


# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL



ALFREDO BRINGAS:  
LOS INSTRUMENTOS  
DE PERCUSIÓN EN EL SIGLO XX

NOTAS DE: ÁLVARO BITRÁN, MERRY  
MACMASTERS, JORGE F.  
HERNÁNDEZ, CATALINA PEREDA  
Y ERICKA MONTAÑO

DISCOS Y MUSA INEPTA:  
JUAN ARTURO BRENNAN

TIRADERO DE NOTAS:  
JESÚS ECHEVARRÍA

ANA ALONSO:  
EL GRUPO DE  
IMPROVISACIÓN QUANTA

PONZIO DE LEÓN:  
POULENC Y EL SURREALISMO

ILÁN STAVANS: LA PIANISTA MANCA

ALEJANDRO ESCUER:  
MÚSICA, ARTE Y FUTURO

POEMAS DE: GERMÁN CARRASCO,  
RAFOLLS - CASAMADA  
Y MIGUEL ÁNGEL ZAPATA

CONSEJO NACIONAL PARA LA  
CULTURA Y LAS ARTES  
**Rafael Tovar y de Teresa**  
*Presidente*

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
**María Cristina García Cepeda**  
*Directora General*

**Horacio Uribe Duarte**  
*Coordinación Nacional de Música y Ópera*

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES DEL  
CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES  
**Ricardo Cayuela Gally**  
*Director General*

## ***pauta***

*Director:* **Mario Lavista**

*Jefe de redacción:* **Luigi Amara**

*Consejo editorial:* **Federico Bañuelos / Alberto Blanco / Juan Arturo Brennan / Gloria Carmona /  
Consuelo Carredano / Daniel Catán (†) / Luis Jaime Cortez / Luis Ignacio Helguera (†) / Gerardo  
Deniz / Miguel Ángel Echegaray / Rodolfo Halffter (†) / Eduardo Lizalde / Eduardo Mata (†) /  
Ignacio Toscano / Guillermo Sheridan / Juan Villoro**

*Diseño:* **Bernardo Recamier**

*Corrección:* **Gilda Castillo**

*Supervisión técnica:* **Isabel Cortés**

*Tipografía:* **Bertha Méndez**

Precio del ejemplar: \$ 35.00 en el país más gastos de envío, 7 U.S. dólares en el extranjero.  
Suscripción anual: \$ 130.00 en el país más gastos de envío, 35 U.S. dólares en el extranjero.

Toda correspondencia a la redacción deberá dirigirse a:

## ***pauta***

**Isabel Cortés** / Dirección General de Publicaciones / Paseo de la Reforma Núm. 175, Col. Cuauhtémoc,  
C.P. 06500 México, D.F. / Tel. 41 55 06 80 / e-mail: [interfasecolor@yahoo.com.mx](mailto:interfasecolor@yahoo.com.mx)  
Distribución y ventas: **Educual, S. A. de C. V.** / Avenida Ceylán 450, Col. Euzkadi, Tels. 53 54 40 33 y  
34 / Ventas por teléfono: 018007160117 Fax: 53 54 40 39

REVISTA PAUTA, CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL, Año XXXII, No. 130, abril – junio de 2014, es una publicación trimestral editada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Paseo de la Reforma núm. 175, Col. Cuauhtémoc, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06500, Tel. 4155-0680, [www.conaculta.gob.mx/dgp/](http://www.conaculta.gob.mx/dgp/), [interfasecolor@yahoo.com.mx](mailto:interfasecolor@yahoo.com.mx). Editor responsable: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2010-052609561300-102, ISSN: En trámite. Licitud de Título No. 9414, Licitud de Contenido No. 2755, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V., Av. Plutarco Elías Calles 1321-A, Col. Miravalle, delegación Benito Juárez, México, D.F., C.P. 03580. Este número se terminó de imprimir el 27 de junio de 2014 con un tiraje de 1,500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Dirección General de Publicaciones del Conaculta.

# pauta

---

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. XXXII, Núm. 130, abril-junio de 2014

## SUMARIO

---

<b>Presentación</b>	<b>3</b>	<b>NOTAS SIN MÚSICA</b>	
<hr/>			
<b>Ilán Stavans</b>		<b>Álvaro Bitrán</b>	
La pianista manca	<b>5</b>	Un duende llamado Youtube	<b>67</b>
<hr/>			
<b>Miguel Ángel Zapata</b>		<b>Merry MacMasters</b>	
Poemas para violín y orquesta	<b>9</b>	El ensamble de niños	
<hr/>		<i>Los chelos de Hamelín</i>	<b>70</b>
<b>Carlos Alejandro Ponzio de León</b>			
El surrealismo en la música de Poulenc	<b>13</b>	<b>Jorge F. Hernández</b>	
<hr/>		Más que música	<b>71</b>
<b>Ana Alonso Minutti</b>			
La “destrucción renovadora” de Quanta	<b>22</b>	<b>DISCOS</b>	
<hr/>			
<b>Germán Carrasco</b>		<b>Juan Arturo Brennan</b>	<b>73</b>
Cuatro poemas	<b>35</b>		
<hr/>			
<b>Alfredo Bringas</b>		<b>Catalina Pereda</b>	
Los instrumentos de percusión en la música del siglo XX	<b>42</b>	Notas disonantes sobre una invitación de Manfred Werder a atender <i>El sonar del mundo</i>	<b>80</b>
<hr/>			
<b>Albert Ràfols-Casamada</b>		<b>Ericka Montaña Garfias</b>	
El asombro de la música	<b>57</b>	Brujas, elfos, trolles y gnomos acercan a los niños a la música de concierto	<b>82</b>
<hr/>			
<b>Marco Alejandro Sánchez Escuer</b>			
Música, arte y futuro	<b>61</b>		
<hr/>			

**Jesús Echevarría**

Gusto musical

(Primera parte)

**84**

---

LA MUSA INEPTA

---

**Juan Arturo Brennan**

**87**

---

Tercera de forros:

Lección de música por **Wilhelm Fürtwangler**

---

Portada y pautas de **Sandra Pani**

---

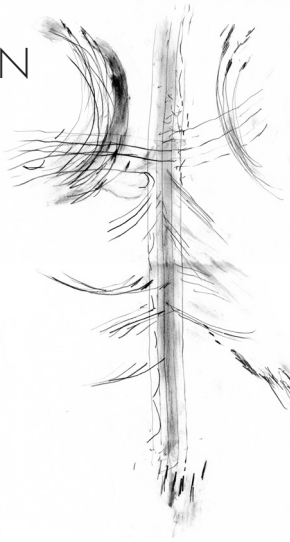
---

—¿Qué es? —me dijo.  
—¿Qué es qué? —le pregunté.  
—Eso, el ruido ese.  
—Es el silencio...

Juan Rulfo, “Luvina”.

---

# PRESENTACIÓN



La experimentación en las artes, una práctica tan necesaria como audaz y al cabo constante en su desenvolvimiento, suele quedar en las sombras, eclipsada por las obras poco arriesgadas del *mainstream* o bien por la idea, tan difundida como falaz, de que se trata sólo de una serie de “tanteos”, de vías laterales dejadas atrás a la hora de retomar el camino de las aventuras “serias”. No faltan autores, en casi todas las disciplinas, que incluso reniegan del término como de la peste, por considerarlo sinónimo de “tentativa”, de “experimento fallido”, de “locura de juventud”. Aunque desde luego muchos artistas han abandonado por completo la experimentación y se diría que sólo toleran el empleo de ese término en el ámbito de la ciencia —tan rutinarios y estables se han vuelto sus procesos creativos—, sería difícil concebir la historia de una disciplina artística sin su dosis continua de búsqueda de nuevas formas y lenguajes, no sólo circunscrita a los periodos de ruptura y vanguardia —donde la búsqueda pasa a primer plano y se vuelve enfática y ruidosa—, sino desplegada de manera silenciosa y a veces secreta, a espaldas de los reflectores de la espectacularidad. En ocasiones, sin embargo, la propia experimentación es de tal naturaleza que se agota en sí misma y abiertamente se rehúsa a la idea de dejar huella o registro, de manera que su eclipse sería en buena medida propiciado —parte del impulso innovador mismo— de allí que entonces se requiera de un trabajo de reconstrucción histórico que lo traiga de nueva cuenta a la luz y ponga en perspectiva sus alcances y derivaciones.

