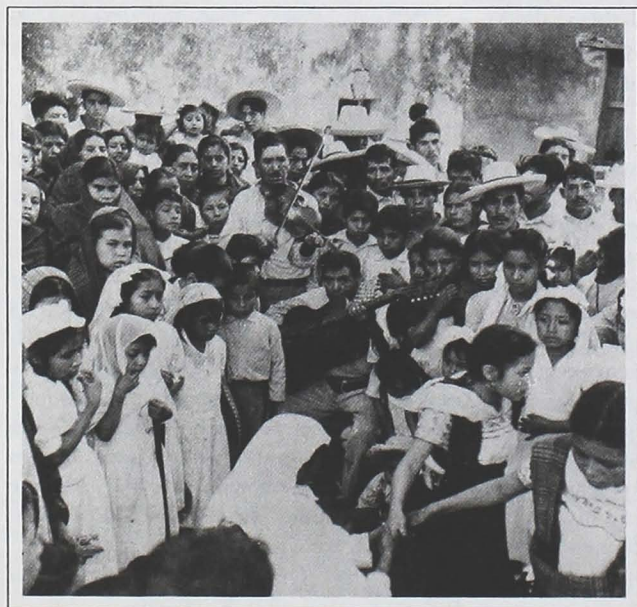
Se trataba de una situación bien disparatada ya que Coordinación en realidad no tenía facultades para continuar este trabajo. Yo le sugerí a Álvarez Acosta —ya que yo no podía permanecer en el campo— que fundara una sección de grabaciones —la que de hecho fundé—, para grabar toda la música de Bellas Artes. Yo tenía conocimientos de música, de literatura y sabía cómo grabar esas cosas. Incluso llegué a adquirir conocimientos técnicos porque en varias ocasiones en que mandé a componer aparatos oficiales o míos, casi los echaban a perder. Así que empecé a estudiar electrónica con el fin de independizarme totalmente de aquellas personas —cosa que logré después de mucho trabajo y varios años de desvelo.

En este otro departamento mi tarea era grabar. En la época de Álvarez Acosta grabamos muchísimo, casi todas las noches; recitales de poesía, conciertos de diferentes tipos, conferencias: toda la cosa sonora de Bellas Artes. Pero al mismo tiempo yo seguí en el folklore. El archivo de cintas con material folklórico que empezamos ahí lo hice, se puede decir, por cuenta propia. A veces, incluso, pedía cintas por otros motivos y grababa folklore; pero las cintas ahí las dejé, en Bellas Artes, porque yo pensaba: los regímenes tienen que cambiar y algún día podremos hacer una gran labor a través no sólo de la investigación sino también de la difusión, como debe de ser.

Más adelante, después de como cinco años de indiferencia, a Gorostiza se le ocurrió que ya querían sacar discos para el público en general, y cuando se lo comunicó al entonces Jefe del Departamento de Música, que también era un gran enemigo mío, vino el señor Bal y Gay a buscarme a mi sótano que tenía en Bellas Artes —porque en ese tiempo Investigaciones ya estaba en Dolores, donde está ahora, no en el Palacio— y, sin conocer las cincuenta y tantas cintas que yo había grabado, me pidió que

las sacara para escucharlas, para que él pudiera escoger de todo ese material que ni siquiera conocía. Se suscitó una situación muy desagradable y yo mandé un oficio al señor Gorostiza en el que sencillamente presentaba mi renuncia, porque realmente no era soportable que este señor que tenía actitudes tan antisociales quisiera venir a seleccionar la música para sacar discos de Bellas Artes y presumir con bandera ajena. Por fortuna el viejito, aunque a veces le faltaban pantalones... (sin comentarios), al final reconoció la justicia e inmediatamente giró la orden de parar ese proceso. El señor Bal y Gay no volvió más a la oficina y yo escogí el material para los dos únicos discos que salieron en todos mis dieciocho años en Bellas Artes, durante el penúltimo año del régimen de Gorostiza. Los dos únicos discos después de doce años de estar pidiendo que se hicieran cosas.

El primero, que es un panorama, tiene en la portada una foto a colores de un huichol tocando el violín; el segundo, que es una antología del son jarocho, tiene la foto de Andrés Alfonso de perfil con su arpa y su papacito tocando la jarana a través de las cuerdas —las fotos también las tomé yo—.



*Danza de Atzcame en Ixcatepec,
Morelos. Mayo de 1949.
Foto de J. R. Hellmer.*

Todo este material fue producto del trabajo de campo, estilos auténticos, nada fue grabado aquí.

Pero de todos modos, desde la época de Gorostiza me hicieron la vida de cuadros de muy diferentes maneras y yo estaba sumamente incómodo. Todavía ahora, tengo un expediente gruesísimo de proyectos que presenté para trabajos de investigación y divulgación que nunca tomaron en cuenta.

Por otro lado, además del interés por la difusión de todas estas cosas como arma educativa para establecer raíces psicológicas-emotivas más sanas, más profundas en los adolescentes y en los adultos, yo estaba interesado en problemas sociales más generales, porque el folklore no es sino el reflejo de la vida de un pueblo. Yo estaba buscando realmente otros horizontes, y en ese tiempo, en el 65, el Dr. Mainero, que ahora es el subdirector extraescolar de audiovisual, me propuso hacer una visita a Gálvez. La entrevista que tuvimos fue bastante buena. Yo llevé un pequeño plan —un proyecto en una sola hoja—, de cosas útiles relacionadas más o menos a mi especialidad y que yo consideraba se podrían hacer en audiovisual. “Parece que lo escribí yo”, me comentó Gálvez. Claro, yo vi un panorama de acción muy bonito porque las metas en el trabajo de audiovisual son muy hermosas. El resultado ha sido, sin embargo, muy pequeño en relación con lo que uno espera, pero casi siempre es así, hay que tener paciencia.

Desde entonces mi camino no ha cambiado precisamente, sino que se ha ampliado en tal forma que resulta un poco difícil de relatar, en este sentido: desde hace tiempo mi interés se ha dirigido intensamente hacia problemas educativos y de la juventud, siempre considerando al folklore como un factor muy importante, pero en un sentido mucho más amplio. He tratado de observar, tanto en el campo como en la ciudad —en especial en esta última porque es donde los problemas se presentan más agudos en el sentido de desajustes psicológicos—, toda esa serie de actos negativos que hay, y que para mí mu-

chos de ellos pasan por la mente de psicólogos y todas esas gentes con una importancia mucho menor de la que tienen realmente; las relaciones negativas en los matrimonios, entre hombres y mujeres, entre diferentes generaciones, el maltrato a los animales domésticos, todo el fenómeno llamado pandillerismo —los llamados rebeldes sin causa que desde luego no lo son—, y todas esas cosas que yo he ligado con el estudio de sistemas políticos, de diferentes sistemas sociales para tratar de saber, cuando menos para satisfacción de uno, cuál es la mejor forma de estructurar una sociedad en el sentido cultural y social. Claro, todo mundo está buscando lo mismo, esto no tiene nada de original, pero el que realmente madura emocionalmente tiene que llevar hasta este punto estas inquietudes, y enfocarlas con mucha intensidad.

En la actualidad estoy involucrado en dos mesas redondas de maestros relacionadas con dos series de televisión, encabezadas por el maestro Cano (no sé si te comenté, el del Consejo Nacional Técnico de la Educación), pero hay maestros de Chile y de dulce, con diferentes puntos de vista en lo social y en lo educativo, algunos muy tibios y otros con ideas muy dinámicas y muy reales. Una de las series trata de la educación para adultos, un tema que, desde luego, resulta muy interesante y tiene muchísimos ángulos; la otra —como creo que te dije el otro día—, está basada en un folleto que hizo un grupo de maestros del Consejo sobre el humanismo y la educación, un folleto, por cierto, muy bien escrito donde se habla de la necesidad de infundir más aspectos humanísticos, en especial en las carreras técnico-científicas para que los jóvenes que las tomen adquieran actitudes constructivas y puedan aplicar todos esos conocimientos para bien de los demás y no sólo por satisfacción personal. Esto implica tantas cosas que no sería posible hablar de todas ellas brevemente. Pero quiero decirte que en el grupo de Carlos Lirer, del Centro Popular de la Cultura —donde también estoy metido—, es mi deseo hacer este año una serie de sesiones sobre problemas educativos en la adolescencia, en las que sea posible la discusión amplia por parte de



Estudio de grabación de Hellmer.

los alumnos tanto de la Universidad como del Politécnico y puedan ahí expresar con franqueza sus insatisfacciones relacionadas con la educación. Después de que terminemos con esta serie de mesas redondas de maestros, y llegemos a "x" conclusiones, es necesario hacer una confrontación entre los alumnos y los maestros, como nunca antes se ha hecho —porque la idea de los maestros es hacer modificaciones en todos los planes de estudio desde la primaria hasta la secundaria—, y yo me pregunto: ¿cómo pueden hacerlo sin tomar en cuenta el punto de vista de los estudiantes? No basta que un maestro llegue a observar tal o cual cosa. Muy bien, puede tener una parte de la verdad, pero nunca la tendrá toda. Ni yo, que me siento muy cerca de los muchachos porque he sabido acercarme a ellos, pienso que esto pueda ser posible. Ellos tienen que hablar y, aunque los maestros hayan llegado previamente a sus conclusiones, debe haber una confrontación limpia en la que escuchen con atención a los alumnos.

¿Que cuál de todas las regiones de México es la más rica en folklore? Esa es una pregunta de los 64,000 dólares. Yo podría decir que en las dos costas, en el Sur, Sureste y Suroeste, incluyendo la parte montañosa del centro de Guerrero, y el estado de Michoacán son

regiones muy ricas, mientras que en el Norte, algunas partes del Centro y el Bajío son zonas mucho más pobres en cuanto a variedad, aunque tienen cosas muy bonitas. Pero es muy difícil calificar a una región cuando, incluso, hay muchas cosas que no sabemos. En Guerrero, por ejemplo, yo oso decir que posiblemente existan cerca de doscientas danzas diferentes y yo sé, por el tiempo que he vivido en ese estado, que hay muchas que desconozco todavía y de las cuales sólo tengo vagas referencias. Otras tantas que ya no se practican podrían reconstruirse con la ayuda de ancianos que en algún momento las conocieron —de hecho, algunas de ellas ya se han reconstruido y se han presentado gracias a diferentes concursos.

Bueno, mira, yo puedo decir lo siguiente de los relativamente pocos folkloristas que he conocido. Yo pienso que un gran número de ellos no es que sean en sí tan reaccionarios, sino que por su misma tendencia al conservadurismo —como tú dices—, viven en una torre de marfil romántica, y sencillamente no piensan en los aspectos políticos o sociales. Si son buenos, aman más o menos al campesino, al indígena, pero de esa manera, percibiéndolos como algo aislado y no en la matriz de una sociedad desajustada. Entonces ellos, consciente o inconscientemente, omiten la

reflexión y la acción respecto a las condiciones sociales, a sus problemas y sus soluciones. Yo creo, sin embargo, que esta situación está cambiando tan rápidamente, que al cabo de otros diez años ya no va a haber un folklorista, digamos de nuestra edad para abajo, que piense así, porque los tiempos ya no permiten esas actitudes.

Ahora, refiriéndome a otra pregunta tuya en relación a lo que he publicado, he sido muy dejado. Yo soy escorpión (te vas a reír ¿verdad?, yo también), entonces soy sumamente disperso y me interesan demasiadas cosas. A veces, paso toda una noche ajustando un radio de transistores cuando podría escribir 20 páginas de un libro, y así otras cosas por el estilo. Son defectos que yo mismo reconozco y que me dan mucho coraje. Ahorita estoy metido en tantas cosas que no quiero ni mencionarlas porque sonarían a jactancia y además no tienen ningún chiste. Pero yo tengo un libro que escribí —cuando estaba todavía en la sección de Investigaciones Musicales—, sobre mis primeras investigaciones en Morelos, Puebla y Guerrero, y que aún no se ha publicado. En parte, porque había manuscritos anteriores de otros investigadores que en este tiempo no se habían publicado y que había que darles prioridad. Los trabajos de Luis Sandi, de Raúl Guerrero, de Pancho Domínguez y de otras personas que son obras muy voluminosas pero que, en mi opinión, se publicaron con grandes defectos. Muchos de esos manuscritos representan sus primeros viajes, sus primeros trabajos folklóricos, y se publicaron íntegros, aún en vida de los autores —algunos ya no viven ahora—, sin que, a la luz de un mayor conocimiento, se hiciera una depuración. Y eso que Bal y Gay pretendía que todas estas publicaciones fueran dirigidas a especialistas, punto de vista que mantuvo siempre, hasta salir de México: un disparate total. Por ejemplo los trabajos del maestro Roberto Téllez Girón —que después fue subdirector del Conservatorio—, en su cuarto libro sobre la Sierra de Puebla, hay cosas como ésta: “hoy vi un tambor rústico verdaderamente grotesco. De un tronco ahuecado, con una forma delgada dejando nada más el puro

casco, con un parche de cuero en los dos extremos; se trata de un tambor rústico como los que hay en todos los continentes del mundo”... Era la primera vez que lo había visto y saca ese comentario. Y ahí quedó, en un libro para especialistas. En otra parte se lee: “hoy grabé una versión de una canción en lengua náhuatl que se llama Xochipitzáhuatl, que creo que quiere decir algo relacionado con la flor, pero nadie pudo darme una traducción”; cuando toda la gente de la Sierra de Puebla habla algo de español y habla mexicano. Hasta un niño de 10 años le pudo dar la traducción. Ahora, si no querían dársela porque le veían cara de chilango o algo así, eso era otra cosa. Observaciones ridículas que no caben en un libro ni para aficionados, mucho menos para especialistas. Estos libros, plagados de este tipo de cosas, pudieron depurarse a tiempo pero Samper, que en muchos sentidos era un gran estudioso —murió hace tres años, ¿te acuerdas?—, un hombre íntegro, muy honrado —que aunque en los últimos años por desgracia me odió por influencia de Bal y Gay, yo sí lo admiraba bastante—, era un hombre tan rigurosamente consciente, que él no quería cambiar una sola palabra de estos manuscritos. Claro, la actitud es encomiable pero la realidad no, ya que él podía haberles pedido que vinieran y conjuntamente, ellos que habían estado en el campo, quitar todas esas cosas que, frente a una experiencia más madura, no cabían en un libro.

Por otro lado, el otro día me encontré por accidente a García Mora y le pregunté por mi libro. Él no sabía nada; yo sé que no le interesa mucho el folklore. Ahora se encuentra ahí esta muchacha, Carmen Sordo (prefero no hacer comentarios, no vale la pena), pero debido en parte a la estela tan grande de prejuicios que dejaron Bal y Gay y Samper —sobre todo en ella que trabajó con los dos antes de que el primero regresara a España y el segundo muriera—, seguramente este libro está enterrado de por vida —cuando menos mientras ella siga ahí, ¿no? Una mujer, que en una ocasión vino por parte de una institución en California, vio el manuscrito y quiso publicarlo, pero esto nunca se llevó

a cabo a pesar de que en ese tiempo Bal y Gay y Samper tenían la facultad para permitirlo.

Tengo, además, notas de varios estudios que podrían salir como libros o artículos largos para publicaciones, digamos, como los Anales del Instituto de Antropología, pero todavía no he hecho realmente nada para ponerlas en condiciones. Tengo un estudio sobre la jarana de Veracruz, bastante detallado en sus datos técnicos: afinaciones, formas de tocar, grabaciones, transcripciones de sones, fotografías, pero aún no he escrito los comentarios.

Recientemente pasé muchos fines de semana haciendo una investigación sobre oraciones prehispánicas de petición de agua en el Estado de México, pero de un tipo que aparentemente no se conoce hasta la fecha, con una inmensa riqueza de datos corolarios muy interesantes. Conseguí textos en náhuatl de estas oraciones, traducciones, fotografías, objetos de barro que hacen en Metepec y que ningún estudioso siquiera conoce porque no se producen para el público sino únicamente para los curanderos. Un amigo mío que es excursionista encontró una serie de estos mismos objetos y que a través de la prueba de radio carbón se supo que son del siglo XVII, indicando una continuidad de tradición desde mil seiscientos y pico —seguramente los mismos objetos, en otra forma, se ocupaban desde tiempos prehispánicos. Todas estas oraciones se relacionan con doctrinas esotéricas del Señor de Chalma, que desde luego en épocas prehispánicas era otro personaje— no sé cuál porque no he tenido tiempo de profundizar en esto. Todo este material se lo enseñé a Demetrio Sodi, mayista y nahuatlato, quien tomó el lugar de León-Portilla en el Instituto Interamericano Indigenista, y mostró mucho interés en él. Piensa que es un material desconocido totalmente y prometió ayudarme a publicar algunas de estas cosas. Sin embargo, él es una

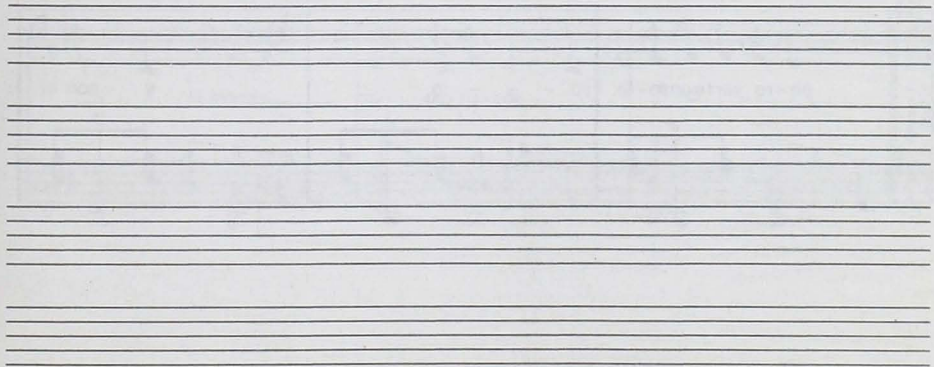
persona muy ocupada, ya pasaron varios meses y yo no he visto nada. Es decir que tengo material para varias cosas que considero muy útiles y que no he sacado, en gran parte, por distraído.

Para un proyecto de audiovisual también me pidieron que escribiera un librito para las escuelas, y me gustó mucho la idea. Tengo notas de todos los grupos étnicos de México aunque, desde luego, yo no conozco a muchos de ellos; pero tengo bastante documentación y, con la experiencia de campo, conozco mucho de sus actitudes. Aparte de la inmensa cantidad de fotografías que yo he sacado, varias amistades me han ofrecido las suyas. En pocas palabras, tengo suficiente material para escoger y quiero terminar este libro que ya empecé. Desde que presenté el proyecto, lo dividí en tres partes: la primera es una especie de prólogo más o menos larguito donde se describen muy brevemente las principales culturas prehispánicas, pero en términos constructivos; el libro es para niños y no vamos a seguir hablando de “salvajes” o de “bestias aztecas” que sacrificaban a los humanos. Tampoco se puede tapan el ojo al macho, hay que poner las cosas en su proporción justa, como hacen León-Portilla y otras gentes. El cuerpo principal del libro consistiría en una descripción de los grupos étnicos actuales, enfatizando aspectos de su pensamiento, su conocimiento de la naturaleza, sus artes, su sensibilidad, su vida comunal —la que muchas veces nos enseña a nosotros cómo convivir con nuestros semejantes—. Por último, el epílogo, que sería una especie de mirada hacia el futuro, una exhortación mía dirigida a reconocer, no sólo los valores de las culturas indígenas, sino también lo mucho que ellas pueden aportar, aun a esta vida moderna, y explicar concretamente punto por punto su potencial dentro del progreso de México, tanto en el sentido intelectual, como en el material y espiritual.

Transcripción de Rosa Virginia Sánchez.

Música tradicional de Puebla

Bomba/Canción de cosecha/Una negrita



BOMBA

$\text{♩} = 80$

Voz

Guitarra Sexta

Quién fue - rael sol

pa-ra verte unso-lo ra - - - to y con el

2

vien - to man - dar - teu - - na ra - zón.

a Tpo.

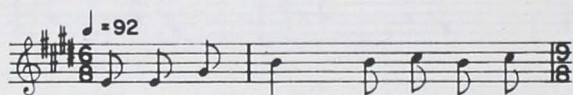
Pa - ra de - cir - te que me mandes tu re -

-tra - - to, que yo desde - qui -

te mando mi co - ra - zón.