En este nuevo número de *Pauta* la musicóloga Ana Alonso Minutti explora uno de los ejemplos míticos de experimentación musical en México durante los años setenta: el grupo Quanta. Integrado por Mario Lavista, Nicolás Echevarría, Juan Cuauhtémoc Herrejón y Fernando Baena primero y Antero Chávez después, el grupo entendía la improvisación callejera como una forma de sacudir las expectativas musicales del escucha y de cuestionar las nociones tradicionales de composición y ejecución de la música “seria”. A la manera de las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX y de otros movimientos afines que buscaron disolver las fronteras entre arte y vida —como por ejemplo Fluxus, en el que fue decisivo el ascendente de John Cage—, el lema por el cual se regía el grupo era tan provocador como quizá vigente: “Si la gente no va al concierto, el concierto irá a la gente.” Su sello, sin embargo, más allá de ese ánimo festivo y callejero que decididamente eludía el conservatorio (y todo lo que la palabra implica, por más que sus miembros formaran parte de él), fue la transgresión: improvisar desde la horizontalidad, prescindiendo de la figura del director; expandir las posibilidades sonoras a través de la utilización de instrumentos musicales poco comunes, incluidos las arpas y pianos microtonales de Julián Carrillo, pero no sólo eso, sino además interviniéndolos y complementándolos con una variedad inusitada de objetos: desde utensilios de cocina hasta pelotas de *ping-pong*, pasando por mazos, botellas de refresco y prácticamente cualquier cosa que pudiera “hacerse sonar”.

El trabajo de Ana Alonso se suma al de otros entusiastas y estudiosos —como Manuel Rocha Iturbide—, comprometidos en hacer una arqueología de la música experimental en México que vaya más allá del aura de leyenda y permita conocer a profundidad tanto el contexto como las intenciones de ese linaje a contracorriente que a nadie beneficia —y menos a los músicos y compositores jóvenes— que permanezca oculto.

**Luigi Amara**



# LA PIANISTA MANCA

ILÁN STAVANS

*A Danilo Kis, maestro*  
q.e.p.d.

Ayer al despertarse supo que Dios estaba en la cocina. Era una de esas certezas **A**indescriptibles que se apoderaban de ella y de las que, mal que bien, se había acostumbrado a desconfiar. Una intuición le decía que esta vez estaba allí, seguro. Que si se levantaba de la cama e iba en su busca, lo encontraría. No como una presencia humana, no. Lo hallaría como un olor, un profundo aroma a olivo. ¿Debía levantarse? ¿Cuántas veces se despertaba con un dolor y se daba cuenta más tarde de que éste no existía? ¿Cuántas le había mentido su propia certidumbre? Las cobijas al menos la protegían. Estaba indecisa. Sí, podía bajar y comprobar que todo era un engaño, que tal aroma no existía. O bien, podía quedarse en la cama.

“Dios no existe”. Esdras decía que Dios no existe. Al menos no el Dios omnipotente y promotor de religiones violentas, el Todopoderoso que da y arrebató sin explicar por qué. “Hay otro”, afirmaba, “uno que vive entre los objetos, en los detalles, en las cosas a las que nadie presta atención. El olor a olivo, por ejemplo...” Y Malvina llevaba semanas, quizás meses, esperando a que éste apareciera.

La sensación de despertarse y saber que estaba en la cocina la había visitado antes. Fue una mañana lluviosa de octubre, meses después del accidente de su madre y Esdras, su padrastro. Estaba sola, como siempre. ¿Alguna vez no lo había estado? Sabía que Dios la esperaba y que estaría allí hasta que ella fuera a encararlo. Era la madrugada, las cuatro y media o cerca. El ruido de las gotas en las ventanas asustaba a Malvina. Pobre, una mujer como ella, tan sola en una casa tan llena de nadie. Encendió las luces. También aquella vez estuvo indecisa. Ni quería bajar las escaleras en vano ni quería perder la oportunidad.

La perdió porque fue incauta. Se tardó demasiado en ponerse las pantuflas y la bata. Al llegar a la cocina, claro, era ya demasiado tarde. Lo único que olió fue el

penetrante jabón de los trastes. Estaba furiosa. No debía volver a sucederle.

\* \* \*

Malvina era tartamuda, siempre lo había sido. Nunca había aprendido a solapar el problema. Se tropezaba con sílabas que tenían “tes” y “eres”, “ces” y “eres”, o “pes” y “eres”. Le eran impronunciables palabras como “potrranca”, “accrreditar”, “crrráneo” o “pprrrrroccrrreación”. Los otros se reían de ella —al menos es lo que ella sentía. Tenía vergüenza, se sentía desigual y detestaba hablar porque, aunque no quisiera, siempre caería en una de esas palabras tramposas que la enredaban.

Había teorías que explicaban su defecto y ella las escuchaba a razón de cada seis meses o menos. Las oía de especialistas, de médicos a los que acudía. Uno atribuía el problema a que en el útero, la genética había decidido que el embrión de Malvina fuera zurdo y a último momento la opinión había cambiado. ¿Por qué? Un misterio de la naturaleza. El eco del evento era su torpeza para comunicarse. Pero sólo para hablar, no para cantar. Porque al cantar Malvina nunca tartamudeaba, jamás. Cantaba sin obstáculo, como si la música inyectara una pulcritud suprema en sus sílabas.

Otro doctor afirmaba que la tartamudez era un defecto menor, insignificante. Esa era la palabra que había usado, “insignificante”. Un defecto que tienen muchos bebés cuando nacen, aunque sus madres no lo sepan. Decía que era factible corregirlo a través de sesiones de terapia intensiva y ejercicios. Recomendó a una maestra que mejoraría la oratoria de la muchacha, una con la cual Malvina comenzó clases particulares la semana siguiente. La ponían de mal humor. La terapeuta la obligaba a tomar aire cada vez que empezaba una palabra difícil. La hacía recapacitar en el metabolismo gramatical y sintáctica y en la construcción de sus oraciones. Uno de sus requisitos era tener un diccionario de sinónimos. Malvina debía leerlo cada noche antes de dormir. Cuando encontrara palabras que tuvieran “tes” y “eres”, “pes” o “eres”, o “ces” y “eres”, debía memorizar alternativas. Así, al hablar, cada vez que hallara tales obstáculos podría evadirlos.

Siguió con las clases de oratoria tres años, cuatro. Su madre la obligaba. Las llegó a odiar. Odiaba hablar, odiaba el vocabulario que memorizaba. Le gustaba conversar pero consigo misma, hacia adentro. Prefería, cuando había necesidad de interactuar con el exterior, hacerlo a través de la música. A través de un piano Yamaha que su padre le había comprado de niña y al que ella amaba. Cuando la maestra de oratoria se iba, Malvina se encerraba y estudiaba melodías. Un tío le había regalado un cuaderno para aprender a mover los dedos. Piezas de Bartók, Chopin y Beethoven. Ése era su refugio.

Todo cambió con el accidente. Fue espantoso, la dejó impávida. Recordaba (¿cómo podía dejar de hacerlo?) todos y cada uno de los pormenores de esa ma-



ñana fatídica de julio en que los dos, Esdras y su madre, empacaron las maletas y se montaron en el automóvil. Iban a Tapabalazo a pasar unas vacaciones, diez días máximo cerca de la alberca. A su madre no le gustaba dejar sola a su hija —tuviera la edad que tuviera. Estaban unidas, lo habían estado desde que su marido las había abandonado años atrás. Tapabalazo no atraía a Malvina. Había gente con la que debía ser sociable. Esdras, a quien ella adoraba, intentó convencerla sin éxito. Prefería quedarse. Se sentía abúlica, sin ganas de hacer nada. Había terminado la preparatoria hacia dos semanas y se quedaría interpretando el piano día y noche. Había cambiado su Yamaha por un Stanway de cola y soñaba con ser concertista.

Fue insufrible la noticia. El carro se deslizó, perdió los estribos y fue a estrellarse contra un muro. Fue instantáneo el fallecimiento de los dos. Malvina sintió que el mundo se le venía encima. Sin madre y sin Esdras, aislada, ¿qué haría? Su tartamudez había resultado en una infranqueable introversión. Ellos eran su único contacto con el exterior. ¿Cómo viviría ahora? Sola, hija de nadie, decidió abandonar las clases de oratoria. Si destacaba (como añoraba), lo haría como pianista. La gente podría hablarle y ella les contestaría con música.

\* \* \*

Surgieron de inmediato extraños síntomas fisiológicos. Se levantaba con un intenso dolor en el ovario izquierdo, como si alguien se lo hubiera jalado durante el sueño. Era un dolor intermitente que la hacía llorar. Se hizo análisis y no encontraron nada. Cedía cuando tomaba aspirinas, al menos por unos días, cuando volvía con igual intensidad como si alguien le hiciera daño desde adentro con un desarmador.