Dibujo: Marco A. Rodríguez A.
 Taller de Grafía Musical "CENIDIM"

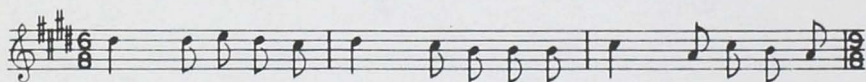
CANCION DE COSECHA



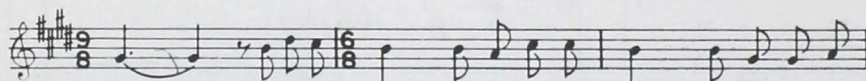
Ya los a - ra - - dos a - bren la



tie - rra y por el sur - co va el sembra - dor, y cuando



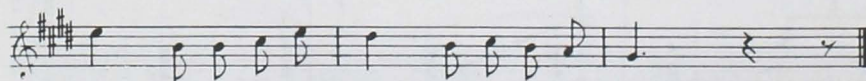
ven - ga la pri - ma - ve - ra ve - ras los cam - pos lle - nos de



Flor, ¡Cuánta - le - grí - a por las co - se - chas que hasta las



mil - pas quie - ren can - tar! Sólo en la ha - cienda na - ció u - na



vi - da que en su - no - cen - cia tra - jo el pe - sar.

UNA NEGRITA

$\text{♩} = 96$

Voz

Guitarra sexta

U - na ne -

- gri - ta se - no - mo - ró de un jo - ven

blan - co que la en - ga ñó Y la ne -

- gri - - ta por fin lo - ró por que su -

2

man-te lag-ban-do - nó por que sug man-te lag-ban-do - nó

Ay, ay, ay, ay, ay, e lla de

cl - a por fin me mueroy nohayquien com - prenda la pe - na

mí - a Y la ne - gri - - ta por fin mu-

rió. por que sug - mante lag-ban-do - nó porquesug

- man-te laa-ban-do - nó

O-yees-te e-

- jem-plo, ne-gra, por Dios ya un jo-ven

- blan-co no de tua-mor

por que los

blan - cos no saben, no

e - na - mo -

- rarse de tu co - lor e-na-mo - rar-se de tu co - lor

Dibujo Manuel Vargas Taller de Grafía Musical "CENDIM"

Bomba

Cantó acompañándose con guitarra sexta Lino Tlapale, de Izúcar de Matamoros, Puebla.

Grabó José Raúl Hellmer en Cuautla, Morelos, el 8 de octubre de 1947.

Audiotranscribió Federico Hernández Rincón en México, Distrito Federal el 31 de enero de 1955.

Canción de cosecha.

Cantó Alberto Ilagorre de Tlaxcuapan, Puebla.

Grabó José Raúl Hellmer en Cuautla, Morelos, el 1 de noviembre de 1947.

Audiotranscribió Federico Hernández Rincón en México, Distrito Federal el 6 de enero de 1955.

Una negrita.

Cantó acompañándose con guitarra sexta Lino Tlapale, de Izúcar de Matamoros, Puebla.

Grabó José Raúl Hellmer en Cuautla, Morelos, el 8 de octubre de 1947.

Audiotranscribió Federico Hernández Rincón en México, Distrito Federal el 6 de enero de 1955.

Documentos



José Raúl Hellmer

La música mexicana indígena de hoy*

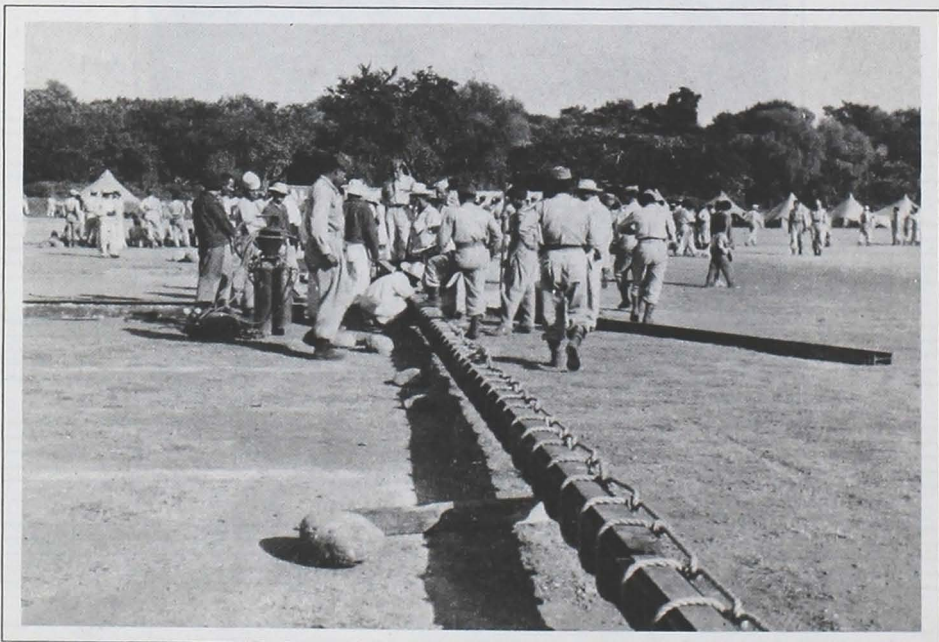
Para tener una idea más justa y precisa sobre la música que realizan los actuales grupos étnicos de México, debemos analizar primero algunos de los falsos conceptos, ampliamente difundidos, en cuanto a la naturaleza de esta música antes de la llegada de Cortés a las costas de lo que es actualmente Veracruz. En primer lugar, se ha dicho que

antes de la llegada de los españoles, el uso de la armonía era desconocida en México. En segundo lugar, se decía que las melodías de las flautas estaban limitadas a simples estructuras pentáfonas. Y en tercero que los instrumentos de cuerda no existían antes de la conquista en 1519.

Desafortunadamente, debido a que la música indígena en México estaba íntimamente ligada a los ritos religiosos, los españoles hicieron todo lo posible para prohibir, so pena de muerte, sus formas originales y, a pesar de que en las crónicas españolas se presentan muchas descripciones de danzas y música de la época de la conquista, son demasiado vagas para reconstruir melodías o la forma en que se tocaban los instrumentos.

**Los presentes artículos aparecieron respectivamente el 1° y 15 de junio de 1960 en la revista Toluca Gazette, que se publicaba en el Estado de México; la editora era Virginia B. de García. Estos artículos fueron escritos originalmente en inglés bajo los títulos de: Mexican indian music today y The music of the mestizo. Las palabras que en el original ya estaban en español se han dejado en cursivas.*

Agradecemos a la señora Virginia B. de García el que nos haya enviado estos ensayos y nos permitiera traducirlos y publicarlos.



Preparación del poste para la danza de los Voladores. Cuautla, Morelos. Septiembre de 1948. Foto de J. R. Hellmer.



Constancia Palma. Ahuatepec, Morelos. Abril de 1948. Foto de J.R. Hellmer.

Aun cuando los sacerdotes españoles fueran capaces, en muchos casos, de escribir melodías, hasta donde sabemos, nunca lo hicieron, tal vez porque no existía la posibilidad de que fueran revividas. Por lo tanto, no tenemos una idea precisa que nos guíe para determinar la naturaleza de este tipo de música, excepto si lo hacemos de una manera muy periférica, a través del estudio de los instrumentos.

Retomando nuestros tres puntos... existen flautas dobles, triples e incluso cuádruples, que no solamente producen bellas armonías (como lo hacen las flautas de pan, los sicus o las zampoñas de Perú y Bolivia), sino que también, en manos expertas, pueden producir dos o más líneas melódicas simultáneamente, con su consecuente armonía. Como puede apreciarse, poseían un concepto musical extremadamente desarrollado.

Aparte de las flautas pentáfonas, características en los últimos periodos aztecas, hay innumerables flautas de barro de culturas arcaicas y de la cultura totonaca, que presentan escalas diatónicas, con su intervalo de medio tono perfecto y registros de cuatro notas en adelante. Algunas de estas flautas diatónicas están construidas de tal manera

que cuando se tapa el orificio posterior, se produce una escala pentáfona exacta.

También hay una especie de corneta de barro con embocadura tan perfecta como la de las cornetas modernas cuyas posibilidades melódicas están únicamente limitadas por la maestría del ejecutante. A ciencia cierta no se tiene una idea concreta del tipo de melodías interpretadas por los músicos prehispánicos con estos magníficos instrumentos y, por desgracia, probablemente nunca se tendrá, como ha sucedido con las actuales técnicas de la flauta de bambú que se han modificado considerablemente debido a la influencia durante cuatro siglos y en mayor o menor grado, de patrones melódicos y de técnicas instrumentales europeas.

En el último de nuestros tres puntos, que se refiere a la música mexicana prehispánica, no podremos detenernos demasiado debido a la insuficiencia de datos, pero algunas autoridades del folklore musical están convencidos de que instrumentos de cuerda rudimentarios existían antes de la llegada de los españoles, al menos en algunos grupos étnicos como los Seris y Coras en el noroeste de México, los Chinantecos y Huaves en Oaxaca y los Lacandones en Chiapas.

En general, nuestra herencia, con lo que respecta a este poco conocido esplendor musical, se ha modificado tan profundamente que la música que tocan los indios mexicanos hoy en día se asemeja muy poco, en la mayoría de los casos, a sus prototipos prehispánicos.

Cuando escuchamos ciertas danzas folklóricas, muy populares, interpretadas por músicos indios o mestizos, es muy difícil saber qué tanto del contenido musical y de la manera de tocar los instrumentos se apega a sus raíces autóctonas; especialmente cuando sabemos que, de hecho, algunos tipos de flautas de bambú y algunas técnicas para tañer los tambores fueron introducidos por España.

Otro factor que ha influido profundamente en la música que realizan actualmente muchos grupos étnicos de México, es el hecho de que los españoles, en un periodo temprano de la Colonia, establecieron escuelas de música para los naturales (los aztecas también tenían escuelas altamente organizadas de música y danza), en donde se enseñaba a tocar instrumentos de cuerda con sus vastos recursos melódicos y armónicos; así como los versos religiosos en español que debían sustituir a los textos, en lenguas indígenas, que hacían referencia a las religiones paganas.

Así es que lo que encontramos en la actualidad son tres tipos generales de música instrumental y vocal hechas por los numerosos grupos étnicos que aún existen en México.

Aún hoy, por fortuna, existen algunas canciones y danzas que han permanecido, aparentemente sin mayores modificaciones de sus prototipos prehispánicos, con excepción, tal vez, de algunos pequeños detalles; los ejemplos más sobresalientes son: la danza del Venado de los yaquis, algunas de las canciones de los indios tarahumaras (también en la parte norte del país); así como algunos cantos mágicos de los Coras, Seris y Huicholes en la costa oeste y de los Maya-Lacandones en el extremo sur.

Además, hay un gran número de canciones con marcadas características prehispáni-

cas en cuanto al ritmo, melodía, entonación, forma de bailar, etc.; pero que muestran importantes modificaciones, en diversos grados, debido a la utilización de instrumentos europeos tales como el violín, la guitarra y el arpa en sus diferentes formas; así como en los trajes (de las danzas), etc.

Hay un tercer tipo de cantos y danzas, extremadamente europeos en sus características musicales; pero que denotan rasgos muy especiales debido a las particularidades raciales o personales que algunos grupos indígenas le han impreso a la forma musical; tal es el caso de las canciones zapotecas, las danzas del Istmo de Tehuantepec y las piriquas tarascas de la Sierra de Uruapan, en el estado de Michoacán. En todas estas expresiones del sentir musical y estético indígena, su enorme habilidad creadora, su cercanía con la naturaleza (que nosotros hemos perdido hasta un grado extremo), su refinamiento innato y su alejamiento de la vulgaridad son claramente perceptibles.

Uno de los más bellos ejemplos de la música indígena actual puede encontrarse en los Sones de Semana Santa, que se ejecutan con la chirimía (una especie de clarinete primitivo de caña, de forma parecida a la flauta azteca pero que muchas autoridades aseguran fue introducida por los españoles), una pequeña tarola y un huéhuetl grande (tambor azteca, vertical, con patas talladas y piel en la parte superior), interpretados para solemnizar las festividades religiosas previas a la cuaresma en la parte suroeste del Estado de México (el pueblo de San Pedro Nexapa). El efecto de esta música es arrobador. La simplicidad, el poder y la belleza de estas melodías y ritmos, nos transportan a otras épocas, cuando la religión del hombre no era una excusa para presumir un nuevo sombrero dominguero, y cuando la creencia del hombre en el poder divino de las fuerzas de la naturaleza parecía mover a las lluvias, al sol y al viento en una especie de conjunción benevolente.

15 de junio de 1960

Traducción de Ana Lara

José Raúl Hellmer

La música mestiza

Una fusión del español y del indio: el mestizo, ha dado una increíble gama de colores musicales, yendo desde las más dulces canciones de amor y de cumpleaños, hasta los más tristes corridos, los más apasionados sonos; expresando las más variadas emociones, desde el amargo sarcasmo, a través de divertidos comentarios sobre gente y acontecimientos en la comunidad, manifestados en frases mordaces de doble sentido, hasta las más ardientes expresiones de amor.

Las canciones y danzas indígenas fueron transformándose gradualmente a través de los procesos que mencionamos en el artículo anterior, de tal manera que sus nuevas formas satisficieran las necesidades emocionales y la ideología de los ritos católicos. A pesar

de esto, la fe fundamental de los indígenas en sus dioses naturales (algunos de los cuales fueron transformados, en la cultura Náhuatl Azteca, en conceptos metafísicos de gran complejidad alrededor de los personajes divinos), y su recelo en aceptar con todo el corazón una doctrina que era extraña a todo el marco de su pensamiento, sentimiento y expresión, los hicieron preservar parte del antiguo simbolismo reverente de sus danzas anteriores a la conquista, en las formas modificadas a las que evolucionaron como resultado de la evangelización católica. Esto fue hecho de tal manera que las autoridades religiosas no pudieran reconocer fácilmente estos vestigios, pero al mismo tiempo satisfacía las necesidades indígenas de mantener los nexos con sus deidades originales. La danza



Familia Cuayahui de San Miguel Xotla, Puebla. Febrero de 1948. Foto de J. R. Hellmer.



Lorenzo Segura de
la danza Atzcame.
Ixcatepec, Morelos.
Mayo de 1949.
Foto de J. R.
Hellmer.

de los *Concheros* es un importante ejemplo de este tipo de manifestaciones, cuyos versos religiosos, que llegan a cientos, cubren aspectos interesantes de la devoción que continuaban profesando los indios hacia sus dioses originales, lo cual puede descubrirse en los sutiles movimientos coreográficos, aunque para ellos altamente significativos, que conservan gestos muy bien definidos de reverencia hacia sus dioses ancestrales.

En otras danzas posteriores a la conquista, como la de *Moros y Cristianos*, *Los Pastores*, *Los Santiagueros*, etc., el fuerte elemento dramático está limitado a una exposición literal, casi infantil, de los diferentes aspectos de la iglesia y de la historia bíblica, coloreada, por supuesto, con la expresión artística indígena y mestiza en los trajes, pasos de danza, música, etc.

La raza mestiza que comenzó a surgir después de la conquista, muy pronto creó una nueva música, cuyas estructuras y formas literarias españolas son claramente re-

conocibles, pero cuya rítmica, melódica y sabor emotivos, representan una mutación cultural y emocional muy fácil de distinguir de las de sus raíces ibéricas. El *romance* español se transformó primero en el *corrido* o canción histórica que se convirtió, virtualmente, en el periódico rural, hablando de incendios, inundaciones, bandidos, las hazañas de héroes nacionales y locales, peleas y amores frustrados, para nombrar sólo algunos de los temas que abarcaban; y después hubo una mayor transformación en lo que se ha dado en llamar *ranchera*, que en los últimos años ha sido de la más vulgar degeneración de su poética y de su, alguna vez, refinado estilo literario. Los ritmos de estas canciones son simples, usualmente en 2/3 o 3/4, algunas veces con una elaborada y muy bella introducción de guitarra, o requinteos, como les llaman.

Los fandangos, jarabes, seguidillas, peteneras y otros ritmos de danza traídos desde España en diferentes épocas del México colonial, se transformaron en los fabulosos so-

nes jarochos y huapangos huastecos del sureste y noreste de las regiones costeras, respectivamente, con sus complicados y fuertes ritmos y pasos de danza; y en las partes centrales y oeste del país, en los jarabes y sones jaliscienses y michoacanos con su peculiar combinación instrumental y su característica manera de bailar.

Asimismo los instrumentos de cuerdas, que fueron introducidos por España, sufrieron muchas transformaciones de acuerdo con las necesidades y expresiones estéticas y emocionales de las diferentes regiones de México. En Veracruz dos nuevos tipos de guitarra se desarrollaron: el *requinto*, con cuatro cuerdas y una caja de resonancia muy delgada, y la *jarana*, que se ve igual pero tiene ocho o diez cuerdas. El *requinto* se toca con un plectro largo y flexible de cuerno de vaca y se usa para tocar la contra-melodía contrastando con los adornos melódicos más agudos del arpa, mientras que la jarana es el corazón del acompañamiento rítmico de los pies ligeros de los bailarines.

El *huapango huasteco* se distingue por las elaboradas melodías del violín, con un patrón rítmico realizado por una jarana de cinco cuerdas, que tiene una caja de resonancia mucho más profunda que su hermana de Veracruz, y la *guitarra quinta* que tiene 8 cuerdas, tres de las cuales son dobles para tener mayor sonoridad. El *huapango huasteco* es notable por sus pasajes cantados en falsetti, lo que le da una intensidad peculiar a su versificación ingeniosa.

Los *mariachis* que tocan los *sones jaliscienses* son los más conocidos de todos los músicos folklóricos mexicanos: utilizan dos violines, una guitarra pequeña con cinco cuerdas y caparazón de tortuga llamada *vihuela*, una

guitarra convencional de seis cuerdas y una especie de contrabajo portátil llamado *guitarrrón* que se puntea en lugar de tocarse con arco.

Los *sones michoacanos* de la tierra caliente entre Apatzingán y la costa, se tocan con una arpa grande con tres orificios en la parte superior de la caja de resonancia, dos violines, una *vihuela* y una guitarra grande, de cinco cuerdas, llamada *guitarra de golpe*. Un músico adicional toca de rodillas junto al arpa y percute un ritmo sincopado fantásticamente complicado, con sus manos sobre la caja de resonancia, lo que hace un contrapunto único con los ritmos de los bailarines. El único instrumento de cuerdas que no ha sufrido importantes transformaciones (excepto entre las comunidades indias) es el violín.

Escuchando estos *sones* (como son llamados genéricamente todos los ritmos dancísticos seculares) uno puede distinguir, sin dificultad, el carácter de la gente de cada una de estas regiones de México, la franqueza mordaz de la costa, la más sentimental y nostálgica pasión del *huasteco*, la extrovertida alegría del *jalisciense* y el hilarante *allegro* del *michoacano*.

En México la música de cada región es una expresión del ser, y no una simple expresión de placer. Es una llave para el carácter, y provee al visitante de una penetración hacia el medio ambiente emocional del área. Cuando sea posible, deberá disfrutarse en su lugar de origen —en las fiestas de pueblo, en donde los alrededores complementan la expresión rítmica mientras las melodías llenan el aire, la vida es música y la música, vida.

Traducción de Ana Lara.

José Raúl Hellmer

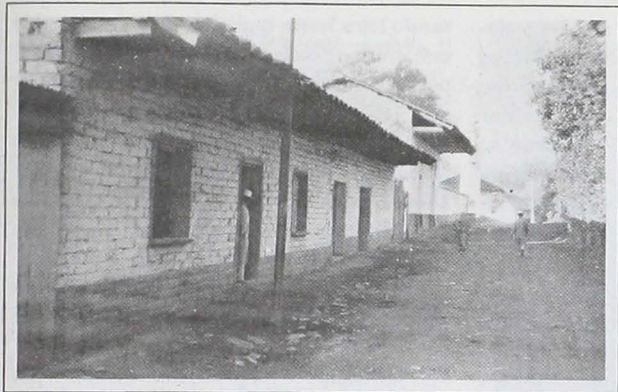
Informe de la región de Huauchinango, Puebla

Llegamos a este pintoresco pueblo, descendiendo entre maravillosos bosques de pino y otros árboles de clima templado, adornados con el encaje de frondosos helechos de un tamaño enorme y verdaderas nubes de flores silvestres de todos los colores. Entre Tulancingo y Acaxochitlán, en el estado de Hidalgo, los paisajes, secos y monótonos —donde el maguey forma un eterno dibujo sobre la oleada del terreno quebrado—, cambian repentinamente con la aparición de pinos y vegetación menor que caracteriza casi toda la Sierra Norte de Puebla, con sus colindantes en Hidalgo y Veracruz; y mientras el viajero comienza a bajar desde Acaxochitlán (con sus maravillosas manzanas que fácilmente compiten con las de Zacatlán, Puebla), la vegetación va cambiando según la

altura, todo menos los pinos que se pueden ver hasta zonas muy bajas, cerca de Veracruz. En Huauchinango ya no se da la manzana, pero en cambio hay primorosas naranjas —principalmente del tipo denominado Washington—, priscos, aguacates, nueces, calabazas, chilacayotes, varias clases de chile, limones, limas, uvas y uno que otro arbolito de plátano —para mencionar sólo las frutas más comunes. Pero lo que más caracteriza al pueblo y le da fama por toda la región, son sus flores. Su situación geográfica da origen a un clima muy especial. Ubicado en la vertiente del Golfo, pero bastante alto para evitar el calor excesivo de la región costera, los bosques de esta zona, que serían la envidia de la meseta central, ayudan a producir una lluvia abundante desde mayo.