Un tiempo después dejó de ser el ovario y fue el tímpano izquierdo. O la pierna izquierda, o el pulmón izquierdo, siempre el flanco izquierdo. Malvina gritaba, se doblaba de llanto. Esdras aficionaba el Zen y las filosofías orientales y una tarde encontró uno de sus libros empolvado en el cuarto de estudio. Era sobre los efectos del desequilibrio en el cuerpo humano. Estaba escrito por un chamán hindú y en un capítulo decía (en síntesis) que el cuerpo funciona a base del contrapeso de opuestos. Si uno se desbalancea, se rompe la estabilidad. Malvina, pues, estaba desequilibrada, uno de sus lados pesaba más que otro. La solución, según el libro, consistía en una serie de faenas gimnásticas como gatear en círculos. Aunque parezca jocoso, la muchacha las intentó. Intentó éstas y otras tareas. Las intentó todas hasta el fastidio.

\* \* \*

Exacto dos años después vino la peor de su sacudidas anatómicas. Fue al caminar. Iba al banco o regresaba del mercado. De pronto y sin ningún aviso, Malvina sintió que

perdía una de su manos, la izquierda, que la tenía y no. Lo primero que hizo (lo que siempre hacía) fue calmarse. Trató de darle poca importancia al evento. Porque el miedo que se apoderaba de ella era peligroso y contribuía a empeorarla. Respiró hondo. No quería mirar alrededor porque sentía que la gente se estaría burlando. Ella, una muchacha sola, mirándose la mano a mitad de la acera, ¡ridículo! Pensarían que era una lisiada, una mujer incompleta. O que estaba loca.

Caminó unas cuadras. Estaba nerviosa. Caminó hasta detenerse en una esquina, cerca de una farmacia. Entonces respiró profundo otra vez y tentó con la otra mano la faltante. Podía verla. La pelliscó y no le dolió. La acarició. La mano derecha registraba sensación, la otra no. Concluyó, pues, que había perdido la izquierda y que lo que veía era una ilusión óptica, un espectro. El terror que la invadió era indescriptible. En esa época había conseguido conciertos, unos en el Auditorio Haulcóyotl, otros en el Palacio de Bellas Artes. Tendría que cancelarlos. Tendría que vivir con la desgracia de ser una pianista manca.

\* \* \*

La mano, *su* mano, le regresó un par de días después. Estaba allí, tan parte de su cuerpo como cualquier otro órgano. Malvina canceló sólo uno de los conciertos y con el resto siguió el horario. Desde entonces, claro, la angustia de saber que podía volverle a ocurrir no la dejó tranquila. ¿Si ocurriera mientras interpretaba Bach? ¿Cómo disculparse sabiendo que la mano estaría sin estar? Estaba espantada y elucubraba escenas de horror. Despertaba en la madrugada creyendo que tenía un terrible dolor en el útero y se daba cuenta unos minutos después de que era su fantasía. O soñaba que la cortaban verticalmente a la mitad.

La sensación en octubre en que estuvo segura de que Dios (el olor a olivo) estaba en la cocina fue sólo la evidencia más reciente de esas bolsas de angustia. Y mañana — no hoy por la noche sino mañana — tendría otra igual. Se despertaría en la madrugada y se pondría la bata y pantuflas con cautela. Tendría las ventanas de la nariz bien abiertas, bajaría la escalera e iría hasta la cocina anhelando hallar, de una vez para siempre, el añorado aroma medicinal. Sería una falsa alarma, claro. ¿Olor a Dios? Lo que vería Malvina en la cocina, sobre la mesa, sería su propia mano izquierda. Al descubrirla, lloraría, lloraría. Bajaría la mirada con la espera de que la auténtica, la *suya*, estuviera en su lugar. Pero no. Tragaría saliva, suspiraría, se acercaría y tocaría aquella extremidad con la derecha. La sensación táctil le daría risa... mucha risa y las lágrimas se secarían en sus mejillas. Sólo entonces Malvina comenzaría a desprender un olor fétido a olivo.

MIGUEL ÁNGEL ZAPATA

POEMAS PARA VIOLÍN Y ORQUESTA

MOZART, 1990

Siéntate.

Escucha el piano  
en la antesala, tú,  
que escuchas devotamente  
mis arpeggios. Óyeme. No  
hagas caso de las piedras  
que caen en los techos a la  
hora de la luz. Sabes que  
caerán más piedras, que más  
flores lloverán. Mira las  
notas alineadas en la pared,  
frente a la lamparilla de la  
sala: el éxtasis del piano.  
Escucha el piano, la acuarela  
de sonidos cubriéndonos de gozo:  
Él era joven, y nosotros,  
nosotros, somos viejos.

JEAN BAPTISTE LULLY

Multitud de antorchas para el Rey Sol.

Su esplendor entra  
por el cuarto de  
las niñas que  
juegan con sus  
hadas.

Lo veo en el  
cristal y quiero  
jugar a las  
palabras.

Sus sonidos me  
advierten en el  
jardín  
que  
alumbra toda la  
hierba.

Cada incendio es  
un nuevo principio,  
un nuevo reflejo  
donde nos elevamos  
todos.

## EN LA ESCUELA DE SANTO TOMÁS DE LEIPZIG

Pablo Casals decía que Bach, por sus deliciosas fantasías, parecía más gitano que alemán.

Un gitano que pudo haber nacido en las colinas de Granada, sonó con Palestrina y Lassus en una sola materia.

Era el niño del coro, siervo de la serenidad.

Esta noche lo recordamos en casa, sus cornetas barrocas alumbran los libros de la sala, en especial los de violín y canto y las biografías de los grandes violinistas.

Velamos el sueño de mis niñas, la paz de toda mi instrumentación.

## FRANZ LISZT

Un nuevo mundo necesita un nuevo cielo, con todo lo que ello implica: estrellas para mi luna y todo el mar para Liszt.

## RAVEL ESTIMULANTE

El fuego  
viene de  
su bosque.  
Ella que se  
desnuda ante  
los tambores  
de Ravel,  
ella que canta  
con sus largos  
cabellos mientras  
se mueve dulcemente  
sobre mis piernas.  
Ella es el bosque,  
mi bolero estimulante.

# EL SURREALISMO EN LA MÚSICA DE FRANCIS POULENC

CARLOS ALEJANDRO  
PONZIO DE LEÓN



Denis Brain conducía de Edimburgo a Londres en su auto deportivo, un Triumph TR2 de mediados de la década de 1950, el cual podía alcanzar una velocidad de hasta 170 kilómetros por hora. Había participado en la ejecución de la *Patética* de Chaikovski con la Philharmonia Orchestra y acostumbraba viajar con su corno. Contaba con 36 años de edad al momento del accidente que lo dejaría sin vida cerca de Hatfield.

La noticia corrió por toda Inglaterra. En ese momento, Francis Poulenc se encontraba cerca, atendiendo al Festival de Edimburgo. Aunque no existe evidencia de que el compositor francés y Brain fueran amigos,<sup>1</sup> es probable que Benjamin Britten los hubiera presentado. A los pocos días, Francis Poulenc comenzó a escribir su *Elegía para corno y piano* en memoria del músico ejecutante, una de sus obras más enigmáticas: desde un principio nos hace sentir de alguna manera incómodos ante la combinación de dos pasajes breves, extraordinariamente contrastantes y, al mismo tiempo, uno de ellos fuera de lugar. El primero, *trés calme*, de notas largas; el segundo, *agitato molto*, de notas rápidas, como una carrera de autos o un llamado a la cacería, o quizás una marcha militar que arrastra a la tragedia. Estos segmentos han sido descritos, de manera un poco forzada, como expresiones alternas entre la depresión y la rabia.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Daniel (1982) sugiere que eran en realidad amigos, pero Baker (2010) hace notar que no existe evidencia de tal relación en las cartas ni biografías de Poulenc.

<sup>2</sup> Véase Baker (2010).

Aunque no contamos con información que indique cómo recibió Poulenc la noticia de la muerte del instrumentista, es probable que haya desencadenado en él una fuerte respuesta emocional, en parte debido a la experiencia vivida a sus 36 años, justo a la misma edad en que Brain acababa de fallecer: Pierre-Octave Ferroud, un amigo íntimo y muy querido de Francis, había muerto decapitado en otro accidente automovilístico, 20 años atrás. Se cree que Poulenc expresó haber quedado emocionalmente exhausto al concluir la *Elegía*.<sup>3</sup>

La tragedia de Pierre-Octave fue una de las razones más importantes para que Poulenc regresara al catolicismo. Fue la época de su peregrinaje a Rocamadour y en la que compuso las *Litanies à la vierge noire*, primera de un gran número de obras corales religiosas. Para la Iglesia católica romana, una letanía es una súplica dirigida a Dios, a la Virgen o a los santos.<sup>4</sup> La elegía, en cambio, tiene su origen en poemas dolientes,<sup>5</sup> uno de los primeros tipos de poesía no épica, la cual se originó en Jonia y que podía incluir temas tanto amorosos como militares.<sup>6</sup>

Poulenc fue un compositor que estaba seguro de su trascendencia por sus obras vocales. “Esencialmente, soy un hombre de canciones en todas sus formas”, y nunca habría de abandonar a sus poetas de juventud. Sus *Cinq poèmes de Max Jacob*, de 1931, son musicalizaciones de versos del poeta dadá y surrealista, de origen judío, convertido al catolicismo, y amigo querido de Picasso y Apollinaire, por quienes se conocieron. En *Le Bal Masqué*, cantata profana basada en los versos de *Le laboratoire central* de Jacob, Poulenc dijo haber presentado una de las caras del Poulenc-Juno que podía llegar a sentirse.<sup>7</sup>

Después de las canciones de Jacob, el compositor volvió a la poesía de Apollinaire, padre del surrealismo, musicalizando cuatro de sus poemas en 1931 y, más tarde, a finales de esa década, trabajaría *La genouillère* y el ciclo *Banalités*. En algún momento, Poulenc dijo que en su tumba podría inscribirse “aquí yace el músico de Apollinaire y Eluard”. De este último compuso música para sus poemas en el ciclo de canciones *Tel jour, telle nuit*, así como la cantata *Figure humaine* que, según su biógrafo Wilfrid Mellers, es la obra más importante del francés. También musicalizó un par de poemas de Louis Aragon, otro de los fundadores del surrealismo, así como un ciclo de tres canciones de Federico García Lorca y *Chansons villageoises* de Maurice Fombeure. Al poeta español incluso le dedicó una Sonata para Violín. Poulenc, por tanto, estaba familiarizado con la poesía y el movimiento surrealista.

<sup>3</sup> Dijo haber quedado “*wilted emotionally*”. Véase Daniel (1982) y Baker (2010).

<sup>4</sup> Las letanías de la Iglesia anglicana comparten la característica general de ser súplicas.

<sup>5</sup> Véanse Apel (1972) y Randel (1986).

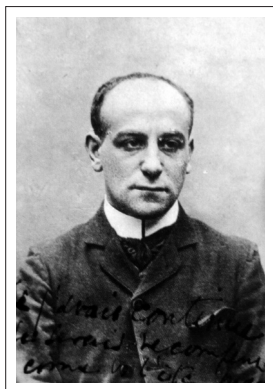
<sup>6</sup> Véase De Teresa y Prieto (2010).

<sup>7</sup> Mellers (1993, p. 55).





Francis Poulenc.



Max Jacob, ca. 1905.

El periodo de la segunda guerra mundial coincide con el ascenso de Poulenc como compositor, ocurrido poco tiempo después de su primera crisis psicológica. Después de la “degollación atroz” de Pierre-Octave, Poulenc decide realizar una peregrinación penitenciaría a Rocamadour, donde visita a la *Vierge Noire* cuya primera consecuencia fue una experiencia mística que finalmente lo condujo a componer, ese mismo año de 1936, las *Tres letanías a la Virgen Negra de Rocamadour*: obra modalmente ambigua y precaria en la que las voces, formadas por un coro de niños o mujeres, a tres partes, suplican por la ayuda de Dios Padre, reflejando quizás la angustia sentida por Poulenc ante la muerte de su amigo.

Al año siguiente, 1937, Poulenc compone su primera misa, una obra para voces *a capella*. Luego *Sécheresses*, una cantata secular ajustada a versos surrealistas que han sido comparados con los efectos visuales del estilo pictórico en la obra de Salvador Dalí: imágenes de terror que contrastan con las súplicas y curaciones emocionales de las letanías. Sin embargo, el giro importante en su estilo musical llegaría con los *Quatre motets pour un temps de Pénitence*, los cuales han sido descritos por Mellers como piezas “expresionistas” que combinan momentos luminosos ante la presencia divina, con otros más agrios, agresivos y disonantes, los cuales pueden ocurrir durante pasajes con fanfarrias. Una combinación de amor y muerte, o esperanza y desesperación, que bien podría caracterizar los momentos de tristeza de Poulenc, y que se repiten encumbrados en *Figure humaine*, cantata compuesta en plena segunda guerra mundial, entre 1943 y 1944, durante la ocupación alemana de Francia, con textos de Paul Eluard y planeada para ser ejecutada en secreto, o bien durante el esperado triunfo de la liberación francesa; obra dedicada a Pablo Picasso.



Guillaume Apollinaire durante la guerra, 1916.

Este nuevo lenguaje de Poulenc, que surge a raíz de su viaje a Rocamadour, también se refleja en sus obras instrumentales: piezas estremecedoras que combinan una gran amalgama de estilos del pasado, que van del siglo XV a mediados del XX, pudiendo encontrarse en obras como su *Concierto para órgano*, su *Concert champêtre* y el ballet *Les animaux modèles*, que combina elementos clásicos, románticos y burlescos.

Dentro de la historia de la pintura, el surrealismo nos hace enfrentar imágenes inesperadas y enigmáticas.

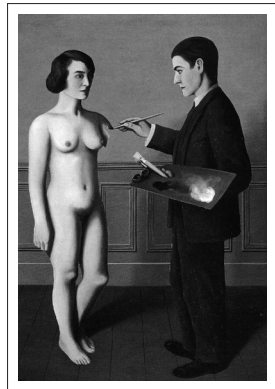
Giorgio de Chirico (1888-1978), por ejemplo, junta en un mismo lienzo una cabeza escultórica clásica con un guante de plástico, ambos colgando en la parte exterior de la pared de un edificio o construcción que bien podría ser parte de un museo frente a una fábrica. El título del óleo es *Canción de amor*, actualmente en el acervo del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

René Magritte (1898-1967), por su parte, pintó imágenes oníricas durante casi toda su vida. Trabajó meticulosamente para crear representaciones, muchas veces inexplicables. En su óleo *Intentando lo imposible*, expone la trampa del legado pictórico que establecía que los artistas pintan simplemente lo que ven. En dicho desnudo, de su modelo y a la vez autorretrato, establece que el pintor no copia la realidad, sino que funda una nueva, tal y como ocurre durante los sueños.

Un escultor como Alberto Giacometti (1901-1966), en su *Cabeza de mármol* de 1927, que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Ámsterdam, minimiza el número de elementos para darle vida a su obra, haciendo visibles únicamente dos ahondamientos, tal y como nuestros sueños, en ocasiones, son recordados: por un número mínimo de elementos.

El español Salvador Dalí (1904-1989) a menudo combinaba objetos y cambiaba sus significados o representaciones, simulando a su vez la confusión de los sueños. Mezclaba fragmentos incoherentes para crear imágenes insólitas. En *Aparición de una cara y un frutero sobre una playa*, de 1918, óleo sobre lienzo en el Ateneo Wadsworth, en Hartford, Connecticut, aparece al centro de la imagen un frutero que es, a la vez, el rostro de una muchacha, pero también representa la parte central del cuerpo de un perro que flota en el aire.

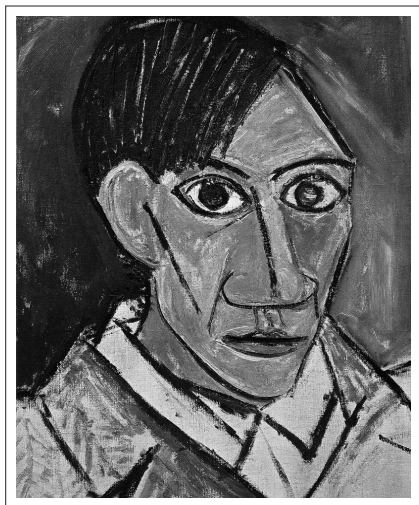
En general, los pintores de este movimiento dejan de representar sólo lo que vemos para plasmar múltiples significados que se ocultan tras cada imagen. Todos esos prominentes artistas, que se llamaron a sí mismos “surrealistas”, fueron influidos por los escritos de Sigmund Freud. Para ellos, el arte no podía ser producido por la mente consciente. El artista no debía planear su obra. La representación y simbolismo de nuestros sueños era importante: un perro podía representar a un familiar querido, y una maceta a una amiga.