“Hasta los indígenas de los pueblitos vecinos que vienen a ‘placear’, a menudo son comunicativos a un grado nunca visto en Morelos y el Sur de Puebla”. Foto de J.R. Hellmer.



“Las casas del pueblo en su mayoría están construidas de adobe —un adobe único que se endurece más entre más se moja— y tienen un aspecto diferente a las del Sur por sus ‘goteras’ extendidas que sirven de abrigo para la gente cuando tienen que caminar durante las lluvias frecuentes”. Foto de J. R. Hellmer.

hasta diciembre. Este hecho, más un suelo cuyas propiedades químicas son favorables, han producido una abundancia y variedad increíble de flores, primero en los bosques y llanos, y actualmente cultivados con afán en los jardines particulares. Esta diversidad, que en otras partes se vería únicamente en los jardines de los acomodados, aquí se puede apreciar en la selva: lirios, azucenas, floripondios, plúmbagos, madre selvas y decenas de otras variedades desconocidas para el que no sea conocedor. En parte tal vez, por la misma bondad de la tierra y del clima, la gente se muestra hospitalaria y tratable. “Hasta los indígenas de los pueblitos vecinos que vienen a ‘placear’, a menudo son comunicativos a un grado nunca visto en Morelos y el Sur de Puebla”.

Los primeros días que pasé en este pueblo los ocupé en arreglar el cuarto que había alquilado. Con los recursos de que dispone un folklorista no es posible buscar una casa que tenga bastante espacio para una familia, y tuve que conjurar una verdadera magia para encontrar el modo de acomodar a seis personas en un sólo cuarto y disponer del campo necesario para mis aparatos y mesa de escribir. El sonsonete de los juegos de tres niños sanos hace necesaria una hazaña parecida a la concentración del *yoga* para poder trabajar, más aún tomando en cuenta que el patio de la casa que habitamos está tan tupido de milpa y flores que casi no se puede utilizar para que jueguen los niños. Hay suficiente luz en el cuarto, lo que va a facilitar mucho mi trabajo en este pueblo, y la calidad

de ésta es muy buena siendo de la planta de Necaxa. El dueño del cuarto, notable por su espíritu generoso y comprensivo, el señor Aurelio Luna, me prestó tablones para improvisar una mesa de trabajo —la mía no cupo en el coche para traerla—, una mesa para la cocina y una silla para complementar las que traje de mi casa.

Terminado el arreglo de mi vivienda salí a conocer el pueblo. Huauachinango está situado sobre la espina dorsal de una pequeña estribación de la Sierra, con profundos barrancos en cada lado cuyas faldas están cubiertas de milpa y naranjales. Por la naturaleza de su sitio, el pueblo está muy largo de Oriente a Poniente —el eje del alto en donde se construyó— y muy angosto (3 a 5 cuadras) de Norte a Sur en la mayoría de su longitud. Está rodeado por cerros picudos y quebrados en tres direcciones —solamente al oriente se ve la bajada hacia la costa y un rincón del lago “artificial” de Necaxa. En todos lados hay vegetación, espesas arboledas y *tlacoles*¹ se extienden hasta las cimas de los cerros. Las eternas nubes *cúmulus*, que tanto embellecen al cielo lugareño de azul zafiro, tienen un aspecto extraño debido a que suben desde niveles inferiores rumbo a Necaxa y Villa Juárez y dan la apariencia de gigantes plumas de humo que están saliendo de algún lago hirviendo abajo del horizonte.

Las casas del pueblo en su mayoría están construidas de adobe —un adobe único que

¹ Milpas colocadas en terrenos con fuerte declive.

se endurece más entre más se moja— y tienen un aspecto diferente a las del sur por sus “goteras” extendidas que sirven de abrigo para la gente cuando tienen que caminar durante las lluvias frecuentes. También se nota el uso común de la madera para pisos y azoteas por la presencia de tantos árboles en las cercanías del pueblo.

El sábado, día de plaza, vienen campesinos e indígenas de muchos pueblos vecinos para vender y comprar productos agrícolas: loza de barro, implementos de cocina de hoja de lata, madera y lámina esmaltada, huarachas y artículos de yute, henequén e ixtle. El día de plaza aquí es muy lucido por la cantidad y variedad de mercancía que se trae de los pueblos y por los trajes típicos de los indígenas: las mujeres lucen hermosas blusas bordadas con figuras de animales y flores, y sus cinturones son tejidos con estambres de colores chillantes; los hombres con calzón blanco y *cotón* (camisas hechas en casa). Hay muchos pueblos indígenas en las cercanías de Huauchinango que no figuran en el mapa del Estado: Coacuilta, Nopala, Huilacapixtla, Catalina, Puga, Cuxintla, Texcapa, Patoltecoya, para citar los que me han nombrado hasta ahora.

El señor Luna ha tenido la gentileza de llevarme —sin miras a la ventaja personal— con varios amigos que son músicos o que conocen a algunos. El primer músico que conocí fué el joven Espiridión Ramírez, que vive a unos tres kilómetros del pueblo, en una loma que domina un maravilloso paisaje de Huauchinango y los cerros circundantes. Aunque es violinista de afición, se esperaba de él un conocimiento de la música regional; sin embargo, me explicó que desde hace diez años, a partir de la construcción de la carretera México-Tuxpan, que pasa por Huauchinango, y la introducción de las “sinfonolas”, el gusto por los sones regionales se ha borrado casi por completo entre la gente y piden de él y de su compañero guitarrista pura música ranchera tocada por mariachis que se oye en las sinfonolas, y que, cuando por casualidad se toca un son huasteco “la gente queda con la cabeza para abajo o mi-

rando lejos hasta que se acabe”. Así es que este músico no me podía servir directamente por no conocer la música regional. Su padre, don Jesús Ramírez, conocido floricultor y ejidatario, había sido “huapanguero” en su juventud —ahora tiene sesenta y cinco años—, pero dice que ya olvidó lo que sabía por no ejercer su arte en tanto tiempo. Sin embargo, los dos —padre e hijo— me llevaron de buena gana con una amistad, el señor Teódulo Cabrera, en el lejano barrio de San Juan. El es violinista y habla el mexicano y, aunque tampoco ha practicado los sones por algún tiempo, sí se acuerda de ellos y en estos días va a ver si todavía hay algún guitarrista que le pueda acompañar en forma adecuada para hacer unas grabaciones. Al platicar con otras personas del pueblo, algunas de ellas músicos, todas están de acuerdo en que aunque hace poco había muchos “huapangueros”, ya todo eso se perdió y hay que buscar esos sones “más abajo”: de Villa Juárez rumbo a Veracruz. Sin embargo, en los pueblos indígenas que son tan numerosos en la comarca, hay sones peculiares a la cultura de los “naturalitos” que merecen estudio y conservación, pero que son difíciles de sacar a la luz puesto que entre más tenga contacto el indígena con la llamada civilización, más vergüenza tiene de su idioma y sus canciones en presencia de los *fuereños*.

Una mañana salí para tomar fotos del pueblo y por una feliz coincidencia, al terminar de tomar una foto, veo un joven indígena mirándome con curiosidad y con una franqueza poco común. Al platicar con él me informé que es de un pueblo que se llama Chachahuantla, Puebla, al poniente de Huauchinango, y que tiene mucha afición por el violín, habiendo tocado como músico de oficio en casamientos, bautizos y fiestas religiosas. Mostró muy buena voluntad para grabar y lo cité en la noche, después de su trabajo. No tenía violín y al explicar esto al señor Luna, me llevó con su tío que vende instrumentos de cuerda de ocasión, y éste generosamente me prestó un violín de esos regionales de cedro rojo. Durante el día hice unas pruebas con la grabadora para “pescar” cualquier defecto que pudiera haber

aparecido debido al viaje a este pueblo, y arreglé una rotura en la conexión del micrófono. En la noche vino mi informante de Chahuantla, Juan Agustín Díaz, joven indígena de simpatía y comprensión. Con el violín que había conseguido prestado —con tres cuerdas nada más, por que dice que así se usa el violín en “su tierra”—, me grabó seis “sones para llevar flores a la iglesia” (para cualquier fiesta religiosa) y me dió una explicación de la forma en que estos sones se tocan según la ocasión. También grabó una muestra del acompañamiento de guitarra que lleva un ritmo marcado pero sencillo, sin la sincopación o golpes percusivos de las cuerdas que llevan el huapango y el son huasteco. Quedó de acuerdo en venir al otro día para seguir trabajando conmigo a las seis de la tarde.

Al día siguiente, aprovechando la ida de mi vecino y amigo, don Aurelio Luna, a Villa Juárez, Puebla, para vender implementos agrícolas² que él construye en su herrería, fui con él para conocer el pueblo. Era día de plaza —un jueves—, y había un verdadero arcoiris de trajes típicos de pueblos indígenas: totonacas —mujeres en sus vestidos de encaje y los hombres vistos de blanco reluciente con su calzón y algodón muy abultados; indígenas de habla nahua de Tepezintla —los hombres con “gabanes” de franela azul-negro y calzón blanco sostenido por un amplio ceñidor tejido en estambre a colores, y otros más con indumentaria como los indígenas de los alrededores de Huauchinango. Las caras bronceadas, con el orgullo callado del ser que ha tenido que tallar su vida de la viva roca, no han cambiado aunque las costumbres van modernizándose a diario.

Don Aurelio, antes de empezar a vender —eran las seis y media de la mañana—, me llevó con un conocido, el señor Fidel Fonseca, fabricante de instrumentos regionales de cuerda y obras de carpintería en general. Esta presentación parece que va a ser útil para mí, porque el señor Fonseca es conocedor de todo el medio musical de la región: músicos, sones, instrumentos y lugares pro-



Músico ejecutante de guitarra panzona. Foto de J. R. Hellmer.

vechosos para mi trabajo de recolección. Fabrica jaranas de cinco cuerdas para los sones regionales, guitarras quintas, sextas y bajos quintos, y violines de vez en cuando. Su padre era fabricante de instrumentos (se dedicaba exclusivamente a esto) y de él aprendió su arte y ciencia. Sus jaranas son una maravilla de liviandad, sintiéndose en la mano como una pluma. Los costados y el lomo son hechos de cedro rojo y la tapa de un cedro blanco de la alta sierra que no se pica con la polilla. Las tapas están hechas a propósito con una curva convexa —algo que no había yo visto hasta ahora—, para dar más sonoridad según el informante. No pude escuchar su sonido puesto que ninguna tenía cuerdas en el momento en que le fui a visitar, pero pronto pienso adquirir una para seguir mis propios estudios del huapango en todas sus formas, y para poder prestarla a todos los músicos que saben tocar bien pero que ya vendieron sus instrumentos porque “los sones ya pasaron de moda”. Adquirí un violín de cedro rojo en Huauchinango para prestar a los músicos que carecen de instrumento y que vienen a grabar. Por muy buena fortuna, el señor Fonseca es tocador de sones (garantía.

² Koas, azadones, palas, etc.

de que sus instrumentos son buenos), y la próxima semana va a invitar a su compañero guitarrista, el señor Miguel Gómez, para grabar algunos sonos. Después de despedirme del señor Fonseca, anduve un gran rato en la plaza y por casualidad me topé con otro violinista del lugar, el señor Eustorjio Hernández que toca sonos con su hijo. A ellos los voy a escuchar la próxima semana.

Regresando de Villa Juárez en la tarde —pasando por la bellísima región del lago artificial de Necaxa— recogí al informante Juan Díaz en su casa y grabamos ocho sonos de casamiento de su pueblo, con violín. No cantó porque dice que no se canta sino hasta el baile, después de un casamiento o bautizo.

Tuve que perder un día y medio por el hecho de que no habían pintado (como me habían prometido) la canastilla para equipaje que me habían hecho en el taller mecánico de la SEP y se estaba oxidando con tanta prisa que necesité que la limpiara con lija y la pintara con un esmalte de buena calidad para evitar que se echara a perder con las frecuentes lluvias.

Volví a grabar con Juan Díaz —esta vez sonos para el bautizo de un niño—, con unas estrofas cantadas en el baile que sigue al bautizo. Toca la música con poca animación pero con bastante precisión para sus veintiún años. El pobre muchacho se había lastimado la mano izquierda de chico y por esto tuvimos, desde el principio de sus grabaciones, que encordar el violín para que tocara con la zurda e hiciera las pisadas con la derecha.

Al otro día llevé a toda su familia a la casa de don Jesús Ramírez para comer elotes que nosotros mismos cortamos en la milpa de nuestro anfitrión. Él se acordó de algunos otros viejos músicos y trovadores de versos para huapangos en el pueblo y me prometió presentarme a algunos de ellos a la siguiente semana. Así terminó mi primera semana en Huauchinango.

(Informe de la semana que va del 13 al 19 de agosto, 1951).

(Las grabaciones referidas están contenidas en los discos CXXX A CXXXIII).

Pasé un día ordenando las impresiones sobre mi llegada y primera semana en Huauchinango, empezando así mi informe sobre la región. Unos días antes don Jesús Ramírez me recomendó ver a un señor llamado Ermelindo Amaro, trovador de versos y décimas, a quien acabo de buscar hace un rato en su peluquería. Alto él, imponente de aspecto, cejudo y de pelo quebrado, me recibió con cortesía y escuchó con comprensión y entusiasmo la exposición de mi misión. Él me respondió que ya no cantaba huapangos como acostumbraba hacerlo años atrás, y sus versos, improvisados en el momento, nunca los apuntó —a excepción de unos cuantos que regaló a sus amigos cantadores—. Sin embargo, mostró su deseo de ayudar en esta tarea de conservación de la música regional y mandó llamar enseguida a un tocayo suyo, el señor Ermelindo Juárez³, de Coyutla, Veracruz, pero residente de Huauchinango, el cual sabe tocar el violín. Varios parroquianos me habían hablando de este músico (a quien apodan “el Coyutla”) en el sentido de que es muy “águila” para los sonos. En la charla que sostuve con él me comentó que tiene un compañero guitarrero de apellido Montes que se sabe acoplar muy bien con su estilo de “allá abajo”. Don Ermelindo prometió que en la primera oportunidad iría con su compañero a la casa para que yo los grabe.

Al otro día fui a buscar al señor Teódulo Cabrera en el barrio de San Juan y me comunicó que el siguiente sábado iba a juntarse con su guitarrero, Juan Ramírez, para mostrarme lo que tienen de repertorio. Después de esto fui a Villa Juárez con la intención de recordar nuestra cita a los músicos con quienes voy a grabar mañana. Don Aurelio Luna gentilmente me acompañó y pasamos la noche en un cuartito de madera que él alquila junto con un compañero para guardar la mercancía que cada jueves baja a

³ Su verdadero nombre lo supe después. Era Andrés Ambrosio, pero por alguna dificultad en el pueblo tuvo que cambiarlo.

vender a Villa Juárez. Esa noche casualmente me encontré con los dos músicos citados en la casa de un amigo de ellos, el señor Martín Velázquez, carpintero excelente y ciudadano distinguido del pueblo, a donde habían ido para repasar los sones que iban a tocar al otro día. El violinista, Miguel Gómez, tenía todavía la ilusión de que sus grabaciones se iban a emplear para fines comerciales, en competencia con los del "Viejo Elpidio" —del famoso grupo "Los Trovadores Huastecos"—, aunque yo ya le había explicado en varias ocasiones los fines de nuestro trabajo. Siendo muy aficionado al pulque y al "refino", a veces parecía un poco desentendido a lo que yo decía, aunque pronto vi que su pulso en el violín estaba bien firme. Con su violín y la guitarra quinta del señor Fidel Fonseca (yo agarré mi sexta que había traído), improvisamos un trío y tocamos varios sones, comenzando con *El Gusto* "por mayor" (hay otro en tono menor) y nos seguimos con dos versiones de *El Caimán* —una con "jalones" muy interesantes en el violín—, *La Rosa*, *La Cecilia*, *La Leva*, etc. Cuando la cantidad de Ron Potrero que habían ingerido excedió la resistencia de los sentidos del señor Gómez, sugerí que nos separáramos hasta el otro día para amanecer en condiciones de hacer la grabación, y lo llevé hasta su casa para asegurarme de que no tomara más.

A la mañana siguiente el señor Gómez me comunicó que un amigo de él, el señor Eustorjio Hernández sabía cantar los sones que íbamos a grabar, además de saber tocar la quinta (ni el señor Gómez ni el señor Fonseca cantaban), y lo fuimos a buscar a su casa, en un lejano barrio en donde su padre tiene un hermoso jardín con azaleas, camelias y otras plantas finas que vende por toda la República. Lo encontramos en la plaza y, como por casualidad yo había hablado con él la semana anterior, estaba preparado y con muy buena voluntad dejó su asunto para venir con nosotros.

El señor Martín Velázquez, en cuya casa habíamos repasado los sones el día anterior, tuvo la gentileza de proporcionarme de nue-

vo su casa y la corriente eléctrica para hacer las grabaciones. El versador era un tipo muy simpático, perfecto huasteco: corto de estatura, sumamente delgado, moreno, nervioso, de facciones finas, nariz aguileña y sonrisa atrayente. El violinista era grande y robusto de cuerpo, rubio, de movimientos lentos al andar, sonreía poco y hablaba con cierta excitación. Tenía un modo curioso de agarrar el arco del violín, casi por el centro. Me dijo que era de Tenango de Doria, estado de Hidalgo, pero que aprendió a tocar son en Chicontepec, Veracruz. Después de hacer unas pruebas para lograr un balance aproximado entre los instrumentos, grabamos cuatro sones: *El Gusto*, *El Caimán*, *El Butaquito* —que tiene la misma letra que *El Cielito Lindo*—, y *El Fandanguito*. El señor Hernández tocó la quinta ya que el señor Fonseca se había lastimado un dedo en el ensayo de anoche. El señor Gómez no bajó el volumen lo suficiente cada vez que el cantante entraba.

Después de la grabación, un amigo del casero nos habló de dos cantantes que pueden cantar "cadenas" e improvisar versos en turno sobre temas de amor, hombría y hazañas. El señor Hernández cantó bien pero a su voz le falta volumen —dizque por una vieja puñalada que trae en el pecho—. Sin embargo domina muy bien la manera forzada, delgada y apasionada de cantar el falsete huasteco, de carácter inconfundible, aunque ya no puede alcanzar las notas más agudas que alcanzaba antes de ser lastimado. En la noche don Aurelio y yo regresamos a Huauchinango. Al otro día don Jesús Ramírez me llevó con un compadre que era un viejo huapanguero con el que había tocado desde antes de la Revolución, el señor Abundio Vargas. Charlamos sobre las costumbres musicales de la región y me dijo que sería bueno localizar al violinista con quien antes tocaba, el señor Ernesto Barrios, cuya dirección actual ignoraba por haberse ido a Catalina a trabajar en la empresa de Petróleos Mexicanos.