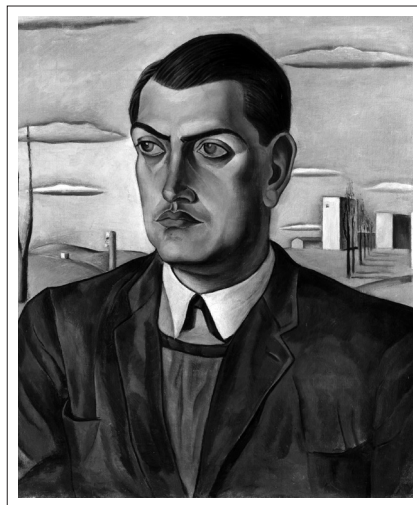
René Magritte, *Intentando lo imposible*, óleo de 1928.



Alberto Giacometti, *Cabeza que mira*, escultura de 1927.



Pablo Picasso, *Autorretrato*, 1907.



Salvador Dalí, *Retrato de Luis Buñuel*, 1924.

En el mundo literario, desde tiempos de Nerval, Rimbaud y Lautréamont, se había reconocido que la fuerza creadora del hombre puede ser inmensa cuando se le eliminan sus trabas. Oficialmente nacido en 1924, el surrealismo reunió inicialmente a los poetas André Breton (1896-1966), Paul Eluard (1895-1952), Robert Desnos (1900-1945), Louis Aragon (1897-1982), Benjamin Péret (1899-1959) y Philippe Soupault (1897-1990); luego se unirían al grupo el cineasta Luis Buñuel (1900-1983) y el ya mencionado Salvador Dalí (1904-1989), así como otros destacados poetas. El movimiento surgió de encuentros entre artistas de diversa índole. Breton escribiría dos manifiestos del movimiento, el primero en 1924 y el segundo en 1929. El objetivo era liberar el espíritu creador, experimentar la vida conjunta del humor y la poesía. El surrealismo se definía como un “automatismo psíquico” mediante el cual el artista revela los verdaderos procesos del pensamiento, en ausencia de controles ejercidos por la razón, alejado de cualquier preocupación moral o estética. El grupo abrió una Oficina de Investigaciones Surrealistas en la calle de Grenelle, en París, y publicó la revista *La Revolución Surrealista*.

Como el resto de las vanguardias, el surrealismo rechazó las fórmulas retóricas del lenguaje: las consideraba caducas; rechazó el verso rimado y la gramática tradicional; buscó estremecer a la sociedad con sus proclamas. Criticaron las convicciones morales de la burguesía a la cual, hasta cierto punto, la hicieron responsable del conflicto de la Gran Guerra. El surrealismo fue probablemente consecuencia directa del dadaísmo: a partir del escándalo y la provocación del

primero se intentaron construir formas, si no racionales, al menos más sistemáticas. De la protesta sin causa se llegó a una lucha por cambiar la sociedad, para construir una más libre.

París fue la cuna del surrealismo, del surrealismo de aquellos que buscaban lo maravilloso e imaginativo hasta llegar a la incoherencia. La enfermedad mental representaba el estado perfecto para la creación, ya que le permite al ser humano estar más conectado y de manera más íntima con el inconsciente y la libertad espiritual. De ahí el origen de la escritura automática: sacar a la luz los pensamientos más recónditos, el fluir mental, la asociación libre de ideas.

Para cuando Denis Brain muere (1921-1957), habían transcurrido cuarenta años de que Francis Poulenc hubiese conocido a Erik Satie; y también a Georges Auric, Arthur Honegger y Darius Milhaud, compositores con los que, junto a otro par, había pertenecido al grupo bautizado como *Les Six* por el crítico Henri Collet.

Poco tiempo después de haber debutado con el primero de los *Conciertos de Brandemburgo* de J. S. Bach, Denis Brain fue conscripto a los 21 años en las fuerzas armadas inglesas durante la segunda guerra mundial. En la Fuerza Aérea formó parte de la Banda Central y, al terminar el conflicto armado, se unió a la recién formada Orquesta Sinfónica de la Real Fuerza Aérea.

Respecto a Poulenc, a los 19 años inició su servicio militar, en donde permanecería de 1918 a 1921, para posteriormente comenzar estudios formales de composición con Charles Koechlin (1867-1950). Su carrera musical, aunque no temprana, sí fue de rápido ascenso: cuando contaba con 22 años, su ballet *Les biches* fue comisionado por Diaghilev y sus ballets rusos, y casi tres años más tarde se representó con éxito.

Durante mucho tiempo, Poulenc se interesó en la poesía de Paul Eluard. Probablemente se habían conocido en 1917, el año de su encuentro con Apollinaire y Satie. De hecho, para el Francis Poulenc de 18 años, Paul Eluard era el único poeta surrealista que toleraba la música y, gracias en parte a su relación, se volvió un compositor relevante de finales de los años 30 e inicios de los 40.

La *Elegía para corno y piano* es una obra que quizás se desvía, hasta cierto punto, de los estilos tradicionales del compositor francés,<sup>8</sup> los cuales han sido incluso identificados por algunos con la música de los cafés y los prostíbulos: no en calidad, pero sí en estilo.<sup>9</sup>

La *Elegía* es un ejemplo interesante que permite estudiar el carácter surrealista de la música de Poulenc, ese que nos ha dejado escuchar en algunas de sus obras. Se trata de un movimiento no muy extenso, de 188 compases, y sin complicaciones instrumentales, sólo para corno y piano.

<sup>8</sup> Sobre esta diversidad de estilos pueden consultarse las colaboraciones en Buckland (1997).

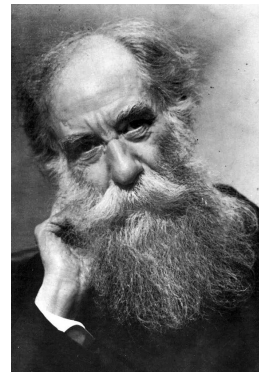
<sup>9</sup> Véase Libbey (2006).

Poulenc fue un constante innovador de formas en su obra y en la *Elegía* no hizo una excepción. Comienza con una introducción de 47 compases y dos temas contrastantes. El primero es un canto triste; el otro, una agitación que bien podría tratarse de una carrera en auto, un llamado del corno a la caza o incluso una marcha militar. Le sigue el canto elegíaco propiamente dicho, de 46 compases, donde el uso de intervalos de sexta mayor es notorio. Luego viene una sección de 20 compases que inicia con el motivo agitado de la introducción y que nos lleva a una nueva versión de la carrera; en esta parte es que la obra alcanza su clímax en términos dinámicos, por la intensidad del volumen. Sin embargo, la melodía está más o menos ausente, el corno calla o bien arpeggia varios acordes usando saltos largos. El desenlace de todo esto es un nuevo canto triste que en principio, o en realidad, no brota ni se deja escuchar en frases completas. En ocasiones, la misma nota se repite durante casi diez compases. Finalmente, podemos escuchar una melodía basada en medios tonos y otros intervalos pequeños, y sus aumentos en media nota; por ejemplo, segundas menores se convierten en mayores delineando círculos, y estas últimas en terceras menores; un mecanismo doliente que ya habíamos escuchado al concluir la introducción. Entonces, una nueva frase, similar a las de la sección elegíaca, termina el movimiento junto con una coda breve de nueve compases.

Varios elementos sugieren un paralelo entre la *Elegía* y la típica obra surrealista en otros campos del arte. Primero, el contraste doliente-militar de la introducción es sumamente inesperado; nos hace sentir incómodos, como al despertar de un sueño inquietante. Segundo, la identificación de la carrera del auto con un tema más bien de cacería o de corte militar puede abrirse a múltiples interpretaciones: el pesimismo ante el avance de la industria y la tecnología, el horror de las guerras mundiales, o la violencia como resultado del tic-tac moderno. Y tercero, el empleo de diversos estilos le da un carácter igualmente surrealista: 1) Las primeras dos frases tristes en la introducción emplean series no repetidas de doce notas; 2) el motivo agitado juega entre la indefinición provocada por terceras mayores y menores de un acorde; 3) el canto elegíaco combina elementos modales con acordes incompletos y paralelos que po-



Erik Satie, detalle de *Auto-retrato*.



Charles Koechlin.

demos asociar con el estilo impresionista; 4) el cromatismo melódico parece extraído de una obra romántica tardía y, 5) la resolución sensible-dominante cerca del final de la obra le da un carácter funcionalmente tonal a la conclusión.

El empleo plural de estilos, uno seguido de otro, recuerda el mecanismo de libre asociación de ideas de los poetas surrealistas, así como la práctica de concatenar elementos disímbolos o cuyo significado se encuentra escondido en otros referentes, tan explotada por los pintores de este movimiento artístico. En la *Elegía* de Poulenc, el tema militar de la agitación, el llamado a la caza, quizá no sea otra cosa que la palpitación amorosa de su corazón por la amistad perdida.

## **Bibliografía**

- APEL, Willi, *Harvard Dictionary of Music* (2<sup>nd</sup> Ed., Revised and Enlarged), Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University, 1972.
- ARNOLD, Denis, *The New Oxford Companion to Music*, Oxford, Oxford University Press, 1983.
- BAKER, SHERRY Holbrook, *In Memoriam: Nine Elegiac Works for Horn, 1943-2004*, University of Cincinnati, Ph.D. Thesis, 2010.
- BUCKLAND, Sydney, *Francis Poulenc: Music, Art and Literature*, Brookfield, Vt, Ashgate, 1997.
- DANIEL, Keith W., *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1982.
- DE TERESA, Adriana y Ma. Angélica Prieto, *Literatura universal*, México, Mc Graw Hill, 2010.
- GOMBRICH, E. H., *La historia del arte*, Nueva York, Phaidon Press Limited, 1997.
- LIBBEY, Ted, *The NPR Listener's Encyclopedia of Classical Music*, Nueva York, Workman Publishing Company, 2006.
- MELLERS, Wilfrid Howard, *Francis Poulenc*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- PETTIT, Stephen, *Denis Brain: A Biography*, Londres, Hale, 1989.
- POULENC, Francis, *Elegie for Horn and Piano*, Londres, UK, Chester Music, 1957.
- PROWSE, Martin J. "The Unfamiliar Denis Brain", *Audio Record Review*, October, 1969.
- RANDELL, Don Michael, *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- RANDELL, Don Michael, *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- SCHMIDT, Carl B., *Entrancing Muse: A Documented Bibliography of Francis Poulenc*, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2001.

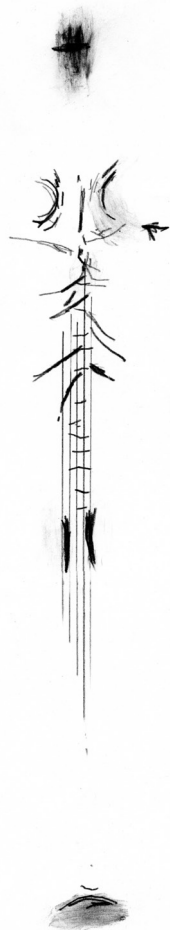
# LA “DESTRUCCIÓN RENOVADORA” DE QUANTA

ANA ALONSO MINUTTI

**Traducción de Rubén Heredia**

En 1970, Mario Lavista, motivado por su interacción con las escenas experimentales europeas, formó un grupo de improvisación colectiva al cual llamó Quanta. Además de un compromiso con la exploración sonora, los ideales del grupo respondían a una actitud de inconformismo que se impregnaba entre los jóvenes de la ciudad de México. En sus improvisaciones, Lavista, junto a Nicolás Echevarría, Juan Cuauhtémoc Herrejón y Fernando Baena —sustituido tiempo después por Antero Chávez— estuvieron transgrediendo las calles mientras transgredían instrumentos musicales, incluidos las arpas y pianos microtonales de Julián Carrillo, al “tocarlos” con una diversidad de objetos. El resultado sonoro se percibió como “psicodélico”: una invitación a experimentar niveles de liberación de la conciencia. Con el eslogan “Si la gente no va al concierto, el concierto irá a la gente”, el grupo respondía de manera crítica al academicismo elitista de la “música erudita”. Sus presentaciones en la calle abrieron espacios de contradicción, en los cuales se enfrentaron las expectativas sociales y las tradiciones musicales. Durante sus dos años de existencia, Quanta representó un símbolo de resistencia que resonó con el profundo sentimiento de oposición contra el represivo régimen gubernamental que prevaleció en México durante la década de 1960 (véase fig. 1).

Aunque el nombre de Quanta se ha mencionado en prácticamente todas las narrativas históricas sobre la música mexicana del siglo XX como un ejemplo fundamental de “experimentalismo”, no existen pruebas que proporcionen una elaboración mayor de dicha afirmación. Aparte de ser llamado un “grupo de improvisación colectiva”, no existe documentación acerca de las prácticas realizadas por Quanta





ni contextualización sobre el sitio que ocupó en el ambiente cultural de la ciudad de México. Por lo tanto, en este artículo, me propongo explorar la trayectoria de Quanta, enfocándome en cómo sus actividades funcionaron como un “movimiento democrático de popularización”. Mediante una combinación de historia oral e investigación documental, mi trabajo responde a una muy necesaria discusión en torno a un intenso periodo de experimentación basado en la improvisación colectiva, el cual permitirá una revisión erudita de los recuentos históricos durante un momento de agitación social en el país.



Figura 1: *Montaje fotográfico de Quanta* (1971) de Arnaldo Coen. De izquierda a derecha: Juan Cuauhtémoc Herrejón, Nicolás Echevarría, Mario Lavista y Antero Chávez.

Como afirma Jacques Attali, el año de 1968 “marcó una ruptura: la muerte del viejo orden”,<sup>1</sup> y la creación de grupos de improvisación colectiva fue una de tantas respuestas a esa actitud. De 1967 a 1969, antes de formar Quanta, Lavista había residido en Europa, donde estudió con Karlheinz Stockhausen y se familiarizó con los procesos de su “música intuitiva”. También tomó un seminario con Henri Pousseur, el cual incluyó discusiones sobre la incorporación de distintos tipos de indeterminación por parte de John Cage. Durante esos años hubo un surgimiento de grupos experimentales que realizaban conciertos teatralizados por toda Europa, tales como el Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, Musica Elettronica Viva, Vinko Globokar Free Music Group y New Phonic Art, entre otros. Aunque actualmente Lavista no recuerda haber asistido a ninguna presentación de los grupos arriba mencionados, sí estaba muy al tanto de la experimentación colectiva que se realizaba en toda Europa.

A su regreso a México, a Lavista se le ofreció un puesto docente en el Conservatorio Nacional de Música, donde entonces estudiaban Echevarría, Herrejón y Baena. Aunque la formación musical de Lavista como pianista y compositor se había mantenido dentro del espectro de la música “académica” (o seria), los antecedentes musicales de Echevarría y Baena residían en otra parte. Antes de enrolarse en el Conservatorio, Echevarría se desempeñó como pianista en un ensamble de jazz en Guadalajara, y Baena había formado parte de un exitoso grupo de rock llamado Los Profetas, que había existido desde mediados de los años sesenta y había alcanzado la fama en 1967 (véase fig. 2).

Durante el verano 2012, hablé con Echevarría y Lavista sobre los orígenes de Quanta (por desgracia, Baena y Herrejón, los otros dos miembros, ya habían fallecido). Ellos recordaron que la iniciativa surgió una noche en la que estaban experimentando con diferentes sonoridades dentro de la caja de un piano vertical Petrof en el departamento de Echevarría.<sup>2</sup> Lavista dio al grupo el nombre de Quanta (plural de *quantum*), por su fascinación por la teoría del azar del biólogo francés Jacques Monod. Monod propuso que el origen de la vida es sólo producto del azar: “Existe, en fin, a escala microscópica, una fuente de incertidumbre más radical aún, enraizada en la estructura cuántica de la misma materia.”<sup>3</sup> Por lo tanto, el nombre “Quanta” llevaba la esencia de la visión de Lavista para el grupo: comprometerse con la creatividad sonora obtenida colectivamente mediante el azar.

El primer propósito del nuevo grupo fue establecer una disciplina de sesiones de improvisación regulares en el Conservatorio.<sup>4</sup> Pero a sus actividades dentro del Conservatorio se les negó todo reconocimiento institucional oficial. Nunca realizaron un concierto público en el recinto y no obtuvieron mucho apoyo de otros compositores. La primera presentación pública de Quanta tuvo lugar en abril de 1970 en la Alianza Francesa de México, gracias a la invitación de su director, Louis



Figura 2: Grupo de rock Los Profetas. De izquierda a derecha: Fernando Baena, Carlos Portela, Abraham Laboriel, Francisco Mora Catlett, Wayo Roux, 1967.

Panabièrre. En el programa de mano, incluyeron una explicación escrita de las dinámicas de su práctica, en la cual afirmaban que su improvisación era el resultado de un “sistema de coordinación” que seguía un proceso de acción y reacción entre los ejecutantes (véase fig. 3, p. 26). El énfasis se puso en la creación de una *nueva experiencia*, en la cual, “la ‘forma’ musical es efímera, pues es destruida en el mismo momento en el que está siendo creada [...] El aspecto importante de esta experiencia está en *crear*, no en preservar”.<sup>5</sup>

Durante la primavera y el verano de 1970, “los Quantas” —como los llamaban—, recibieron una multitud de invitaciones para presentarse en una variedad de recintos: centros culturales como La Casa del Lago, el Centro Deportivo Israelí, el teatro de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, el Instituto Politécnico Nacional, los teatros de Coyoacán y Santo Domingo, y diversas galerías de arte. Estas invitaciones se dieron en parte gracias a la relación personal de Lavista con una extensa red de artistas e intelectuales. Sus presentaciones a lo largo del año siguiente incorporaron a bailarines, coreógrafos y pintores, en especial a los que estaban asociados con el recién formado Taller Coreográfico de la UNAM dirigido por Gloria Contreras<sup>6</sup> (véase fig. 4, p. 27).