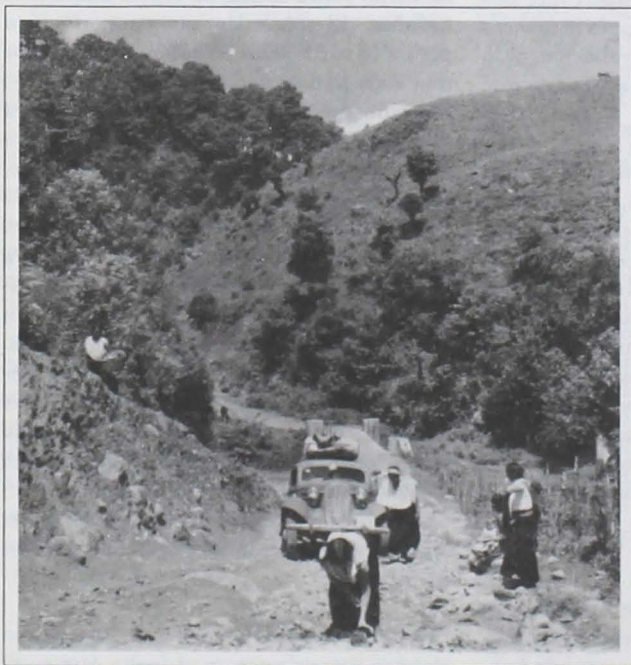
El resto del día me la pasé componiendo algunos desperfectos en el violín que estoy

comprando a plazos para el uso de los numerosos músicos que encuentro y que saben tocar bien pero que ya no tienen instrumento porque las sinfonolas y radios les han quitado la "chamba" (el músico de oficio que no toca mambos, boleros, guarachas, etc. ya no es invitado a ninguna parte). El violín es de cedro rojo, de un acabado regular, pequeño de tamaño. Su diapasón estaba muy desgastado y vencido hasta estar en contacto en un punto de la tapa del violín. Hice otro diapasón, también de cedro, pintándolo con goma laca negra.

Al día siguiente, día de plaza en Huachinango, anduve buscando informantes entre los indígenas de los numerosos pueblos que mandan sus productos a vender. Hablé con gente de Huilacapixtla, Cuacuila y Xilocuautla sin poder sacar en esta ocasión, datos de mucho valor. Por casualidad, cuando fui a una tienda cerca de mi vivienda para comprar cigarros, oí a la dueña del negocito hablar en mexicano a unos indígenas que venían a comprar. Ella tenía facciones indígenas también y cuando los demás habían salido le pregunté de dónde era. Me dijo que

nació y se crió en Cuacuila, y respondiendo a mis preguntas me dijo que tiene un sobrino músico en aquel pueblo y me prometió citarlo para que yo lo entrevistara. En la noche traje al informante Juan Díaz de vuelta, ésta vez preguntándole qué danzas sabe con su violín. Su cara, franca y simpática, se iluminó con gusto y, agarrando mi violín, empezó a tocar sones de la danza *Los Tejoneros*, desconocidos para mí. Le hice repetir varias partes para comprobar que sus extrañas melodías no eran invenciones suyas, pero siempre repetía exactamente lo mismo, riéndose mientras recordaba chistes que hacen los danzantes, bailando un pájaro carpintero y un tejoncito simulados. Grabamos entonces seis sones de esta danza y apunté los datos de indumentaria, argumento, etc., en la forma acostumbrada.

Al otro día, domingo, llegaron unos compadres de don Aurelio Luna desde Villa Juárez. En la charla que tuvimos entre todos, se desprendió un hecho de valor para nuestros planes. En Villa Juárez varios músicos me habían hablado de un violinista notable de María Andrea, Otilio Fernández, que tiene



Hellmer abriéndose camino en uno de sus viajes.

fama de ser el mejor huapanguero del distrito de Huauchinango⁴. Pero que todos me habían dicho que “no sale de su pueblo ni por trescientos pesos”, lo que me hizo pensar que tal vez desearía una gratificación fuera de nuestro alcance. Pero resulta que el compadre de don Aurelio es amigo del músico y ha ofrecido llevarme y presentarme personalmente para garantizar la efectividad de un viaje a aquel pueblo. Quedamos entonces de ir el domingo próximo, llevando la grabadora en vista de que el pueblo está en la mera carretera.

En la tarde fui a la casa del amigo de don Jesús Ramírez, el señor Teódulo Cabrera, en vista de que el aguacero de ayer en la tarde imposibilitó el cumplimiento de la cita concertada. Llevé mi violín porque me había dicho que él no tenía; también llevé mi sexta. Al llegar me dijo que su guitarrero, Juan Ramírez, no pudo venir y que además no sabía la mayoría de los sones que él sabía debido a que es más joven. Empezó a tocar algunos sones, primero con poca firmeza en el violín, pero al poco rato hizo lucir una técnica bastante brillante en la medida que iba recordando más y acostumbraba a sus dedos de nuevo al uso del instrumento que desde hace muchos años casi no ha ejercido. Yo le quise acompañar para hacer más firme el paso de su tocar —siempre con el “azote” de la guitarra el violinista siente más apoyo y confianza—, pero no pude hallar el modo de acomodar mi rasgueo a su modo de tocar. Él, viendo eso, me pidió la guitarra y con una sonoridad magistral me enseñó cómo debe ir el acompañamiento de los sones en el estilo que él conoce. Don Jesús le ayudó mucho, recordando fragmentos de los cantos de muchos sones para mí desconocidos que habían cantado y tocado juntos antes de la Revolución: *La Arañita*, *El Borracho*, *El Zopilote*, *La Guerra*, *La Arena*, *El Chilito*, *La Azucena* (una versión que no conozco), *El Palomo*, un jara-be muy interesante que no había oído y que

tocó el informante hábilmente con la guitarra, y algunas danzas que usan en su pueblo de crianza (Nopala) como la de los *Segadores*. Pero cuando le invité a la casa a grabar algunas cosas me dijo terminantemente que no podía “andar por el centro”, sin querer explicar más. Buscando el modo de hacer algo con este buen informante que parece saber cosas que otras cabezas ya olvidaron, le pregunté si no había una casa cerca de



Violinista huasteco de María Andrea. Foto de J. R. Hellmer.

donde él vive en la que hubiera corriente eléctrica (a su casa, que estaba en la orilla del pueblo, no llegaban los postes) y me dijo que iba a pedir permiso a una amistad que tenía luz en su casa, a dos cuerdas de la suya, para grabar allí en la próxima semana. Al salir de su casa, don Jesús me explicó que la familia Cabrera (la del informante) tenía, en años

⁴ Entre más “abajo” —desde Villa Juárez hasta la frontera con Veracruz—, los sones se tocan más debido a que apenas se instaló la luz eléctrica con las consiguientes sinfonías, radios, etc.

pasados, control de la policía de Huauchinango por medio de uno de ellos que era comandante, y que en ese tiempo, por motivos no muy claros, empezó un fatídico pleito entre esta familia y otra de prestigio en el lugar, habiendo varias bajas entre los dos bandos. Actualmente la familia en contra de los Cabrera está al mando de la policía y la voz popular dice que hay órdenes de tirar a la vista a cualquiera de los Cabrera que se presente en el centro. Yo pensé dentro de mí: ojalá y que no piensen esas gentes de la "autoridad" que yo soy uno de la familia aludida o muy amigo de ellos. Mi trabajo no siempre es "pasar vacaciones en la provincia", como algunas gentes me han dicho de burla. Cuando salimos, don Jesús y yo, de la casa del señor Cabrera, el aguacero torrencial que había caído, hizo intransitables las veredas de aquel barrio y tuve que conjurar todos mis conocimientos del volante para poder sacar el coche del fango resbaloso. Después de tres cuartos de hora de esfuerzos logré avanzar diez cuadras y llegue a mi casa totalmente rendido.

(Informe de la semana que va del 20 al 26 de agosto de 1951).

(Las grabaciones referidas están contenidas en los discos CXXXIV, CXXXV y CXXXVI).

Casi desde que llegué a Huauchinango entré en pláticas con una joven indígena de Copila, Puebla, María de los Angeles Maldonado, criada del dueño de la vivienda que ocupó, con el fin de obtener su confianza y averiguar si sabía canciones en mexicano. Siempre, en los pueblos indígenas, las mujeres tienen cantos especiales que no quieren descubrir ante extraños: arrullos de niño, canciones para molar, estrofas de gusto que se cantan en las fiestas de casamiento, etc. En todas las ocasiones que yo platiqué con ella acerca de mi trabajo, no quiso admitir que sabía algunos cantos. Una noche, para mi mayor sorpresa, vino después de lavar los trastos de la merienda diciendo que me cantarí algo.

Arreglé mi grabadora y saqué mi cuaderno y... a esperar. Después de vencer un poco

su nerviosismo empezó a cantar un arrullo para niño, simpático por cierto, en mexicano, con una tonada bien definida aunque con poca seguridad por lo mismo de sus nervios. Después de repasar varias veces la letra, eché a andar la grabadora, pero la cantante: silencio. Luego empezó a contarme de su hermana que sabe hablar el totonaco y el mexicano, pero del canto, nada. Así fue el corte de la grabación, sin otra cosa que la pequeña charla que reflejaba el miedo de la informante. Tuve que esperar más de una hora para que recobrara la confianza. Por fin se logró imprimir, no sólo el arrullo aludido, sino también unas estrofas cantadas por las mujeres en las fiestas de casamiento, cuando "están ya bien tomadas". La informante, por no hablar bien el castellano, no podía traducir adecuadamente varias parte de sus textos, sin embargo, tomé al dictado su traducción para pescar cualquier significación regional de las palabras en mexicano que tal vez un erudito en la materia no supiera.

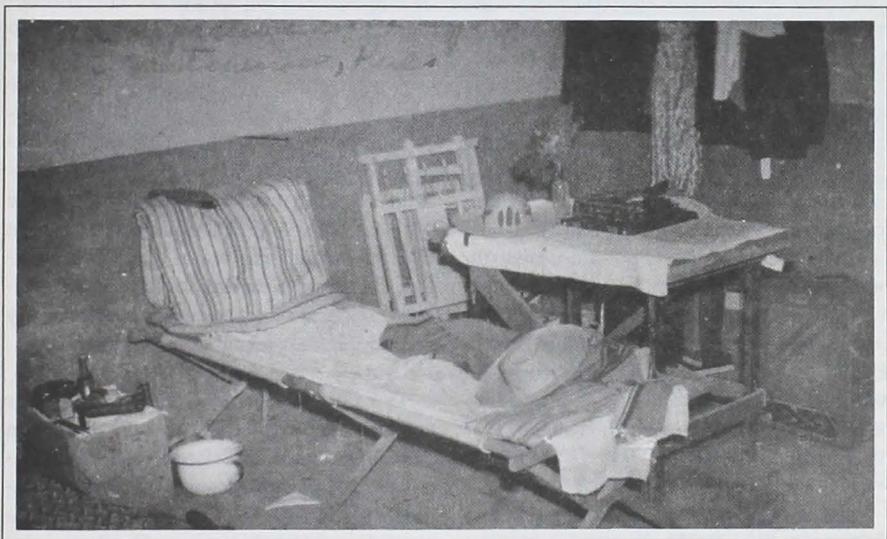
Ella era extraordinariamente chaparra, de cara redonda (los ojos se perdían casi de vista cada vez que reía), y vestía una blusa bordada típica de la región.

Al otro día fui a ver a el señor Teódulo Cabrera en el barrio de San Juan y me dijo, entre otras cosas, que iba a tratar de conseguir a unos cantantes del pueblo indígena donde se crió, Nopala. A la vez me dijo que tenía un violín que sonaba muy bien pero que estaba despegado de la tapa y el diapason, y que no tenía dinero para mandar a arreglarlo. Yo, con el interés de que me grabara algunos sones a gusto, me comprometí a arreglar su violín. Este atrevimiento me costó más de dos días de trabajo. Anteriormente, yo sólo había compuesto algunas guitarras mías o de mis amigos, de cosas sencillas como el diapason o pequeñas roturas, pero el trabajo de pegar la tapa de un violín a los costados del mismo, requiere de una experiencia que a mí me faltaba por completo. pero al fin lo logré, y el instrumento quedó con su sonido original.

Una noche vino el informante Juan Díaz porque quería practicar con mi violín —el suyo lo había dejado en Chachahuantla, su pueblo natal—. Se lo presté y después de tocar un rato, vino María de los Angeles, ya con más confianza que la vez pasada, y se puso a escuchar. Observé que ella cantaba *soto voce* mientras él tocaba unos sonos de casamiento, y después dijo: casi así se hace en mi tierra, tócame más. Y Juanito, reventándose de gusto por tener una concurrencia femenina tan

en las fiestas de casamiento. Al poco rato, Juan dijo que tenía que irse por tener que levantarse temprano al otro día, y así terminó una sesión muy agradable para todos.

El sábado fui a la cita concertada con el señor Teódulo Cabrera. Habíamos quedado en reunirnos él y los músicos indígenas de Nopala que iba a invitar, don Jesús Ramírez, que fielmente me acompaña en muchas de mis andanzas por el pueblo para animar a



“Mi ‘departamento de lujo’ en Matamoros, Puebla”. Foto de J.R. Hellmer.

atenta, dijo que sabía “ya mero” el estilo que se toca en el pueblo de ella, Copila, por haber asistido a fiestas de casamiento allá, y acto seguido empezó a tocar unos sonos en un estilo diferente. Ahora sí, *axan quema...* —decía María—, con voz más alta, olvidándose de mí y de todo menos los recuerdos de las fiestas en su tierra. Yo puse a funcionar la grabadora para captar esa expresión tan espontánea de gusto que pocas veces se logra imprimir en disco. Lo que cantó ella —en una voz muy aguda a la manera de Juana Méndez de Tetelcingo, Morelos—, eran las mismas estrofas que había cantado la otra noche, pero con una tonada algo diferente, puesto que la costumbre es cantar las mismas estrofas con la música de los diferentes sonos que se tocan

los músicos, y yo. Recogí a don Jesús y llegamos a la casa del señor Cabrera para no encontrar a nadie además de su esposa e hijitas. Ella nos informó que su marido había ido a Nopala —pueblo ubicado a una distancia muy corta del barrio donde ellos viven—, a traer a los músicos en vista de que no llegaron a la hora prevista. Esperamos dos horas hasta que, ya oscureciendo, llegó el señor Cabrera desconsolado por no haber podido cumplir con el encargo de reunir a los músicos como había quedado. Así que acordamos que, a mi regreso de México, yo regresaría para intentarlo nuevamente.

Al otro día salí, según el plan previamente formulado, a las cuatro y media de la mañana

con Aurelio Luna rumbo a María Andrea, población cercana a la línea divisoria entre Puebla y Veracruz. A las seis llegamos a Villa Juárez donde recogimos al compadre de mi compañero, el señor Israel Amador, quien bondadosamente había ofrecido presentarme al principal de los huapangueros de María Andrea, el cual era amigo suyo. El camino —a unos 165 (sic) metros sobre el nivel del mar—, nos ofreció unas vistas de increíble hermosura a esas horas de la mañana. Inmensas nubes blancas surgieron de los profundos barrancos, cuyos fondos estaban abrigados con un velo espeso de la misma neblina. Cuando salíamos ya de las últimas estribaciones de la Sierra se alcanzaba a ver el plan extendido hacia el Oriente por más de cien kilómetros, dando toda la ilusión de un mar de ensueño: plateado oleaje de vapor que rodeaba unos cuantos cerros que lo perforaron como pequeñas islas marítimas. Al pie de la Sierra pasamos por La Ceiba, un pueblito ya de tierra caliente. Veinticinco kilómetros adelante, alas ocho de la mañana, encontramos María Andrea, pueblo sumergido en un mundo blanco y misterioso de neblina que en esos momentos se desprendía de la tierra para esfumarse en el suave calor de la mañana.

Tuvimos la suerte de encontrar a don Otilio en su casa. Su aspecto es impresionante: una mecha alborotada de cabellos blancos-plateados, la cara trigueña, larga y resuelta, con las señas de haber encontrado y vencido muchos obstáculos en la vida; sus ojos, negros y penetrantes, reflejan una bondad constante. Nos recibió, mediante la presentación de su compadre, el señor Amador, con amabilidad y algo de curiosidad, mientras yo explicaba el motivo de nuestra visita. Después de escucharme afirmó que tendría voluntad para tocar algunos huapangos, pero que su guitarrero estaba en Poza Rica, y no sabía a que horas iba a regresar. Con el afán de trabajar con este grupo resolví esperar hasta las dos de la tarde al músico faltante. Después de almorzar, nos dedicamos a conocer el pueblo. A las doce del día ya estaba haciendo un calor fantástico, con una temperatura de 41° a la sombra. La mayoría de

la gente, ya acostumbrada al calor extremo, parecía no molestarse en lo más mínimo y hacían sus compras en pleno sol aparentemente muy a gusto. El color promedio de la gente no era tan oscuro como se esperaba con este sol; era más bien de un moreno claro con cierta palidez amarillenta debida a la anemia crónica del paludismo endémico del lugar. Subí a la loma de uno de los cerros que rodean el pueblo para tomar algunas fotografías. Todo el paisaje parecía temblar con el calor. La mayoría de las casas están construidas con tablas —acabadas con machete—, de cedro o caoba o secciones del carrizo de tarro, con techos de teja que se trae desde un lugar cercano a Tulancingo, o bien de zacate. Alrededor del pueblo, salvo unas milpas y lugares “pelones” donde se han tumbado los árboles, se extiende un bosque constituido de arbustos, enredaderas y árboles de infinitas variedades. Hay plantas que, según los nativos, tienen grandes virtudes medicinales, y después de haber visto algunas demostraciones de sus propiedades, no estoy dispuesto a despreciar esas afirmaciones.

Don Otilio me había dicho que para poder grabar primero quería el apoyo a mi misión del señor Valdemar Cabrera, quien patrocina la música del grupo en el pueblo y defiende el valor y la belleza de la música de huapango en contra de los que, cegados por las nuevas modas musicales de las sinfonolas recién adquiridas en el pueblo, desprecian o sencillamente ya no piden la música tradicional en las fiestas del pueblo.

Encontré a este señor en su tienda: un individuo de corta estatura, grueso, de facciones firmes. Primero mostró cierta desconfianza, creyendo que veníamos con el fin oculto de grabar discos comerciales sin dar una recompensa adecuada a los músicos. Sin embargo, después de enseñarle nuestra credencial y explicarle la forma en que hemos venido trabajando desde hace varios años, se convenció de la sinceridad de nuestra misión y nos ofreció la luz de su planta propia para poder grabar, además de su apoyo para que los músicos se animaran a tocar. Este fue el principio de una fructuosa amistad en la cual el señor Cabrera



Palacio Municipal de Huauchinango. Foto de David Contreras.

demonstró ser un verdadero defensor de los valores culturales regionales y un ejemplo de la más recta conducta en la comunidad, libre de los vicios tan comunes entre muchos hombres influyentes en los pueblos.

Dieron las dos de la tarde y el guitarrero del grupo, Efigenio Reyes, no llegó —y yo con las ganas que tenía de grabar algo de esta música—. Con cierta pena don Otilio me comentó que su nieto Ciro sabía tocar huapango con la guitarra y podía completar el grupo a reserva de que en alguna ocasión posterior avisáramos oportunamente a Efigenio, quien canta la segunda voz y toca la guitarra con mucha más experiencia. Luego surgió otro problema: había que localizar una quinta huapanguera. Después de buscar por todo el pueblo no se pudo encontrar ni una, así que una vez más recurrimos a la guitarra sexta que yo llevaba. Ya reunido el grupo —Otilio Fernández con su violín, su hijo Abacum con la jarana de cedro rojo, y el hijo de éste, Ciro, con mi guitarra sexta—, empezaron a ensayar *El Zacamandú*. Yo, todavía verde en la cuestión del huapango, me quedé asombrado ante el acoplamiento y ejecución del grupo. Los adornos del violín —algunos dignos de ser codas de algún con-

cierto—, los maravillosos encajes rítmicos de la jarana y los vuelos diáfanos y penetrantes del falsete de Abacum. Tres generaciones de una familia tocando y cantando con el candor y dedicación que exige la buena interpretación de esta música. Lo más interesante fue la ejecución de la jarana. Abacum tenía cuarenta y dos años, y era grande y fornido. Tenía las manos toscas y callosas por las trabajos rudos del campo. Sin embargo, tocaba esa jarana tan pequeña con una precisión y habilidad notables, haciendo con la mano izquierda unas posiciones muy difíciles para lograr dar ciertos acordes, y, a pesar de que después él me las enseñó con mucha paciencia y de que mis dedos son mucho más delgados que los de él, no pude hacer algunas de esas posiciones que él hacía con tanta soltura⁵. También el “azote” —como se le dice allá al rasgueo—, fue realizado por Abacum con una destreza maravillosa, cambiando el rasgueo fundamental en cada son —lo que nada tiene que ver con los muchos adornos que se hacen dentro del marco de cada rasgueo fundamental—, acoplando su instrumento a los cambios del violín y el canto. El sentido musical que don Otilio daba a su

⁵ Ver el esquema de acordes de *La Petenera*.

violín era algo admirable, adornando a veces con el arco, y otras haciendo *pizzicato* con el dedo, pero siempre compenetrado en el contenido melódico y sentimental del huapango. Se grabaron *El Zacamandú*, con su extraño y apasionado falsete; *La Huasanga*, con su impulsiva dinámica rítmica; y la melancólica y bella *Rosa*.