Una de las primeras reseñas publicadas de 1970 acusaban al grupo de “alterar el orden musical”,<sup>7</sup> pues el público percibió cierta agresión hacia las convenciones

La Casa de la Alianza Francesa Presenta a

# “ Quanta ”

(Concierto de improvisación musical)

Con: **Fernando Baena, Nicolás Echevarría**

**Juan Herrejón y Mario Lavista**

INSTRUMENTOS: Radio de onda corta, Piano, Bajo eléctrico, Contrabajo, Violoncello, Percusión

21 horas jueves 23 de Abril.

La improvisación musical que realiza el grupo QUANTA emplea sistemas de coordinación que permiten una orientación del instrumentista hacia el conjunto y una "espontaneidad controlada" en el diálogo que se establece entre los músicos.

La improvisación debe reflejar un proceso individual y un proceso colectivo y ser, al mismo tiempo, flexible en lo que respecta a la naturaleza del material musical y a la relación músico-material, material-forma, forma-tiempo.

El proceso, tanto individual como colectivo, está guiado por esquemas de conexión que prescriben las relaciones entre los músicos basándose en formas de acción y de reacción en la ejecución. Estas formas permiten obtener una genuina coordinación del conjunto y constituyen puntos de referencia estrictamente musicales imprescindibles para la exacta ubicación de los músicos en el momento de improvisar.

Cada improvisación es una experiencia nueva y por tanto no-repetible. Como consecuencia de esto la "forma" musical es efímera ya que se destruye en el instante mismo en que se está creando. . . Porque lo importante de esta experiencia es hacer, no conservar.

Figura 3: Anverso y reverso del programa de mano de Quanta en la Alianza Francesa el 23 de abril de 1971.

musicales. El autor anónimo pregunta a Lavista si el suyo era un arte subversivo, a lo que el compositor responde: “¡Claro! Son conciertos ‘subversivos’ desde el momento en que se vuelve nuestra música peligrosa porque atenta contra el equilibrio-cómodo-burgués [*sic*] de un público tradicional que está acostumbrado sólo a responder con las excitaciones tranquilas de la música burguesa”.<sup>8</sup> Lo claro de tal afirmación es que Quanta se presentó ante el público como un grupo disidente que también tenía la intención de “hacer desaparecer al compositor” — una actitud compartida por otros grupos similares en todos los continentes.<sup>9</sup>

Los programas de mano de los conciertos de Quanta sólo mencionaban el número de improvisaciones, el nombre de cada miembro del grupo y los instrumentos usados, que incluían piano preparado, viola amplificada, violonchelo y contrabajo con micrófonos de contacto, tocadiscos, radios de onda corta y la guitarra eléctrica de Baena. A menudo, los instrumentos se colocaban sobre la superficie de una mesa o sobre el piso, y los cuatro músicos usaban mazas, baquetas, pelotas de *ping-pong*, borradores, botellas de refresco, cucharas, tenedores y otros objetos para “hacerlos sonar”. Como se esperaba, el énfasis sonoro era más en el timbre y menos en el ritmo. Lo intercambiable en el uso que hacían de los utensilios cotidianos y los instrumentos musicales respondía a la postura neodadaísta de mezclar “el arte y la vida” o “la vida como arte”. Los cuatro miembros se rotaban la ejecución de los instrumentos como mejor les acomodara; no se asignaban un papel en particular. Ese tipo de práctica, aunada al hecho de que ninguno de ellos fungía como director ni se adjudicaba el título de compositor, era un medio de reflejar una actitud democrática.

El reconocimiento de Quanta como un legítimo ensamble experimental recibió un impulso cuando al grupo se le concedió permiso de usar algunos de los instrumentos microtonales que había inventado el compositor Julián Carrillo y que estaban bajo el cuidado de su hija Dolores.<sup>10</sup> Lavista tuvo su primer contacto con



CREACION-INTERPRETACION simultánea de música y danza, será el espectáculo que hoy estelaricen, en el Centro Deportivo Israelita, el Taller Coreográfico de Danza de la UNAM, de Gloria Contreras —en la foto—, y el grupo “Quanta”, de Mario Lavista.

Figura 4: El Taller Coreográfico de Gloria Contreras (UNAM). “Bailarines y músicos en un improvisado espectáculo de búsqueda de una lógica en interpretación”, en *Excelsior*, 15 de junio de 1971.

estos instrumentos en la Schola Cantorum de París, donde Jean-Étienne Marie tenía varios de los pianos microtonales de Carrillo.<sup>11</sup> El interés de “los Quantas” por usar estos instrumentos no estaba ligado necesariamente a sus capacidades microtonales, ni mucho menos a seguir el sistema de Carrillo, sino que respondía a la necesidad de distanciarse, como ejecutantes, de la familiaridad que proporcionan los instrumentos temperados, con el fin de producir “nuevos sonidos”. Sin embargo, el uso de los instrumentos de Carrillo no sólo proveyó de una rica paleta de sonoridades, sino que le aseguró al grupo de cierto grado de legitimidad, pues se les había concedido el permiso de usar los instrumentos de un compositor considerado como un genio excéntrico. Eso también permitió que se considerara a “los Quantas” como aquellos que habían “rescatado” del olvido los instrumentos de Carrillo. Un periodista escribió: “Los instrumentos del maestro Carrillo permitieron a estos cuatro ambiciosos muchachos dar fe de una evolución musical que, salvo por algunos núcleos, permanece ignorada por su carencia de ‘comercialidad’.”<sup>12</sup>

La adopción de los instrumentos microtonales por parte de “los Quantas” también coincidió con el patrocinio que recibieron de Emilio Azcárraga Vidaurreta, el entonces director de Telesistema Mexicano, que después se convertiría en Televisa (una de las mayores cadenas de televisión de Latinoamérica). Según Echevarría, Azcárraga había quedado impresionado por la vibrante escena musical que había presenciado en las calles de diversas ciudades europeas y quería reproducirlas en casa. Por tanto, contrató a cuatro ensambles para que realizaran presentaciones diarias durante varios meses en cuatro puntos designados de la ciudad de México: en la Zona Rosa —un área que en los años sesenta y setenta era considerada un barrio exclusivo y un sitio para la reubicación de artistas e intelectuales, lo cual le dio reputación de “bohemio”; en el Zócalo (la plaza mayor); en la plaza que se ubica al exterior de la iglesia de Santo Domingo; y en Liverpool Insurgentes (una de las tiendas departamentales más exclusivas del país).<sup>13</sup>

Echevarría recuerda que el salario que recibieron de Azcárraga fue sustancioso y que se convirtió en su fuente de ingresos principal.<sup>14</sup> Sin embargo, esta generosidad iba acompañada de una condición: Azcárraga exigió que no se revelara su apoyo económico, pues no quería que asociaran su nombre o compañía a este proyecto.<sup>15</sup> Podemos inferir que la iniciativa de Azcárraga fue el resultado de un proyecto de larga duración para llevar el país hacia la internacionalización y el cosmopolitismo y de hecho, los medios le otorgaron a Quanta tal reconocimiento. Como lo afirma un colaborador del periódico *El Día*, “Las presentaciones del grupo reflejan antes que nada la sorpresa: en México sí hay compositores que tratan de universalizarse, a partir de una experiencia Mexicana”.<sup>16</sup> Independientemente de la poca claridad en los motivos del patrocinio de Azcárraga, la estabilidad económica permitió que “los Quantas” se involucraran en una intensa actividad

de improvisación colectiva, al grado de que se convirtió en un *estilo de vida*; improvisaban por varias horas los siete días de la semana y dieron cientos de conciertos cada año.