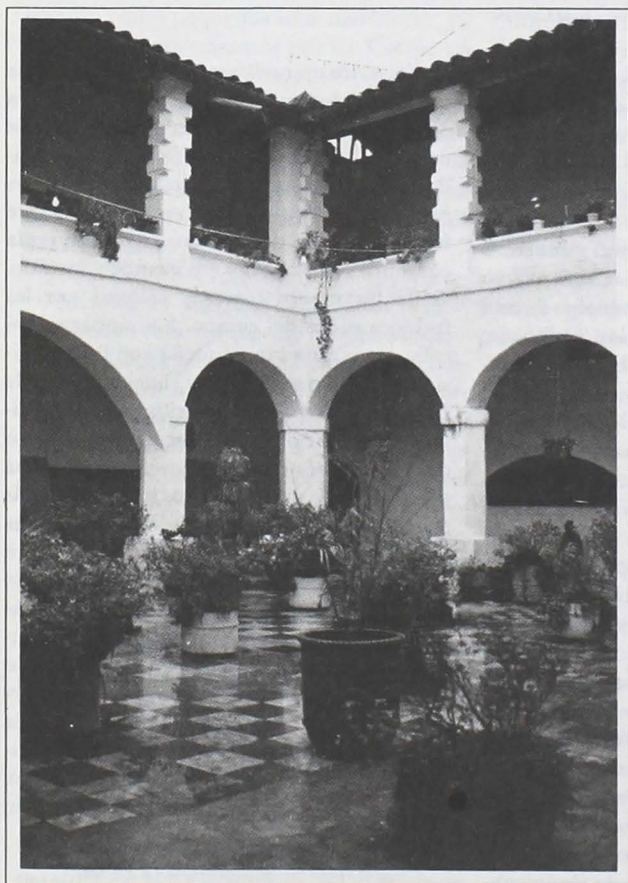
Fue una tarde memorable para mí. Por primera vez sentí todo el impacto emocional y pude ver la grandeza de los recursos técnicos de la verdadera música huasteca, sin las diluciones y estilizaciones de los grupos que actúan en la radio de México. Me fui, pues,

con mucho agradecimiento a este grupo, y con la convicción de volver nuevamente para trabajar con ellos a fondo y conocer todo lo posible de su música.

Volvimos a Huauchinango envueltos en el fresco del atardecer. Subimos con dificultad la serpentina carretera, dejando atrás los platanares que parecían nidos de enormes flores plateadas bajo la luz de la luna.

(Parte del informe que va del 17 al 23 de septiembre, 1951).

(Discos: CXL, CXLI, CXLII, CXLIII, CXLIV, CXLV, CXLVI, CXLVII).



Patio interior de la sacristía del templo de Huauchinango. Foto de David Contreras.

Notas y reseñas



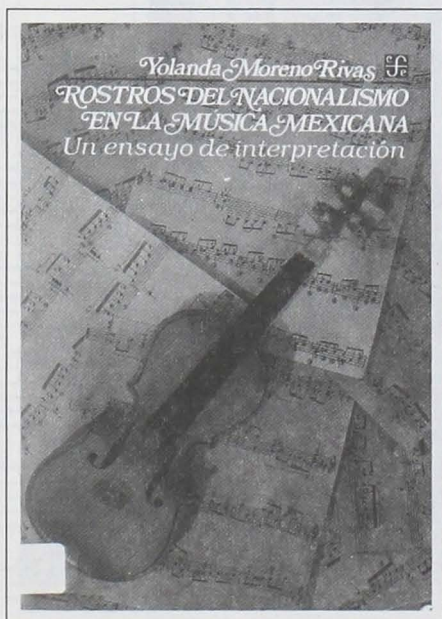
Libros

Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana; un ensayo de interpretación*. México: FCE, 1989. 257 p.

Como la propia Yolanda Moreno Rivas lo señala al introducirnos en su libro sobre temas del nacionalismo en la música de México, existen pocos estudios que aborden un tema como éste —e incluso el tema más general de la música mexicana— con el rigor y la sistematización propios del estudio científico o de tendencia científica. Por añadidura, los estudios que existen suelen ser de autores de otros países, los cuales escriben para públicos más diversos que el de nuestro medio cultural local; Stevenson, Béhague, Slominsky y Malmström son ejemplos harto elocuentes. Mayer-Serra, Baqueiro Fóster o Jesús C. Romero son más excepciones que depositarios de alguna vasta tradición estudiantina nacional continua. En un panorama así de magro, el texto de Moreno Rivas es

bienvenido tan sólo por el hecho de abordar su tema con herramientas conceptuales y metodológicas más adecuadas para nuestro tiempo que las de aquellas generaciones que le antecedieron; sin embargo, la mera existencia de tal trabajo no debería permitir que se soslayaran los varios elementos de cuestionamiento que, en mi opinión, perjudican sensiblemente el conjunto global de este libro y le impiden convertirse en una guía de opinión ejemplar y cabalmente culminada.

Y no me refiero a la discrepancia con las opiniones de la autora, que las tengo pero no vienen al caso presente: me refiero a una desatención general en el ensamblaje de los temas analizados, el cual resiente una falta de congruencia entre pasajes de capítulos distintos. El trabajo ha abordado su tema con dos criterios diferentes para la primera y segunda partes: primero se enlista una descripción de antecedentes sobre la presencia de elementos nacionalistas en nuestra música, desde la conquista hasta el siglo XIX; en la segunda parte del libro se examina directamente la actitud creativa que “ante lo nacional” adoptan las más destacadas figuras musicales del siglo XX en nuestro país: sendos capítulos dedicados a Ponce, Chávez y Revueltas, y una visión global sobre Bernal Jiménez, Rolón, Huízar, Sandi y el “Grupo de los cuatro”. El examen de cada uno de los capítulos, los de antecedentes y los de personalidades individuales, es tan detallado y específico que pierde ligas con la totalidad de la visión del estudio. Por ejemplo, existe una constante preocupación de la autora por juzgar la sincronía histórica, la “puesta al día”, de las obras de nuestros músicos respecto de las corrientes estilísticas en boga en los correspondientes momentos musicales de Europa. Esa preocupación es usada como criterio con el que se enjuicia severamente —e injustamente, según mi parecer— a Ponce o



a Huízar; sin embargo, es un criterio que virtualmente no se maneja en las referencias a los compositores virreinales.

Pero estas objeciones a lo poco homogéneo del conjunto del libro se acentúan más en el momento de encontrar —no sin sorpresa— demasiadas inexactitudes e incoherencias para un texto de tal nivel. El que este libro sea presentado como “un *ensayo* de interpretación” puede eximir a la autora de someter sus afirmaciones a fundamentos sistematizados y estructurales; no la exime, en cambio, de la revisión precisa de datos e informaciones que deben considerarse sustanciales en un trabajo de envergadura tan profesional.

Las fechas, por ejemplo: en algunos capítulos el nacimiento de Huízar se fecha en 1888, pero más adelante se menciona 1883 —ésta última es la correcta, según su hija Micaela Huízar—; para un trabajo cuya edición cerró en 1989, omitir las fechas de defunción de Daniel Ayala (1975) y de Salvador Contreras (1982) no es un descuido cualquiera. Algunos nombres: ¿El Manuel de Sumaya de un capítulo es distinto del Manuel Sumaya de otro capítulo?

Se habla constantemente en el libro de la ejemplar labor de Chávez durante los años que dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional; pero la orquesta que Chávez dirigió de 1928 a 1946 se llamó el primer año de su vida Orquesta Sinfónica Mexicana y después *Orquesta Sinfónica de México* —el nombre que es de todos conocido en la historia—. Chávez nunca tuvo la titularidad de la Orquesta Sinfónica Nacional —llamada así desde su institución oficial en 1948, heredera de la Sinfónica de México, hasta la fecha—, si bien trabajó como invitado en un sinnúmero de conciertos al frente de ella, al cederle sus batutas José Pablo Moncayo —director de 1948 a 1954— y Luis Herrera de la Fuente —en su primer periodo como director de la agrupación, de 1954 a 1976—.

Sin ánimo de parecer excesivo, no puedo dejar de mencionar dos datos más del libro.

En un pasaje en que se habla de Ricardo Castro la autora menciona, como de paso, perdidas las dos sinfonías del compositor duranguense. Sin embargo, ya Jesús C. Romero había dado noticia de la existencia de la partitura de la primera sinfonía de Castro, y en tiempos recientes la han ejecutado Jorge Velasco y Carlos Esteva. Por otro lado, hay una afirmación de que existe una primera versión del *Sensemayá* de Revueltas, para voz y orquesta. Hace tiempo que se ha vuelto opinión común y se repite mecánicamente este dato, pero ni el microfilme Revueltas —cuyo original posee la UNAM y del cual una copia se halla en el CENIDIM— contiene alguna partitura de esta “primera versión”, ni los estudios más cercanos a la obra del de Papasquiaro mencionan fehacientemente la existencia de tal partitura. Sería una excelente labor dilucidar de una vez por todas el punto, para esclarecer el debate en torno de la controvertida y polémica —como califica Moreno Rivas con acierto— figura del gran compositor.

Por último, la edición que preparó el Fondo de Cultura Económica adolece de sorprendentes erratas, débil corrección de estilo y mezcla de distintos tamaños de tipografía en el cuerpo del mismo texto; todo lo cual demerita la calidad a la que el Fondo nos tiene acostumbrados con sus ediciones.

Más allá de las objeciones enunciadas, sin embargo, saludamos la aparición de este libro, en el cual se continúa la tradición escasa pero fiel de la crítica de nuestra propia música en el nivel especializado. Ojalá que este trabajo fomente la creación de nuevos y abundantes escritos de alto nivel en torno a la creación musical mexicana, que le den vigor a esta valiente pero solitaria empresa de nuestros críticos y musicólogos.

Eduardo Contreras Soto



Melo, Juan Vicente. *Notas sin música*. México: FCE, 1990. 576 p. (Col. Popular 428)

Apareció, ¡por fin!, *Notas sin música*, el último libro de Juan Vicente Melo, editado por el Fondo de Cultura Económica. Desde hace por lo menos tres años sabía que éste libro estaba en preparación y lo esperaba con avidez. Reúne los escritos musicales que Juan Vicente Melo publicó en diversos diarios y revistas durante más de tres décadas. Viéndolo cronológicamente, el primer texto que se incluye está fechado en 1960 y trata de Luis Herrera de la Fuente; el último, de 1988, habla del *Requiem* de Verdi. Entre esas dos fechas, con un *exquisito vuelapluma puntilloso*, Melo aborda los temas más disímiles e inimaginables: un día escribe sobre un manuscrito perdido de Silvestre Revueltas, más tarde echa una irónica mirada en el piano lleno de pájaros de Messiaen, luego esboza un breve tratado sobre las virtudes terapéuticas y los efectos patológicos de la música, y cuando la oportunidad se le presenta (es decir, en cualquier momento) deja que estalle su entusiasmo por el rey del mambo, por Dámaso Pérez Prado, el *cara'e foca*, que aparece en el escenario *sudando un poco (signo de*

danza y no de actitud moral, acción y no pensamiento, exteriorización y no manifestación paradójica de interiorización), mandando, ordenando a las trompas, conformando la sucesión de acordes, indicando entradas a los saxofones (con las manos), y a los clarinetes (con un pie, con otro pie, con los ojos, con un curvarse del cuerpo, con un nunca estarse quieto, y, sobre todo, con ese grito cuyo valor semántico debe ya ser definido, aullido de animal, permanencia del sexo, manifestación plena y feliz de las posibilidades conjuntas de la laringe, la tráquea y la primera región del intestino delgado). Después de este texto viene una laboriosa y erudita revisión de la música de Manuel Enríquez. Y así hasta que, sin saber cómo, se acaban las 500 páginas.

Es importante decir que no es una simple compilación de reseñas. Es un libro de crítica (vehemente, gozosa y beligerante), pero es también una crónica de lo más relevante del acontecer musical, es un breviario de preferencias, una sutil autobiografía intelectual, un diario de viaje y una colección de ensayos (por momentos, las palabras alcanzan la temperatura cortante del poema). Es, pues, la verdadera caja de sastre de un escritor.

Sorprende tanto la lucidez del autor como su erudición. Ambas son una lección de modestia para los *profesionales* de la música. Conoce, por ejemplo, el trabajo de investigación de Raúl Hellmer, así como la obra entera de Stockhausen, Penderecki, Gershwin, Chávez, Lavista, Enríquez... Y eso no le impide, por supuesto, amar a Puccini, a Verdi a Chaikovski. Unos temas le sirven de anuelo para otros y toda la historia de la música se mezcla en un divertido caleidoscopio. Por ejemplo, al hablar de los *disturbios glandulares* a que hace eco la música de Chaikovski, lanza una inteligente observación sobre la música contemporánea (que condena a Chaikovski): *estamos en plena era del galope azaroso, del delirio de velocidad, del "objetivismo" como remedio contra la acusación sentimental. En la época del temor a internarse en esas peligrosas regiones en las que el corazón se atreve a mostrarse desnudo*. El Danubio le sirve de pretexto para hablar de Debussy y el agua.

Sorprende también su visión atinada de ciertos músicos. Juan Vicente Melo fue el primero en hablar (con gran entusiasmo) de Eduardo Mata, de Mario Lavista, de Leonardo Velázquez, y el primero también en dar un panorama general de la obra de Manuel Enríquez. Y para entender, por ejemplo, a Carlos Jiménez Mabarak, no creo que haya mejores páginas que las suyas. Eso por dar sólo algunas muestras. En muchos sentidos, pues, ni los propios investigadores han ido más allá de los textos de este libro (ni en información ni en concepto).

La compilación de los textos estuvo a cargo de Alberto Paredes, y podemos decir sin reservas que el trabajo que hizo fue excelente (aunque hay suficiente Juan Vicente Melo para otro volumen). Sólo lamentamos que el índice sea defectuoso, pues no ayuda a la consulta. Leemos, por ejemplo, *Carlos Jiménez Mabarak p. 63*, y al recurrir a esa página encontramos que no se trata de un solo texto, sino de tres, y de una interesantísima entrevista con el compositor; y así en multitud de casos. Por otro lado, y es de lamentarse, el cuidado de la edición estuvo bastante descuidado.

Cualquier espacio sería insuficiente para celebrar la aparición de este libro, así que no me queda otro recurso que el modesto epigrama: No hay aquí ideas que expliquen la música: hay solamente el descubrimiento perpetuo.

Olvidaba decir: Es también un libro de introducción a la sociología de la música mexicana. Particularmente memorables en

ese sentido son las notas sobre el Conservatorio Nacional de México, sobre "Los jóvenes músicos ante el camino más difícil", sobre "La música como fachada cultural", o bien los apuntes "Para un retrato del melólmano mexicano".

El buen humor de Juan Vicente Melo es muy serio (se me quedan en el tintero muchos ejemplos que te harían, lector, optimista por el resto del día). El doctor Melo es capaz de escribir críticas fulminantes con su ironía tan fina que los afectados deben haberse sentido profundamente halagados.

Escribe un cuento cruel, a la manera de Villiers, logrado con el sencillo procedimiento de transcribir los comentarios que se oyen al azar en un concierto.

Y para terminar no puedo dejar de citar uno de esos pasajes en los cuales la enigmática casualidad nos depara un magnífico poema en prosa: *...Se llama Carmen, la gitana sin tumba y sin sosiego..., poseedora de un anillo que le fue otorgado como prueba de vocación pasional. Carmen olorosa a mar con disfraz de cigarrillos, tumultuosa, irresistible, seductora, compañera amenazante, coqueta, ingenua (que no inocente, puesto que es sabedora del pecado), impertinente, ordinaria, misteriosa en cada momento, sentimental, fiel a su manera, amorosa más allá de la muerte... Su nombre es Carmen que parece advertirnos, abriendo los dos ojos que nos observan fijamente: "Tengan cuidado de mí porque siempre estaré viva"*.

Luis Jaime Cortez.

Revistas

Il Machiavellico, Número especial, *Música y estética clásica: Por qué es necesario regresar al diapasón científico de Giuseppe Verdi*. Milán, Italia: Año VI, número 2, julio 1988. 64 p.

En este número especial de la revista *Il machiavellico*, se publican los actos celebrados en la Conferencia Internacional, organizada por el Instituto Schiller, el cual realiza una labor internacional con el fin de revivir: "no solamente la afinación, sino también los principios de belleza estética, libertad y moralidad expresados en la gran música clásica y más en general, en la civilización agustiniana occidental". En la presentación de este número se señala la importancia histórica de este evento ya que es la primera vez que, en el siglo XX, se intenta reestablecer el nexo entre ciencia y música; entre moralidad y arte "por el que lucharon, en los siglos XVIII y XIX, los más grandes compositores clásicos, de Bach a Mozart, de Beethoven a Verdi, y que culminó en 1884 con un decreto oficial del gobierno italiano en el que se unificaba la afinación de todas las orquestas de Italia con el 'diapasón científico' correspondiente a un Do central de 256 ciclos por segundo y a un La de 432 ciclos". Cerca de medio tono más abajo de la afinación que se utilizaba antes de este decreto y de la que se usa actualmente. Transcribo a continuación la carta que Verdi dirigió al Ministerio de Guerra al ser consultado sobre la posibilidad de adoptar el La 432.

Génova, 10 de febrero de 1884

Señor:

A partir de que fue adoptado en Francia el diapasón normal, yo aconsejé que también nosotros siguiéramos el ejemplo y se lo he pedido formalmente a las orquestas de diversas ciudades de Italia,

entre otras a la de La Scala: que baje la afinación uniformándose al normal francés. Si la Comisión Musical instituida por nuestro Gobierno cree conveniente, por exigencias matemáticas, reducir las 435 vibraciones de la afinación francesa a 432, la diferencia es tan pequeña, casi imperceptible al oído, que yo me uno a ello de buen grado.

¡Sería un grave, gravísimo error adoptar, como Roma lo ha propuesto, un diapasón de 450!!! Yo, más bien, estoy de acuerdo con Usted en cuanto a que el descenso de la afinación no le quita nada a la sonoridad ni al brío de la ejecución, sino, al contrario, le da algo de más noble, de más pleno y "maestoso", que no podrían darle los chillidos de una afinación demasiado aguda.

Por mi parte querría que fuese adoptada una sola afinación en todo el mundo



musical. La lengua musical es universal: ¿por qué entonces, la nota que tiene el nombre La en París o en Milán, debe convertirse en un Si bemol en Roma?

Tengo el honor de decirme
De Usted
devotísimo

Giuseppe Verdi.

Haciendo referencia a la carta de Verdi, el Ministerio de Guerra justificó así su decreto que establece un precedente histórico y que durante esta convención en Milán se intenta internacionalizar.

El Ministerio de Guerra ha prescrito que los instrumentos de la música y de las fanfarrias del Ejército estén afinados sobre un Si bemol de 456 vibraciones completas, a partir de un La (índice 3) normal de 432 vibraciones.

Con el fin de establecer las razones concluyentes para adoptar el diapasón científico, se reunió en Milán a un grupo de estudio internacional formado por físicos, biólogos, músicos y constructores de instrumentos, bajo la guía de Lyndon LaRouche, candidato democrático a la Presidencia de los Estados Unidos.

A través de la teoría de Kepler, que afirma que las notas musicales guardan la misma relación armónica que los planetas, tomando en cuenta la velocidad y el tiempo que les lleva girar alrededor del sol en su órbita elíptica —la misma relación que seguramente existe con el movimiento de las galaxias—, se concluye que el Do 256 corresponde a un valor determinado en el contexto interno del movimiento planetario; en cambio, el La 440 es totalmente arbitrario. A partir de Gauss, durante el siglo XIX, se introduce la idea de una acción cónica ascendente en espiral sobre la base de un cono. Cada sesión circular del cono representa una nota musical producida con la técnica del bel canto. La espiral completa una rotación pasando del Do 256 al Do 512 a la nota de la octava inmediata-

mente superior, el Do 1024. Así, el intervalo de una octava corresponde a un ciclo completo de 360° de una acción en espiral sobre la base de un cono.

Y no solamente la octava, sino todos los intervalos corresponden a ángulos bien precisos de la espiral de un cono. El medio geométrico entre una octava es el llamado "intervalo del diablo"; el Fa sostenido, que es precisamente donde la voz humana debe cambiar de posición (el llamado "paso" de la voz), lo cual implica que el pasaje de un registro a otro, según la escuela del bel canto, es un evento físico de fundamental importancia y no simplemente una cuestión de técnica de impostación de la voz. En términos físicos, el paso de registro es una singularidad, un cambio de fase no lineal parangonable con la transformación del hielo en agua o del agua en vapor. En el sistema solar, este "paso de registro" equivaldría a la faja de asteroides que existe entre Marte y Júpiter.

Después de una interesante y detallada disertación, se llega a la conclusión de que la afinación Do 256 se encuentra en perfecta coherencia con la voz humana, el sistema solar, el sistema musical y la geometría sintética de la acción en espiral sobre la base de un cono.

Pero, ¿qué sucede si se eleva arbitrariamente el diapasón Do 256? Sucede que la división de la octava, es decir, del paso del registro, se encontrará en el lugar equivocado (si tomamos La 449 por ejemplo, el paso estará entre Mi y Fa, en lugar de entre Fa y Fa sostenido). Con esto se destruye la geometría musical y se afecta la armonía entre la música y las leyes del Cosmos, terminando por dañar gravemente a la misma voz humana.

En nuestros días, la afinación del La en todas las orquestas es superior al La 432, que corresponde al decreto italiano, y ha llegado a extremos tales como el La 450. Esta afinación tan elevada produce varios efectos: por un lado, cambia el color de la tonalidad: los sonidos se abrillantan; y por el otro, los instrumentos de orquesta, así

como la voz, se han tenido que someter a una mayor presión instrumental, con resultados desastrosos.

Sobre este punto nos dice Renata Tebaldi:

Tanto en el Conservatorio como después de él, durante todo el trayecto de una carrera lírica, se trabaja para llegar a tener el "pasaje" de la voz en orden, lo que da la posibilidad de ejecutar los agudos sin ninguna dificultad. Se estudia por años y años para tener la voz colocada correctamente y, de pronto, improvisadamente, se eleva la afinación de la orquesta que, en lugar de ser La 440 (medida oficial), es cada vez más alta. No hay ninguna orquesta, ni en los grandes teatros, ni en los de provincia, en donde se comience la ejecución en 440: se empieza siempre en 442, 443, 444, para continuar subiendo cada año. Si es difícil para los instrumentistas, imaginémoslo para la voz humana que debe hacer un gran esfuerzo para adaptarse inmediatamente a la tonalidad en la que la orquesta está tocando.

Renata Tebaldi y Piero Cappuccilli responsabilizan al hecho de elevar continuamente la afinación, el que hayan desaparecido las grandes voces, especialmente las graves, y esto resulta bastante lógico, ya que únicamente las voces ligeras podrán alcanzar las notas agudas, que no son las mismas concebidas por Mozart o Verdi; por lo tanto, las voces corpulentas, pesadas, irán desapareciendo y con ellas el magnífico repertorio lírico del bel canto. Actualmente la mayor parte del repertorio dramático es cantado por voces ligeras, con lo que se pierde, indiscutiblemente, el sentido de la obra. Además, después de estar forzando las cuerdas vocales de esta manera poco natural durante tres o cuatro años, muchos cantantes empiezan a tener problemas. Son muchos los tenores que cantan como barítonos porque con el diapasón actual no pueden ser tenores, pero no es lo mismo... Por esto es importante regresar a la altura de 440 definida por la ley realizada en Londres que, aunque es mayor que la de Verdi, da la posibilidad de que todas las voces, pesadas o ligeras, grandes o pequeñas, puedan mantenerse en sus repertorios y continuar con la tradición musical de cada una



De izquierda a derecha: Liliana Celani, Piero Cappuccilli, Renata Tebaldi y Giuseppe Matteucci en la conferencia convocada por el Instituto Schiller de Milán.



Carlo Bergonzi y Renata Tebaldi.

de las tesituras. Regresando al diapasón a la normalidad, se recupera el color mismo de la voz.

Si estos son los efectos que produce la elevación de la afinación en las voces, veamos cómo afecta a los demás instrumentos.

En la mesa redonda sobre los instrumentos, participó el profesor Bruno Parosi, del Instituto Internacional de Laudería de Cremona, autor, entre otras cosas, de un estudio que demuestra cómo los antiguos violines cremoneses (Stradivari, Guarneri, Amati), se dañan gravemente al afinarlos tan alto; el maestro Arturo Sacchetti, organista y director artístico de Radio Vaticano, el maestro Stefano Ginebra, del Conservatorio de Milán y Gianni Masconi, afinador de órganos, estuvieron de acuerdo en la necesidad de bajar la afinación por el bien de los instrumentos.

“Muchos instrumentos, sobre todo los violines cremoneses, aunque también numerosos órganos antiguos, fueron construidos

para la misma afinación basada en el Do central (índice 3) de 256 vibraciones, que es también la afinación adecuada para la voz”, dice Francisco Quarante.

Pensemos en el patrimonio mundial que representan estos instrumentos y la importancia que tiene regresar al “diapasón científico”.

Después de pasar por los ensayos de Renata Tebaldi y Piero Cappuccilli, por las entrevistas a Mirella Freni, Carlos Bergonzi, Ruggero Raimondi, Fedora Barbieri, Lyndon H. LaRouche; además de los resúmenes de las dos mesas redondas llevadas a cabo durante este encuentro: 1) la afinación y los instrumentos y 2) la interpretación clásica, este número incluye “Los mensajes del mundo de la Lírica” (Montserrat Caballé, Anneliese Rothenberg, Padre Egidio Circeilli, Edda Moser, Alfredo Kraus, Kurt Moll y Plácido Domingo, entre otros), y la propuesta de Ley del Instituto Schiller, que dice lo siguiente:

Dado que

el continuo elevamiento en la afinación de la orquesta provoca grandes daños a las voces de los cantantes, constreñidos a adaptarse a los continuos cambios, incluso de teatro a teatro, que cambian la tesitura original y la propia tonalidad de las obras que interpretan,

Dado que

el diapasón alto es una de las causas principales de la crisis en las voces y de la existencia de voces híbridas inadaptadas al repertorio que les es asignado,

Dado que

en 1884 Giuseppe Verdi hizo que el gobierno italiano adoptara un decreto en el que se establecía al La 432 vibraciones (correspondiente a un Do central 256 vibraciones) como “diapasón científico”, afirmando justamente, en una carta a la Comisión Musical del gobierno, cómo es absurdo que “la nota que se llama

La en París o en Milán, se convierte en Si bemol en Roma”,

Dado que

también para muchos instrumentos, entre los cuales están los violines cremoneses, los órganos antiguos e incluso el piano forte, es dañina cualquier otra afinación que no tenga en cuenta las leyes físicas,

Dado que

eminentes músicos se han pronunciado en favor de la interpretación de las obras en ediciones originales, y que consecuentemente deben ser ejecutadas en la afinación en la que fueron escritas,

Los firmantes piden que

El Ministerio de Educación Pública, de los Bienes Culturales y de la Cultura y el Espectáculo, acepten y adopten, para todos los instrumentos musicales y todos los teatros líricos, el diapason normal de 432 vibraciones dobles, el cual se convertirá en la afinación oficial italiana y, muy pronto, en la afinación universal.

Firman el documento cientos de cantantes, instrumentistas y directores de orquesta.

Ana Lara.

Revista *Música*, Sao Paulo, Brasil, vol. 1, No. 1, mayo de 1990. 44 p.

Para los colaboradores de *Heterofonía* es motivo de satisfacción dar la bienvenida a esta nueva revista musical, una de las pocas publicaciones consagradas a la musicología que existen hoy en día en el Brasil (y en América Latina). Hace algunos meses, el Departamento de Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo, festejó sus veinte años de actividades con este primer número de *Música*,

publicación semestral que pretende ser un canal para el debate artístico (tan necesario para la buena salud de nuestras artes), al mismo tiempo que un estímulo para la investigación musicológica. Es una revista “compacta” y “austera”: cuarenta y cuatro páginas en las que no se incluyen ilustraciones ni material fotográfico, solamente algunos



ejemplos musicales. No obstante, su interés radica en la calidad de los artículos y en la solvencia de sus colaboradores. Con una política editorial bien definida en el sentido de incluir no sólo artículos, ensayos y estudios escritos por brasileños sino abrir espacios a musicólogos e investigadores extranjeros, se propiciará, por una parte, el conocimiento de la revista más allá de las fronteras de este país, y por otro lado, se suscitara(n) seguramente reflexiones y comparaciones fundamentales para la existencia de vasos comunicantes entre los países de América Latina. Los cinco artículos de este número inaugural confirman lo anteriormente expuesto. En un extenso trabajo, el musicólogo alemán Günter Mayer analiza las dos revoluciones musicales más fascinantes de la música de occidente que convulsionaron las estructuras

del pensamiento y la vivencia musical del hombre. Aquella que se llevó a cabo entre los siglos XI al XII, momento histórico en que se introdujo y consolidó la notación musical como un nuevo tipo de fijación artesanal y transmemorial. Y la no menos importante revolución del siglo XX que ve nacer el proceso de electrificación de la música, y la introducción y consolidación de la grabación electroacústica (que constituye también un tipo de fijación transmemorial) como medio para producir y reproducir el sonido.

Marcos Branda Lacerda (coeditor de la revista junto con José Eduardo Martins), explora detenidamente las texturas instrumentales de la música de Ewe, al Sur de Ghana en el África Occidental. Igualmente interesante resultan los conceptos de cinco destacados musicólogos brasileños sobre algunos aspectos de la evolución tonal de la música sacra paulista del periodo colonial comprendido entre 1774 y 1794. Este trabajo, a decir de sus autores, mucho más que solucionar problemas pretende "provocarlos", y con ello, contribuir a un mejor conocimiento de la música brasileña del siglo XVIII.

J. J. de Morales y José Eduardo Martins nos regresan al siglo XX con sendas entrevistas a dos compositores contemporáneos: Karlheinz Stockhausen y Mario Lavista. El primero habla de temas tan dispares como el uso de ciertos elementos folklóricos brasileños en algunas de sus obras (*Telemusik* y *Stimmung*, entre otras), y del desinterés que muestran las orquestas sinfónicas y sus directores (léase por ejemplo Leonard Bernstein) por la música contemporánea. Para Stockhausen esto no es más que "un signo de la decadencia artística de este siglo". Por su parte, Lavista —con mayor optimismo—, habla de la crisis de las vanguardias, las paradojas del nacionalismo y las posibilidades de una nueva orquesta para el siglo XXI. Sus opiniones fueron recogidas por Martins (quien considera a este músico como uno de los más destacados compositores y pensadores de América Latina), durante su participación en el Simposio Latinoamericano de Música Contemporánea realizado en Campos de Jordao en ocasión del vigésimo Festival de Invierno, en julio de 1989. Desde estas páginas le deseamos una larga vida a *Música* y felicitamos a su equipo de redacción.

Consuelo Carredano.

FE DE ERRATAS

En obsequio a las peticiones de Jorge Velazco y de Gérard Béhaque, hacemos del conocimiento público que por una situación involuntaria, muy de lamentarse, *Heterofonía* publicó en su número 98-99 (enero-diciembre, 1988), pp. 12-15 el artículo "Las dos versiones de *Janitzio* de Revueltas", en traducción sin crédito, de Esperanza Pulido, firmado por Jorge Velazco, el cual artículo había sido publicado previamente en *Latin American Music Review*, VII/2 (Fall-Winter, 1986), y sus derechos pertenecen a la University of Texas de Austin, Texas.

Música impresa

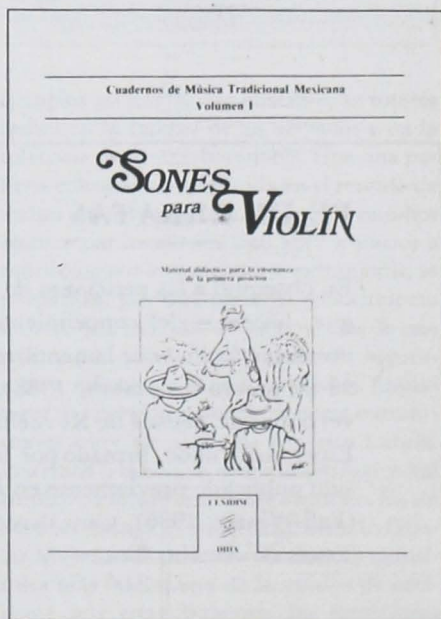
Hernández Rincón, Federico. *Sones para violín, Material didáctico para la enseñanza de la primera posición*. Arón Bitrán: asesor en técnica de violín; Hiram Dordelly: asesor en audiotranscripción y análisis musical. México: CENIDIM, 1986. (Cuadernos de música tradicional mexicana, vol. I).

Dentro de la serie *Cuadernos de música tradicional mexicana*, el CENIDIM edita en el año de 1986 el trabajo titulado *Sones para violín, material didáctico para la enseñanza de la primera posición*. La finalidad que se persigue en esta publicación es brindar al estudiante de violín un método de apoyo al estudio de la Primera posición, cuyo repertorio es extraído de la fuente inagotable que es la música tradicional mexicana. Para esto, el maestro Federico Hernández Rincón echa mano del material musical transcrito por él a lo largo de su carrera y, de una manera casi intuitiva, hace una cuidadosa selección entre los sonos para violín que a su parecer son tocados en la primera posición y tienen un grado de dificultad accesible para alumnos que cursan los primeros años de la carrera. Más adelante, en colaboración con los maestros Hiram Dordelly y Arón Bitrán, ambos especialistas, uno en el análisis musical y otro en el campo de la interpretación del instrumento, dicha selección se convierte en el resultado de un trabajo de equipo serio.

El contenido del método, pensado originalmente para ser incluido en dos volúmenes, consta de diferentes sonos, sean mestizos o indígenas, que en su interpretación original llevan el violín tradicional, mejor conocido en el medio occidental, dejando fuera la música de innumerables sonos que son tocados en distintas comunidades indígenas con violines de otra índole — violín huichol, violín tarahumara, rabelito —, y esto es porque la técnica utilizada en el manejo de estos

violines difiere mucho, lamentablemente, del violín utilizado en las escuelas.

El volúmen I que aquí comentamos, está constituido por la música de tres danzas, dispuesta en orden progresivo de dificultad. Comienza con once sonos de la *Danza de los cuchillos*, proveniente del municipio de Tereñate en el estado de Tlaxcala, en la que en alguna parte del baile se representa la rebelión de unos peones en contra del hacendado español para quien trabajan. La instrumentación original es para violín y guitarra. Continúa con nueve sonos para violín solo de la *Danza de los panaderos*, la cual se lleva a cabo en la ciudad de Guanajuato. Para terminar, se añaden los doce sonos que conforman la *Danza de los paxtles*, versión grabada en el estado de Puebla. En ella, los danzantes cubren totalmente su cuerpo de heno, haciendo muy difícil la realización de los pasos.



Toda esta música fue hecha para acompañar danzas. Por lo mismo su estructura está íntimamente relacionada con la coreografía de las mismas, lo que le da un toque distintivo ya que su riqueza rítmica y melódica está inmersa dentro de una concepción musical diferente a la europea, es decir, la indígena.

Esto proporciona al estudiante, por un lado, la necesidad de enfrentarse a problemas técnicos diferentes a los que se encuentran en los métodos utilizados comunmente, y por otro lado, la posibilidad de relacionarse en forma directa con la música tradicional de nuestro país, la que irónicamente le resulta mucho más extraña que la ajena.

El valor del esfuerzo contenido en esta publicación es indiscutible, más aún si consideramos que la selección final es realmente efectiva para el estudio de la primera posición.

Más adelante, siguiendo la misma línea, sería de gran provecho pensar en la realización de métodos que ayuden al alumno en la práctica de la música de cámara, a partir de repertorios para dos o más violines, violín y guitarra, o incluso para violín con acompañamiento de piano, haciendo en este caso, transcripciones especiales para este instrumento tan arraigado en este tipo de música. Este método obtendría así, un sentido de continuidad dentro del plan de estudios musicales, lo que le daría un valor mucho mayor al que ahora tiene debido a que por el momento se encuentra aislado dentro de un mundo conceptual enteramente distinto.

Rosa Virginia Sánchez.

Heterofonía

Vázquez, Hebert; *Elegía*, para guitarra; Ediciones Mexicanas de Música, México 1989.

La guitarra, al obtener la enorme popularidad que desarrolló en España (donde fue introducida por los árabes) y convertirse en elemento integral del folklore y la expresión vernácula de aquel país, llegó a ser uno de esos instrumentos (como es el caso del cim-

balón en Hungría y de la balalaika en Rusia) cuya sonoridad puede remitirnos fácilmente a un área geográfica y a estilos musicales de índole popular propios de esos lugares.¹

Este "guitarrismo español" es uno de los problemas a los que se enfrenta el compositor que desea avocarse a la tarea de realizar una obra para guitarra, pensando en ella como una fuente sonora, sin intención de que el timbre o ciertas formas de ataque nos remitan a asociaciones de tipo nacionalista.

En el caso de *Elegía* para guitarra (1988) de Hebert Vázquez (1964), el compositor desarrolla una técnica de ejecución ideada por él, con la que logra toda una gama de sonoridades nuevas del instrumento. La obra debe tocarse casi en su totalidad "tremoladamente", pero el trémolo que pide Vázquez es muy distinto al trémolo tradicional de la guitarra.

Cuando se ejecuta un trémolo en guitarra, normalmente, se realiza con dos o tres dedos que se alternan rápidamente sobre una cuerda (cuando se pulsan dos o más cuerdas, deja de ser trémolo y se convierte en arpeggio). En cambio, el trémolo que debe utilizarse en *Elegía* se realiza con un solo dedo que sube y baja rápidamente; pueden tocarse desde una hasta las seis cuerdas de la guitarra, logrando así una sonoridad casi percusiva, parecida a la del cimbalón. (Ejemplo 1).

Sin embargo, sobre este efecto de trémolo que domina en casi toda la obra, el compositor logra obtener diversidad en el timbre al pedir que se realice sobre la tastiera, sobre el puente o bien en posición normal, y al establecer la diferencia entre trémolo con uña y trémolo con la yema del dedo (con el cual el efecto percusivo se suaviza notablemente).

La obra se divide en dos grandes partes (A y B) que se diferencian, principalmente,

¹ Este es el caso de la guitarra, con el flamenco, que además posee una peculiar manera de tañer el instrumento, rasgueando continuamente las cuerdas.

Ejemplo 1

$\text{♩} = \text{ca. } 76$

① 20

② *tast. poco a poco*, puente *poco a poco*, p.n. *poco a poco* puente

③

pp. ∇ *f.* *pp.* ∇ *mf.* *mf.* ∇ *f.*

Ejemplo 2

A

elegia
triste
para guitarra

Roberto Vázquez

a

b

c

B

por los intervallos armónicos empleados y por el carácter contrastante entre sus partes. A su vez la parte A se divide en tres secciones menores (a, b y c). (Ejemplo 2).

Elegía, a diferencia de otras obras anteriores del autor, no está compuesta en base a un planteamiento constructivista hecho "a priori". Según palabras del propio Vázquez, en esta obra quiso dejar fluir su creatividad de una manera espontánea, lejos de herméticos parámetros preconcebidos, estructurados a través de un limitante ascetismo intelectual.

En lo único que se basó el autor al empezar a componer, fue en la sonoridad resultante del trémolo con un solo dedo, y a partir de ahí, permitió que la obra siguiera su propio curso, escuchando lo que su "oído interno" le dictaba.

De este modo, tanto las estructuras armónicas y rítmicas, como la forma en sí de la obra, no obedecen a un plan previo, aunque sí van siguiendo una lógica intuitiva, con lo que la obra adquiere unidad y coherencia.

Elegía comienza con un trémolo en la sexta cuerda sobre la nota Mi, en *pianissimo*. Luego se le suma al unísono la quinta cuerda para desprenderse, inmediatamente, en movimiento cromático ascendente, formando así un intervalo de segunda menor, el cual tendrá una enorme relevancia en la primera

parte de la obra. En el segundo compás, la sexta cuerda desciende cromáticamente a un Mi bemol, y en seguida aparece la cuarta cuerda sobre la nota Re, volviendo a producir el intervalo de segunda menor. A partir de aquí, a través de un movimiento cromático en *crescendo*, se llega a un unísono de las tres cuerdas sobre la nota Re en el tercer compás que, en lugar de producir una sensación de reposo, crea una nueva tensión debido al cambio súbito de matiz y al cambio de color producido por la ejecución del trémolo con la yema del dedo. (Ejemplo 3).

Después de estos tres compases casi introductorios, la obra aparentemente vuelve a comenzar en el cuarto compás, sólo que ahora sobre la nota Re. El intervalo armónico de segunda menor hace unas breves apariciones en el quinto compás y, luego de un descenso cromático de la sexta cuerda, interrumpen abruptamente, en el compás 6, unos fuertes arpeggios sobre la cuarta, quinta y sexta cuerdas, produciendo dos segundas menores sobrepuestas. Luego de alcanzar un matiz de *ff*, estas segundas menores comienzan a cerrarse, hasta que convergen en el compás 9 en un unísono de las tres cuerdas tremoladas con la yema del dedo y en matiz *pp*. (Ejemplo 4).

La sección b principia en el compás 10, y en ella se introduce una rápida figuración melismática en la sexta cuerda sobre una nota pedal efectuada en la quinta cuerda.

Ejemplo 3

tenso, dramático $\text{♩} = \text{ca. } 42$

The musical score for Example 3 consists of three staves, numbered 4, 5, and 6. The tempo is marked as 'tenso, dramático' with a quarter note equal to approximately 42 beats per minute. The music is in 4/4 time. Staff 4 (treble clef) starts with a whole note chord on G4. Staff 5 (treble clef) starts with a whole note chord on G4. Staff 6 (treble clef) starts with a whole note chord on G4. The score is divided into four measures. Measure 1: Staff 4 has a whole note chord on G4. Staff 5 has a whole note chord on G4. Staff 6 has a whole note chord on G4. Measure 2: Staff 4 has a whole note chord on F#4. Staff 5 has a whole note chord on G4. Staff 6 has a whole note chord on G4. Measure 3: Staff 4 has a whole note chord on F4. Staff 5 has a whole note chord on G4. Staff 6 has a whole note chord on G4. Measure 4: Staff 4 has a whole note chord on E4. Staff 5 has a whole note chord on G4. Staff 6 has a whole note chord on G4. Dynamic markings are *pp.* at the beginning of each staff, *p.* at the start of measure 2, *mp.* at the start of measure 3, and *pp.* at the start of measure 4. A performance instruction 'yema' is written above the staff in measure 4. At the end of measure 4, there are markings for *pp.*, *súbito*, and *seco*.

Ejemplo 4

Musical score for Ejemplo 4. The piano part consists of arpeggiated chords. The vocal line includes the word "yema". Dynamics include *pp.*, *s. subito*, *s. subito*, *s. subito*, *s. subito*, *pp.*, *s. subito*, *pp.*, and *s. subito*.

Ejemplo 5

♩ = ca. 60

♩ = ca. 42

Musical score for Ejemplo 5. The piano part consists of arpeggiated chords. The vocal line includes the word "yema". Dynamics include *p.*, *s. subito*, *s. subito*, *s. subito*, *s. subito*, *pp.*, *s. subito*, *pp.*, and *s. subito*.

Ejemplo 6

Musical score for Ejemplo 6. The piano part consists of arpeggiated chords. The vocal line includes the words "al puente" and "posición natural". Dynamics include *p.*, *pp.*, and *ppp. seco*. A bracket labeled "yema" spans the final two measures.

En el siguiente compás, reaparecen los fuertes golpes arpegiados del compás 6, constituidos ahora por una segunda menor, un tritono y una cuarta justa sobrepuestas. Alternando estos golpes arpegiados con la figuración melismática del compás 10, se llega a un acorde de gran tensión, formado por dos cuartas justas sobrepuestas a distancia de tritono. (Ejemplo 5).

Después de un calderón y una breve pausa, el intervalo de segunda menor es retoma-

do melódica y armónicamente en el compás 15, hasta conducirnos en el compás 17 al unísono tremolado con la yema del dedo, que ha fungido como enlace o transición entre las secciones de la parte A. (Ejemplo 6).

La sección c comienza en el compás 18, con la segunda menor Fa-Sol bemol, la cual —a través de contrastes dinámicos y de color, logrados por los cambios de ejecución sobre la tastiera, sobre el puente y en posición normal—, se comienza a desplazar en cro-

Ejemplo 7

♩ = ca. 76

①

②

③

④

⑤

⑥

pp. \triangleleft f. pp. \triangleleft -f. mf. \triangleleft f. p. \triangleleft -f. mf. mf. mf.

poco poco p.m. p.m. p.m.

súbita

Ejemplo 8

expresivo y lejano

②

②

③

④

pppp. \triangleleft pp. p. \triangleleft pp. \triangleleft p. \triangleleft pp. \triangleleft p. \triangleleft ppp. \triangleleft p. \triangleleft ppp. \triangleleft p.

mática descendente desde el compás 20 hasta formar en el compás 22, un acorde de segundas menores sobrepuestas, con las tres primeras cuerdas de la guitarra. A partir del compás 23, este acorde aparece alternadamente en las tres últimas y las tres primeras cuerdas (Ejemplo 7), y en el compás 25, sobre un gran *crescendo*, aparece el acorde tremolado en las seis cuerdas para llegar súbitamente, a un unísono con yema en *pianissimo*, con el que concluye la parte A.

La sección B, que comienza en el compás 28, es de carácter contrastante, mucho más expresiva y lírica, con matices que oscilan entre *pp* y *p*. A pesar de que el primer intervalo armónico es el de segunda menor, éste pierde fuerza cuando aparece un pedal de la primera cuerda al aire. Inmediatamente los intervalos de segunda comienzan a abrirse de manera semejante a la resolución de los retardos en la armonía tradicional. Es por esto que se forman — como lo podemos cons-

tatar en los compases 31 y 32 (Ejemplo 8)— acordes por triadas (aunque sin ninguna referencia tonal).

El movimiento de las voces y la armonía resultante responden a la sensibilidad auditiva del autor, que busca disolver la gran tensión acumulada en la primera parte de la obra. Así, poco a poco las voces, a través de intervalos cada vez más consonantes, van desapareciendo hasta que la obra termina sobre una sola nota en constante *diminuendo*.

Vale la pena mencionar la peculiar notación que empleó Vázquez al utilizar una pauta para cada una de las cuerdas que ofrece una mayor claridad visual y facilita la lectura de la partitura.

Elegía está dedicada al guitarrista Gonzalo Salazar.

Ricardo Risco.

Grabaciones

Agustín Lara: *Guty Cárdenas y la inspiración de Agustín Lara.* Guty Cárdenas, intérprete. México: AMEF, (Serie Documental, AMEF-14).

Contenido: Lado A 1. Palabras por Agustín Lara y Alvaro Gálvez y Fuentes; 2. Sólo tú; 3. Florecita; 4. Tanto he sufrido; 5. Rosa; 6. No te perdonaré; 7. Silencio. Lado B 1. Nueva flor; 2. Mujer; 3. Como dos puñales; 4. Gota de amor; 5. Contraste; 6. Pervertida; 7. Aventurera; 8. Tardécita.

La obra de Agustín Lara se vio enriquecida desde el principio por un amplio mosaico interpretativo que respondía a la creciente demanda que el público de su época manifestó por ella.



El trío Garnica-Ascencio, Juan Arvizu, Amparo Montes, las Hermanas Águila, las Hermanas Landín, Toña la Negra y Pedro Vargas fueron algunos de los intérpretes de la canción de Lara. A través de los diferentes estilos de interpretación que cada uno posee, el sentimiento musical del compositor

jarocho se dio a conocer en su más amplia variedad. Sin embargo, uno de ellos estuvo ligado al "flaco de oro" en el preciso arranque de su carrera, y, curiosamente, en aquel primer momento, no sólo como intérprete.

Guty Cárdenas, músico originario de Mérida, portador inolvidable de la tradicional trova yucateca, gozaba ya de un seguro reconocimiento a su labor como intérprete y compositor, en el momento en que Agustín Lara daba a conocer sus primeras canciones.

En el año de 1927, la canción que colocara a Guty en el camino del éxito, *Nunca*, se hallaba dentro de los primeros lugares. Agustín la escuchó y con agrado la interpretó en repetidas ocasiones a petición del público que acudía al cabaret donde él trabajaba. Fue precisamente esta canción la que inspiró el primer bolero con el que Lara abandonó definitivamente el anonimato: *Imposible*.

"Guty, antes que yo, había dicho: yo sé que nunca besaré tu boca..., entonces yo tenía que decir: yo sé que es imposible que me quieras..." Estas palabras pronunciadas por el mismo autor, dan inicio al disco titulado *Guty Cárdenas y la inspiración de Agustín Lara*: una afortunada selección de ejemplos musicales correspondientes a la primera época lariana, y que en este fonograma se expresan a través de la voz y sentimiento de Guty Cárdenas, otorgándoles su inconfundible estilo interpretativo.

Todas las grabaciones que aquí se incluyen fueron realizadas entre 1929 y 1931, período en el que Guty, contratado por una compañía americana, grabó las primeras canciones de Lara sin siquiera conocerlo.

En aquella época la música del pianista no pudo quedar al margen de la influencia que, desde varios años atrás, la música de Yucatán venía ejerciendo en el medio musical capitalino. Si bien el estilo propiamente lariano quedó determinado desde el principio, especialmente por la sensibilidad urbana contenida en la letra, sus primeras creaciones delatan el conocimiento y la profunda inclinación que Agustín Lara tenía hacia los géneros musicales arraigados en la península a lo largo de varias generaciones.

Boleros, claves y habaneras forman parte del repertorio que aparece en este disco, y es el canto de Gutty el que proporciona a cada una de estas canciones el aire yucateco que se desprende de todas ellas —sobre todo en las que también se deja oír su guitarra—, y que no alcanza a percibirse en la voz de otros cantantes.

¿Hasta dónde termina Agustín Lara y comienza Gutty Cárdenas? Ninguna respuesta será necesariamente acertada, y es ahí donde estriba el encanto de la música que sigue un camino de ida y vuelta: el intérprete evoca una tradición musical que el compositor transforma con mesura; al cabo, ella misma regresa al primero quien le devuelve algo que ya le era propio originalmente.

Todas las canciones comprendidas en este disco son, esencialmente, una muestra de dos estilos que se encuentran y se confunden sin dificultad, porque la distancia entre ellos fue siempre pequeña.

Por otro lado, debido quizá a su corta vida, Gutty ha sido, el más desconocido entre los intérpretes de Lara. De su voz y sus cuerdas surge un Lara sencillo, suave, diferente, lo que hace de este disco un documento realmente valioso.

Este fonograma integra la Serie Documental que la Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos ha venido produciendo con la intención de difundir la música mexicana guardada en acetatos antiguos. Parte de su estimable tarea consiste en mejorar la

calidad de las grabaciones originales, razón que hace más atractiva la audición del disco que aquí se comenta.

Rosa Virginia Sánchez

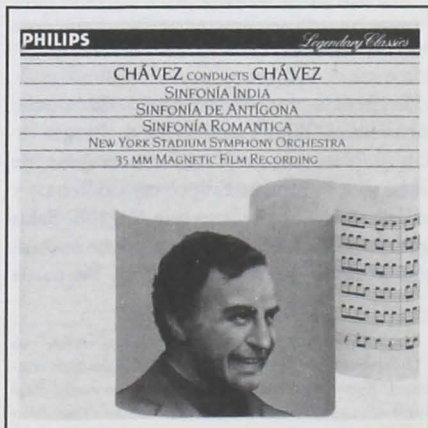
Heterofonía

Carlos Chávez, *Chávez conducts Chávez/New York Stadium Symphony Orchestra*. Dir: Carlos Chávez. Alemania: Philips, 422 305-2, 1989.

Uno de los atractivos empleados por los consorcios de discos para introducirnos a la era del disco compacto —cambio por lo demás ineludible ante la noticia de que el acetato no se imprimirá más—, es la reedición de grabaciones agotadas hace muchos años, verdaderos incunables algunas, tal como las recordamos, curiosas y aleccionadoras otras, tan añoradas por igual para satisfacer nuestro voraz apetito de inveterados consumidores o coleccionistas de especies extintas.

Y es que la serie intitulada *Clásicos legendarios* editada en la República Federal Alemana y lanzada recientemente por Philips, pone al alcance no sólo interpretaciones consagradas sino, lo que es más importante, la música representativa del siglo XX interpretada por los propios compositores.

Lo que como amantes de la música y como mexicanos nos llena de orgullo es que haya sido incluida en ella la música del compositor



Carlos Chávez (1899-1978). Se trata del disco *Chávez conducts Chávez*, que incluye las sinfonías *India*, *de Antígona* y *Romántica* con la New York Stadium Symphony Orchestra, que no es otra que la Filarmónica de Nueva York, sólo que con ese nombre daba conciertos al aire libre en el Lewisohn Stadium de esa ciudad durante los veranos. Únicamente así se explica la carta que Carlos Chávez escribiera a Aaron Copland (1900-1990) desde la Universidad de Harvard, en Cambridge, Mass., el 25 de marzo de 1959:

Hice algunas grabaciones para la Everest con la Filarmónica de Nueva York hace un par de semanas y aquí, para el 3 y 4 de abril [Charles] Munch me dio la mitad de su programa [con la Orquesta Sinfónica de Boston]. De manera que ha habido bastante trabajo extra además de las conferencias.¹

La fecha de la carta evidencia asimismo que la grabación fue realizada en 1959 y no el año anterior, como se registra en el folleto del disco.

De las seis sinfonías, la *de Antígona* (1933) fue la única estrenada en México —el 15 de diciembre de 1933 por la Orquesta Sinfónica de México dirigida por el autor. La obra es explicada así por Chávez en el programa:

Es una sinfonía, no un poema sinfónico es decir, la música no está sujeta a ningún plan literario. Los más elementales materiales musicales sirven a esta música, que no puede ser grandilocuente; escueta y elemental, esta música sólo puede ser expresiva a fuerza de lacónica, como lo primitivo es refinado a fuerza de ser primitivo.

La crítica recibió el estreno sin mucho entusiasmo. Tina Vasconcelos de Berges escribió: “No encontramos en la *Antígona*, de Chávez, a la hija de Edipo, rey de Tebas, y de Yocasta”...², mientras que Ángel E. Salas opinó: “...de la *Antígona* de Chávez podríamos decir lo que Reinach de la *Venus* de



Aaron Copland y Blas Galindo.

Milo: ‘No es elegante, ni soñadora, ni apasionada; es fuerte y serena. Compónese su belleza de noble sencillez y tranquila dignidad, como la del Partenón y sus esculturas’...³ El crítico más autorizado, Salomón Kahan (1897-1965), fue menos literario: “De sinfónico, en el sentido acostumbrado, hay poco [...] la obra evoca la atmósfera de lo trágico. Es de una gran sencillez. Lástima que por momentos se interrumpe la unidad de estilo. Es una obra sin grandes pretensiones y sin grandes desfallecimientos”.⁴

La mirada retrospectiva al momento de su estreno en México se complementa con el hecho de que entre las obras que el público de la Sinfónica de México eligió para su inclusión en el programa extraordinario confeccionado con sus preferencias —argucias de Chávez para interesar al público en la música y en los conciertos de la Sinfónica de México de la que era su creador y director—, la *Sinfonía de Antígona* ocupó el noveno lugar

¹ La Cátedra de Poética “Charles Eliot Norton” en la Universidad de Harvard que ocuparan artistas eminentes, entre ellos los músicos Igor Stravinsky, Paul Hindemith y Aaron Copland.

² *Todo*, 31 de diciembre de 1933.

³ *Excelsior*, 22 de diciembre de 1933.

⁴ *El Universal Gráfico*, 29 de diciembre de 1933.

con 99 votos, mientras que *Janitzio* de Re-vueltas, obra estrenada en la misma temporada, figuró a la cabeza de la votación con 221 suscripciones.

Y puestos en la línea de las preferencias, en 1967 Aaron Copland confesaba a Chávez que entre sus sinfonías había tenido siempre una debilidad definitiva por la *Antígona*,⁵ y así lo demostró al dirigirla en 1972 cuando viniera a México a actuar con la Filarmónica de la UNAM.

Muchas de las cualidades musicales y novedosos efectos sonoros de la *Sinfonía de Antígona* fueron desarrollados profusamente por Chávez en otras de sus obras. Vienen a la mente con rapidez el rigor y concisión formal de las *Sonatinas* (1924), por ejemplo, el uso de armónicos en la *Quinta sinfonía* (1953), cuyos metálicos y chirriantes sonidos se convierten en ocaso de culminante opalescencia, y en su producción en general el desglose y preponderancia de los instrumentos de aliento — maderas y metales —, no sólo como el rechazo al romanticismo implícito en el abuso de las cuerdas, sino estableciendo zonas internas en interminable dualidad y contraste sonoros.

La *Sinfonía India* (1935) constituyó un hito en la carrera musical de Chávez. Compuesta por encargo de la Columbia Broadcasting System de Nueva York para un concierto radial efectuado el 31 de enero de 1936, la obra conoció un éxito inmediato y fue coincidente con las primeras invitaciones importantes que recibiera Chávez para dirigir las orquestas de Filadelfia y Boston, en cuyos programas no sólo incluiría la *India*, que representaba al aspecto, digamos, más conciliador de su música, sino la *Sinfonía de Antígona*, portaestandarte de su “estridentismo”, para usar el vocablo con que despectivamente se calificaba su música en México. Olin Downes en el *New York Times* consideró

que se trataba de “un auténtico talento y de un joven que usa con efectividad el idioma moderno para sus propios propósitos expresivos”⁶, mientras que Alexander Williams en el *Boston Herald* opinó que la ejecución de la *India* había “iluminado en forma por demás interesante la composición en este continente”.⁷ La recepción, los comentarios y el valor intrínseco de la música y la dirección orquestal de Chávez, le valdrían a los 36 años un sorpresivo reconocimiento: la invitación para dirigir la Filarmónica de Nueva York en su temporada 1936-1937.

En la entrevista que Jacobo Dalevuelta le hiciera a Copland en agosto de ese año, durante su estancia en México, Copland comentó a propósito del triunfo de Chávez en los Estados Unidos:

La presentación de esta música atrajo el interés sobre Chávez... había sensible extensión hacia el director, ya que se hallaron en él altas cualidades, las que lo han llevado al peldaño más alto al que se puede aspirar en el mundo musical norteamericano: a la dirección de la Filarmónica de Nueva York. En México — agrega — no parece que se hayan dado cuenta exacta de este hecho, pues no he leído que haya habido ruido con este motivo.

Y después con una desconcertante ingenuidad me pregunta: —¿No han apreciado ustedes el triunfo de Chávez en toda su extensión, o apreciándolo, tratan de ocultarlo por modestia?— No contesté.⁸

Pero si bien público y críticos mexicanos se hicieron eco de los éxitos de Chávez como director de orquesta, se mostraron reticentes para acordarle un valor como compositor, no obstante que el estreno de la *Sinfonía India* —partitura inteligible desde un punto de vista tradicional— pareció cuestionar su incredulidad. Como quiera que sea, los triunfos de Chávez en los Estados Unidos, tomados o no en justo aprecio, le valieron una

⁶ 11 de abril de 1936.

⁷ 3 de mayo de 1936.

⁸ “Buscando al músico Aaron Copland en la arcaica y evocadora ciudad de Tlaxcala” en *El Universal*. Agosto, 1936.

⁵ Carta de Aaron Copland a Carlos Chávez del 28 de julio de 1967, en *Epistolario selecto de Carlos Chávez*. Selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

cálida recepción en el concierto inaugural de la temporada de la Sinfónica:

Pocas veces ha patentizado nuestro público su entusiasmo hacia un artista mexicano como cuando Carlos Chávez apareció en el proscenio al iniciarse este concierto, precisamente a la hora anunciada —escribía, ¡quién lo dijera!, José Barros Sierra, posteriormente y hasta hoy día el crítico más infamante de Chávez. No sólo este director ha logrado a fuerza de tenacidad y labor constante formar una orquesta de la que, con justicia, puede enorgullecerse la ciudad de México, sino que, a partir de su reciente visita a los Estados Unidos, en donde tuvo ocasión de dirigir las sinfónicas de Filadelfia y Boston, Chávez ha dejado de ser, como director, una figura de relieve simplemente nacional para entrar de lleno y bajo los mejores auspicios, en el campo del concertismo internacional, vedado para artistas que no tengan verdaderos merecimientos en sus respectivas especialidades.⁹

¿Qué puede decirse de la *Sinfonía India* que no haya sido repetido mil veces, aparentemente desgastada en la demagogia de nuestra cultura oficial y como telón de fondo de comerciales y fantasías mexicanistas de los medios masivos de comunicación? Pues precisamente que su valor radica en esa afortunada conjunción de melodías autóctonas y elementos propios del estilo de Chávez, elementos que convienen a ellas no de manera fortuita, sino como la horma convendría al modelo original. Y es que el estilo de Chávez, tan personal y tan inconveniente para nuestros oídos europeos, ¿no es acaso herencia legítima de ese substrato que llevamos dentro? La preferencia por el diatonismo y sus variantes, la modalidad y el pentatonismo, que confieren a las melodías una cierta monotonía, es cierto, pero también diafanidad y pureza primitivas; la gozosa exposición, sin sombras, de los temas, los inesperados quiebres de las frases, las rugosas texturas, la preponderancia rítmica, la repetición tenaz y propiciatoria, la horrisona intervención de los metales, la avalancha guerrera de las percusiones, la chillona y apremiante voz de los flautines, la visión, en fin, dual, contrastante

y sin reposo de los elementos concertantes, ¿no son resonancias ancestrales transfiguradas profusamente en sus obras? Desde su acabada expresión, la *Sinfonía India* perdurará no sólo como la obra nacionalista por excelencia, sino como la música pedernal de la composición musical en México, vía de acceso a la universalización desde la raíz más profunda.

El estreno de la *Cuarta Sinfonía* (1953) llamada *Romántica* se realizó en los Estados Unidos el 11 de febrero de 1953 en el Columbia Auditorium de Louisville con la Orquesta Sinfónica de esa ciudad bajo la dirección del compositor. El *New York Herald Tribune* registró la *première* y consideró a la sinfonía como “una obra nítida, concisa, con la economía de medios típica del compositor y enormemente expresiva”.¹⁰ Y es que, en realidad, fuera del tercer movimiento, en el que los temas son retomados en una singular y gozosa precipitación de dibujos y patrones rítmicos, el elemento melódico prevalece en el primero y segundo movimientos. Al énfasis melódico se debe, probablemente, que el compositor haya elegido para la sinfonía el subtítulo de *Romántica*, si bien muy poco hay que esperar de cualquier asociación con la acepción tradicional del término.

La obra, de notable unidad temática, se yergue como una partitura surgida en plena madurez del compositor, manifestada no sólo en la ductibilidad de las líneas melódicas, cortas y asimétricas, en su amplitud sonora, sino en la fluidez de los contornos, la transparencia de sus texturas, y, sobre todo, en el manejo y audacia del color orquestal. El carácter elegíaco del segundo movimiento, su expresión de contención, intensa, constituye entre las obras de Chávez una de las páginas de rara y obsesionante belleza.

No hay duda que la versión que de estas sinfonías nos brinda la New York Stadium Orchestra es impecable desde el punto de

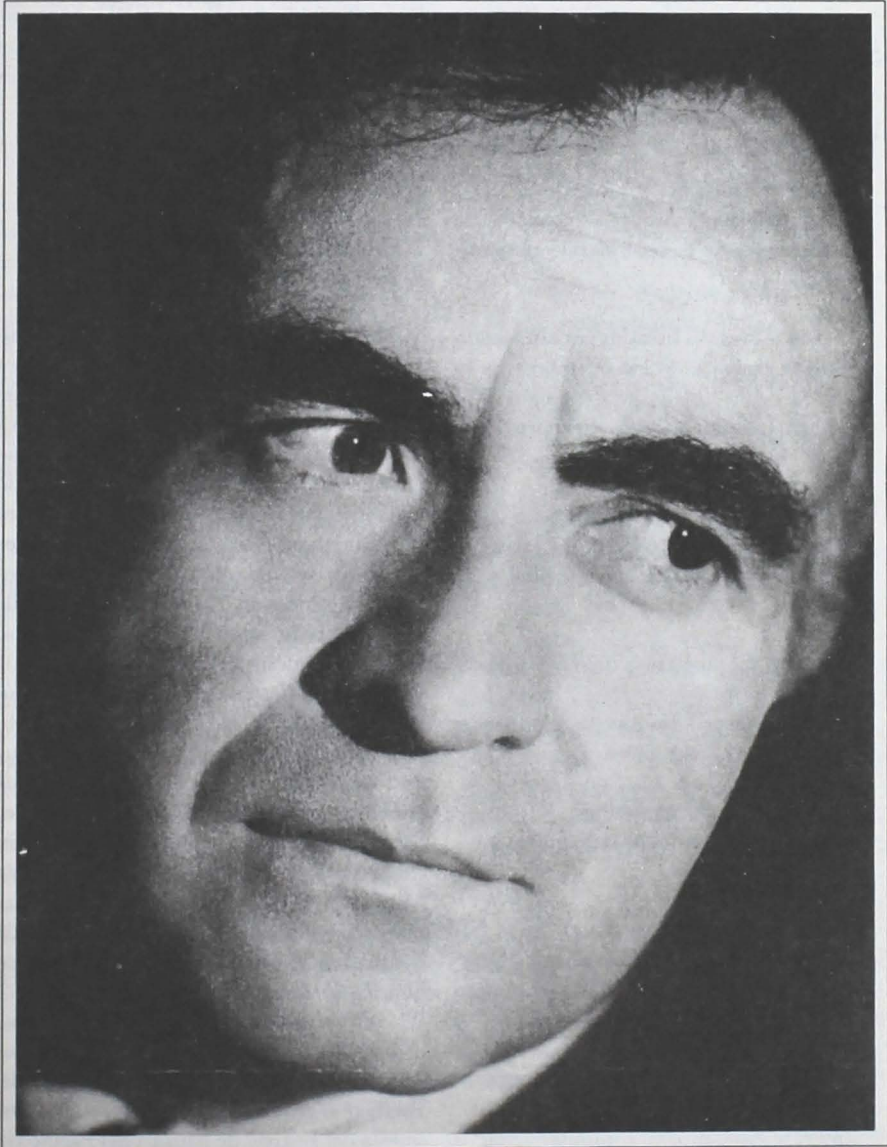
⁹ “Conciertos y recitales. Entusiasta recepción a Carlos Chávez” en *El Universal*. 2 de agosto de 1936.

¹⁰ 12 de febrero de 1953.

vista de afinación y problemas técnicos admirablemente resueltos, lo que aunado a la perfección auditiva del disco compacto convierten en una virtual delicia escuchar, por ejemplo, la *Cuarta sinfonía*, abundante en pasajes difíciles y virtuosísticos en general. No obstante, la *Sinfonía India* y la *de Antígona* distan mucho de alcanzar — pese a su perfección, o probablemente a causa de ella, dado

que es el aspecto de mayor énfasis— la intensidad jubilosa o dramática que lograra el compositor con la Orquesta Sinfónica de México en la grabación que de las sinfonías completas realizara en 1966 para la Columbia Broadcasting System.

Gloria Carmona



Noticias

I. Festival musical para conmemorar el 60 aniversario de la JSCM (Japanese Society of Contemporary Music)

Tentativamente 22 Nov. al 10 Dic. 1991, 12 días. Salas conocidas en Tokio (Suntory Hall, Tokio Bunka Kai Kan, etc).

Programa

Día 1. Antología orquestal.
Interpretada por orquestas escolares de todos los grados de secundaria y preparatoria.

Día 2. Nuevos trabajos para orquesta. Nuevos trabajos de los miembros de la JSCM como "mensajes" del siglo XXI interpretada por la Orquesta Filarmónica de Tokio.

Día 3. Orquesta de alientos.
Presentada por la Asociación Japonesa de Bandas, Publicaciones Asahi y la JSCM.

Día 4. Competencia de música de cámara de la JSCM.
Para promover a los jóvenes ejecutantes de Japón y del extranjero.

Día 5. Música para niños.
Concierto para niños interpretado por niños.

Día 6. Música coral.
Antología de coros para niños y niñas; voces mixtas y coro femenino y masculino de la Liga Coral Japonesa.

Día 7. Exhibición de música computarizada: presente y futuro.
Interpretes de música computarizada.

II. IX Confluencia mundial de la guitarra

20 Nov. al 9 Dic. 1990. Centre Martiniquais D'Action Culturelle Avenue Frantz-Fanon 97200 Fort de France F.W.I. Martinica. Tel. (19)(596) 61-76-76 Fax (19)(596) 61-51-76. Telex OFTOUR 912678. Tema: "La familia de la guitarra".

III. En la tradición de Bernstein. Festival de Música del Pacífico 1991. Dedicado a la educación de jóvenes músicos

Hablando en Sapporo durante la ceremonia de inauguración del Festival de Música del Pacífico, el desaparecido Leonard Bernstein dijo: "He decidido dedicar la mayor parte del resto de la energía, y el tiempo que Dios me dé, a la educación... compartiendo con los jóvenes todo lo que sé, no sólo sobre música sino sobre arte..." Bajo la guía de los directores artísticos: Michael Tilson Thomas, Director titular; Orquesta Sinfónica de Londres, y Christoph Eschenbach, Director, Orquesta Sinfónica de Houston, este año la Orquesta en Residencia del Festival de Música del Pacífico 1991 (PMF 1991) está dedicada a realizar el deseo de Bernstein de que en los futuros festivales se ofrezca una guía para los músicos del futuro de todo el mundo. El maestro Thomas se reunió con Bernstein como Director Artístico en el Festival de Música del Pacífico el verano pasado y colaboró estrechamente con él en el Festival de Música de Tanglewood y en el Festival de Música Schleswig-Holstein.

Este verano 136 jóvenes músicos, incluyendo 16 vocalistas, de diversas áreas del Pacífico, serán organizados dentro de la Orquesta del Festival de Música del Pacífico.

Sus actuaciones serán evaluadas por los maestros participantes de todo el mundo. Paul Sperry, tenor y profesor de la Escuela de Música Julliard y Christa Ludwig, mezzosoprano, estarán en la facultad de la Academia del Festival para orientar a los cantantes. Eiji Oue, Director Presidente y Director de música de la Orquesta Filarmónica Erie, Peter Schmidt, clarinetista de la Orquesta Filarmónica de Viena y Justus Frantz, pianista y Director Artístico del Festival de Música de Schleswig-Holstein, encabezan la lista de las facultades que guiarán a los instrumentistas.

Concierto a la Memoria de Bernstein

Durante el Festival de Música del Pacífico habrá un concierto especial a la Memoria de Bernstein, la *Sinfonía No. 2* de Mahler, "Resurrección" y una serie de conciertos para conmemorar el CC Aniversario de la muerte de Mozart. El contraste entre las obras de Mahler y Mozart dará una dimensión especial al placer auditivo de los miles de espectadores que asistirán a los eventos en Sapporo y en otras ciudades de Hokkaido, la isla principal del norte de Japón.

El Festival de Música del Pacífico de 1991 se llevará a cabo entre el 13 de julio y el 4 de agosto y la inauguración tendrá lugar en el Parque de Arte de Sapporo. También se incluirán en la amplia variedad de eventos musicales, conciertos con la Orquesta Sinfónica de Houston, ejecutados por los principales músicos y solistas de la Orquesta Filarmónica de Viena y por los más talentosos jóvenes músicos del área del Pacífico.

Las Audiciones para la Orquesta del Festival de Música comenzarán a mediados de marzo de 1991 en Los Angeles, Nueva York, Tokio, Sapporo, Seúl, Taipei, Sidney y Auckland. Las solicitudes deben ser enviadas al Centro del Festival de Música del Pacífico antes del 15 de Febrero de 1991.

PMFCENTER 2nd. Fl. Kondo Orient Bldg. 8-11-11 Ginza, Chuo-Ku Tokyo 104, Japón
Tel. 03-289-8096.

Concursos

1. Concurso internacional de Mini-ópera para niños. Varsovia 1992. Sociedad Polaca de Música Contemporánea. Dirección: Mini-Opera for children. The International Composers' Competition Polish Society of Contemporary Music. Mazowiecka 11; 00-052 Warsaw, Poland. Tel (22) 276-981; Fax: (22) 277 804; Telex 817 654 2 G PSJ PL. Entregar trabajos antes del 10 Abril 1991.

2. XVI Concurso Internacional de Música Festival de Toulon, Francia. Disciplina: Clarinete. Secretariat du concours International du Festival de Musique de Toulon. Palais de la Bourse, Avenue Jean Moulin F-83000 Toulon, Francia. Fecha límite de inscripciones 1-Marzo 1991.

3. V Premio de composición "Ciutat D'Alcoi" para música de cámara"- 1990.

4. Concurso Internacional de composición musical opera & ballet. Ginebra, Suiza. Enviar antes del 30 de septiembre de 1991.

Concours International de Musique 1990, Maison de la Radio, case postale 233-66, Boulevard Carl-Vogt Ch 1211, Genève 8, Suiza.

5. Concurso internacional "Silk Roads" (Japón) de composición de obras para orquesta. Bureau du Concours International Silk Roads pour la Composition d'une Pièce pour Orchestre - tv Asahi Roppongi Center - 6-4-10. Roppongi - minato-ku, Tokio 106. Tel. 03-405-3322. Fecha límite: noviembre 30, 1990.

6. Concurso internacional de composición "Goffredo Petrassi", Parma, Italia. "Concurso Internazionali di Composizione "Goffredo Petrassi" C/O Orchesta Sinfonica Dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini"-vía G. Tartini, 13, Parma, Italia.

7. Concurso de composición musical internacional Reina Isabel de Belgica, Bruse-

las 1991. Secretariat du Concours Musical International Reine Elisabeth de Belgique-20, rue Aux laines- B 100 Bruxelles- Belgique. Fecha límite: enero 14, 1991.

8. Concurso Geza Anda (piano) del 3 al 14 de julio de 1991. Secretaría del concurso Geza Anda. Tonhalle-Gesellschaft, Zurich. Gotthard Strasse 5, CH-8002 Zurich, Suiza. TEL. 01/201-15-57; FAX 01/201-23-64.

9. III Concurso de composición premio sinfónico coral 28 de febrero de 1991. Premio ópera de cámara 28 de febrero de 1991

Joven Orquesta de España 3er. Concurso de composición Auditorio Nacional de Música Príncipe de Vergara, 136 28002-Madrid, España.

10. Vienna Modern Masters. Primer premio anual de grabación para obras de orquesta. Fecha límite: octubre 15, 1990. Clyde A. Smith, PH. D. President, Vienna Modern Masters. Margaretenstrasse 125/15 A-1050, Vienna, Austria.

11. XIV Concurso Clara Haskil (piano). Association Clara Haskil. Vevey-Montreux. 1991 Secretariat du Concours Clara Haskil, 35, rue du Village, CH-1802. Corseaux/Vevey. 23 de agosto al 21 de septiembre de 1991.

Cursos de interpretación:

1. Brigitte Fassbaender. Curso de interpretación para voz y piano 21 al 27 de octubre de 1990. Berna, Suiza.

2. Centros de investigación (música electroacústica).

Taller UPIC. Allée de Nantes - 91300 Massy, Francia.

INA/GRM-Cycle. Acousmatique, 1990. Gran Auditorio de Radio France.

Ges-Vierzon Rens. Ges-56, rue du Cavalier-18100 Vierzon, Francia.

Heterofonía

HETEROFONIA-CENIDIM

Liverpool 16 Colonia Juárez, Delegación Cuauhtémoc
Código Postal 06600 México, D.F. Teléfonos: 546-61-40 y 592-59-53

Nombre: _____

Dirección: _____

C.P. _____ Ciudad: _____

País: _____

Remito a ustedes giro postal por la cantidad de:

Suscripción anual \$35,000.00, al D.F. y al interior de la República.
\$35.00 U.S. DLS. (extranjero) por concepto de mi suscripción anual a su revista, a partir del número: _____

Publicaciones del CENIDIM

LIBROS

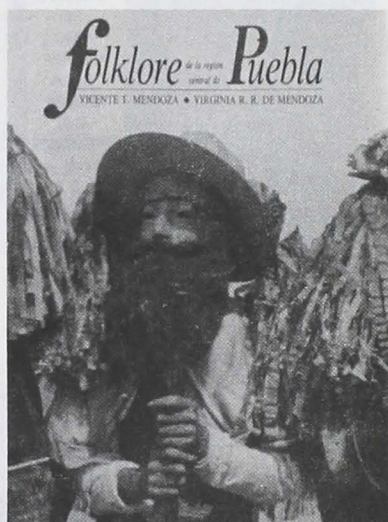
- CALVA, José Rafael, Julián Carrillo y el microtonalismo: la visión de Moisés. 1984. \$8,000.-
- ALCARAZ, José Antonio, ... Con el ahínco de su voz pretérita. 1984. \$9,000.-
- CORTEZ, Luis Jaime, Tabiques rotos: siete ensayos musicológicos. 1985. \$8,000.-
- TELLO, Aurelio, Salvador Contreras: vida y obra. 1986. \$10,000.-
- ALCARAZ, José Antonio, En una música estelar. 1987. \$9,000.-
- CORTEZ, Luis Jaime, Lavista, textos en torno a la música. 1988. \$15,000.-
- RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal, Rodolfo Halffter. 1990. \$20,000.-
- MENDOZA, Vicente T, Folklore en Puebla.

DISCOS

- Festival de música y danza autóctonas Vol. I \$15,000.-
- ENRIQUEZ, Manuel, Los cuartetos de cuerdas. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. \$15,000.-
- CONTRERAS, Salvador, Música de Cámara. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. \$15,000.-
- HUIZAR, Candelario, Música de Cámara. \$15,000.-
- LAVISTA, Mario. Reflejos de la noche. \$15,000.-

PARTITURAS

- ELIAS, Manuel de, Concertante a doce, flauta, 2 clarinetes, clarinete bajo, fagot, corno francés, 2 trompetas, 2 trombones, 4 timbales. \$4,000.-



- IBARRA, Federico, Cantata II: Nocturno sueño. Tenor, flauta, coro masculino y piano. \$4,000.-
- MEDELES, Víctor Manuel. Ensayo. Guitarra. \$4,000.-
- SOTO MILLÁN, Eduardo, Gnomos. Clarinete. \$4,000.-
- TELLO, Aurelio. Dansaq. Violín. \$4,000.-
- HERNANDEZ RINCON/DORDELLEY, Sones para violín. \$4,000.-

CASSETTES Y COMPACT DISC

Serie Folklore Mexicano

- Vol. III, La música tradicional en Michoacán.
- Vol. IV, Los conjuntos de arpa grande de la región planeca.
- Vol. V, Conjunto de arpa grande de la región de Occidente.

1890

Febrero 2.

Teatro Nacional. *Guglielmo Tell*, de Rossini. Última función de la temporada de la soprano Adelina Patti. La empresa obtuvo pingües utilidades por haber registrado lleno completo en todas las funciones y lo elevado del valor de los billetes de entrada: plateas y palcos, 100 pesos; luneta, 12 pesos; galería general, 4 pesos. Precios jamás vistos antes en México.

Abril 6.

Teatro Nacional. Presentación del gran violinista español Pablo Sarasate. 1. Obertura por la Orquesta del Conservatorio dirigida por José Rivas. 2. *Sonata opus 5* de Beethoven; piano Eugen D'Albert. 3. *Sonata* a Kreutzer (Andante y Variaciones) de Beethoven; violín, Sarasate; piano, Bertha Marx. 4. Orquesta. 5. *Berceuse* de la opus 57 de Rubinstein; Vals de Tausig. 6. *La fée d'amour*, de Raff; Sarasate y la Marx. 7. *Procesión noruega opus 19* número 2 de Grieg; *Tarantela* de Liszt; piano, D'Albert. 8. *Fantasia sobre "Fausto"* de Gounod de Sarasate; violín, el autor; piano, Otto Goldschmidt.

Abril 8.

El capitán Boyer, profesor francés de piano radicado en México, desafió a Eugen d'Albert a un torneo de piano; el desafiado, calificando justamente a su retador de simple aficionado, le despreció el reto agradeciendo a los profesores mexicanos la defensa que de él hicieron.

Junio 23.

Teatro del Conservatorio. Concierto en honor del doctor Alfredo Bابلot, director del establecimiento, quien recientemente había regresado de París. 1. *Obertura de Enrique VIII* de Saint-Saëns, orquesta. 2. *Fantasia de Dinorah*, arpa Flora López, discípula del profesor Alfonso Scotti. 3. *Flor de la noche*, solo de flauta por Ambrosio Vázquez, discípulo de Librado Suárez. 4. *Variaciones de "Puritani"* clarinete, Nabor Vázquez. Cantaron Leocadia Medina, María del Carmen Obregón y Luisa Larraza. Concluyó el programa con las *Escenas-alsacianas*, de Massenet, estrenadas entonces. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio. Director, José Rivas.

Noviembre 8.

Teatro Nacional. Estreno en México de *Lohengrin*, ópera en cuatro actos, letra y música por Richard Wagner, por la Sexta compañía de Ópera de Napoleone Sieni. La obra se estrenó en el Teatro de Weimar el 8 de agosto de 1850 dirigida por Liszt. En México dirigió Gino Golisciani.

Efemérides de Jesús C. Romero



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes



CENIDIM