Los diferentes escenarios callejeros pusieron en contacto aquellas prácticas experimentales con públicos a los que no habrían podido llegar de otra manera. Cada uno de los cuatro puntos atrajo a un sector social distinto: clase media educada en la Zona Rosa; clase alta esnob en Liverpool; clase media a baja en Santo Domingo; y una mezcla de todas —incluidos los turistas— en el Zócalo. Presentarse en las calles fue fundamental para el cambio de énfasis del grupo, el cual permitió que el público participara en sus improvisaciones.<sup>17</sup> El periodista Juan Jacobo Trigos informó que la respuesta del público a esta invitación fue, en su mayor parte, entusiasta. Un miembro del público expresó: “No entiendo nada, pero me dan ganas de tocar con ellos.”<sup>18</sup> Una sesión de improvisación colectiva era un acto de inclusión donde no había distinción entre los profesionales y el público, e incluso, no había diferencia entre la *experiencia* y la *música*. Como lo expresó el historiador de la danza Alberto Dallal: “La experiencia *Quanta es* la música. Sin más. Con todo, con todos.”<sup>19</sup> Probablemente, este grado de involucramiento proveniente de varios tipos de espectadores tomó por sorpresa a “los Quantas”.

Aunque el grupo recibió una recepción entusiasta de su público, sus prácticas resonaron con un grupo social en particular: el de los estudiantes universitarios y los profesionistas veinteañeros, muchos de los cuales habían participado en el movimiento estudiantil de 1968 que había tenido un desenlace fatal en la masacre de Tlatelolco.<sup>20</sup> Ellos se identificaban con los cuatro veinteañeros melencólicos que transgredían los instrumentos, transgredían las convenciones, transgredían las calles y, en última instancia, transgredían el *statu quo* del momento. Incluso los que no eran jóvenes en edad también se identificaban con Quanta. Dallal expresó: “Somos oyentes y creadores. Gracias a la inventiva de cuatro músicos que improvisan, todos quedamos convertidos en jóvenes”<sup>21</sup> (véase fig. 5).

**MAS, ENERGIA Y TODOS PERMANECEMOS INMENSOS EN ESA HOSTILIDAD QUE DESTRUYE LOS MITOS: LA -  
MUSICA SE CREA Y SE DESHACE EN UN INSTANTE. SOMOS OYENTES Y CREADORES. GRACIAS A LA INVEN-  
TIVA DE CUATRO MUSICOS QUE IMPROVISAN, TODOS QUEDAMOS CONVERTIDOS EN JOVENES.**

**ALBERTO DALLAL.**

Figura 5: Alberto Dallal, fragmento de una nota de programa de mano, “El Centro Universitario Cultural presenta al Grupo Quanta. Música electroacústica”, 9 de julio de 1970.

Las presentaciones callejeras de Quanta abrieron un capítulo significativo en la historia de la improvisación colectiva: mientras que varios grupos experimentales (en los Estados Unidos, Europa, Latinoamérica y otros lugares) heredaron la necesidad modernista de conservar la autoridad y reconocer varios grados de ontología de

la obra-concepto, las prácticas de Quanta se distanciaron de aquellas convenciones. No se atribuían etiquetas ni nombres. Aunque las ejecuciones de Quanta se basaban en la “intuición”, tenían la intención de mantenerse efímeras; no intentaban existir por sí mismas ni separarse de su contexto inmediato. Como lo expresó Herrejón en una ocasión: “No hay ningún afán de posteridad, de legar una obra a la humanidad. Lo válido, lo importante, es que la obra se produce conscientemente.”<sup>22</sup> Mientras ejercitaban la colectividad y hacían hincapié en el proceso, las prácticas de Quanta se distinguían de otras iniciativas de vanguardia que operaban bajo las restricciones modernistas.

Como lo ha documentado Georgina Born, muchos movimientos de vanguardia, sobre todo los que se enfocaban en experimentos formales, no buscaban una participación social ni un efecto político amplios (y Quanta puede incluirse entre éstos). Sin embargo, como afirma Born (siguiendo a Haskell), “esto no evitó que el experimento estético fuera interpretado como una crítica social o política, un fenómeno que reside en la asociación tan cercana que tenían el modernismo y la vanguardia con las connotaciones políticas radicales, inherentes al propio concepto de ‘vanguardia’”.<sup>23</sup> El público interpretaba la actitud transgresora de Quanta hacia los instrumentos como una rebelión necesaria contra cualquier restricción impuesta. Su práctica fue descrita por Trigos como la “destrucción renovadora” (una expresión creativa que resulta de la necesidad de postular una inconformidad con el sistema imperante).<sup>24</sup> Y esto es, precisamente, lo que el filósofo mexicano Leopoldo Zea quiso decir cuando presentó a Quanta como “La anticultura, que no es la negación de la cultura, sino la expresión de la cultura [...] Detrás de la negación [...] se va perfilando una afirmación. Afirmación que por lo pronto es expresada como inconformidad”.<sup>26</sup> Por lo tanto, Quanta representaba una *reacción alternativa* a la hostilidad de la juventud contra el sistema.

De manera similar a lo que Pierre Albert Castanet escribe acerca del ambiente musical en Francia a finales de la década de 1960 (“dejar que ocurra el desorden para proponer el orden”)<sup>27</sup>, a Quanta se le vio como una propuesta surgida del desorden mientras *hacía* un orden. Dallal expresó: “Tal vez una hostilidad bien encauzada, tal vez una expresión que radicalice y a la vez establezca de una vez por todas la desmesura juvenil [...] La música coincide con la actitud de los jóvenes [...] Aún sin desearlo, todos participan de esa invención musical que se convierte en acontecimiento colectivo.”<sup>28</sup> Al atraer a una multitud de estudiantes universitarios con una fuerte actitud contra el sistema y ansiosos de una reforma social, a “los Quantas” se les vio como una alternativa que tenía el potencial de intercambiar la ira y la cólera por una salida creativa (positiva). En palabras de Dallal: “Quanta nos desorganiza todos nuestros conocimientos sobre música para organizarnos una experiencia nueva.”<sup>29</sup>



La percepción que el público tenía de Quanta como un emblema del activismo social se acentuó cuando, durante una presentación callejera en la Zona Rosa, un policía detuvo abruptamente su espectáculo y los arrestó por no tener permiso escrito de la ciudad para presentarse en la calle. Al final, el policía no los llevó a la cárcel porque el periodista Luis Fernández de Castro (que había asistido al evento) esclareció públicamente las credenciales académicas de los músicos (después de todo, Lavista era miembro del cuerpo docente del Conservatorio) y su uso legítimo de los instrumentos de Carrillo, que eran considerados como un “tesoro nacional”.<sup>30</sup> En su relato publicado de este incidente, Fernández de Castro concluye que la razón de la intervención del policía tenía menos que ver con la falta de una autorización escrita y más con las prácticas aparentemente perturbadoras y caóticas de Quanta, y que el policía asociaba con lo que hacían los *hippies* locos.<sup>31</sup> En 2012, cuando recordaron este incidente, tanto Lavista como Echevarría rieron incontroladamente, pues en retrospectiva, aquello fue una señal de una revolución utópica juvenil y de su actitud anticonvencional. Lo irónico es que ninguno de los miembros de Quanta acepta haber tenido una intención política explícita. Sus afirmaciones sobre su práctica estaban —y aún están— formuladas en términos puramente “estéticos”: el sonido por el sonido mismo (a la Cage). No obstante, su rebeldía, sus extraños sonidos y su aspecto *hippie* encarnaban el apremio de una revuelta.

Como lo han expuesto recientemente Amy Beal, Benjamin Piekut y otros, la vanguardia está inmersa en una serie de contradicciones. Las prácticas experimentales de Quanta, tal como las he explorado en este ensayo, presentan una serie de contradicciones que vale la pena enunciar: por un lado, mientras que las improvisaciones colectivas del grupo eran consideradas como expresiones de antiacademicismo, en ninguna de las reseñas escritas de sus presentaciones los críticos y periodistas dejaron de mencionar las credenciales académicas de los integrantes.<sup>32</sup> Por otro lado, mientras que sus ejecuciones eran vistas como “la vanguardia revolucionaria” del país, después de dos años de intensa actividad, ninguno de sus miembros siguió improvisando colectivamente.<sup>33</sup>

Quanta llegó a su fin en 1972. Cuando les pregunté a Lavista y Echevarría sobre los motivos del abandono del proyecto, ambos esgrimieron razones estéticas y prácticas. Lavista recuerda que el grupo empezó a tornarse repetitivo, lo cual frustraba el propósito de su práctica experimental improvisadora; y Echevarría explica que el final de “los Quantas” ocurrió cuando sus miembros decidieron seguir carreras alternativas. Después de Quanta, ninguno de sus miembros continuó con la práctica de la improvisación colectiva. Baena, el primero en dejar el grupo, se dedicó a hacer pantomima (él falleció a principios de la década de los 2000); Antero Chávez, quien lo remplazó, prosiguió con su carrera como percusionista y toca en las orquestas más reconocidas del país; a Juan Cuauhtémoc Herrejón se le conoció principalmente

por su música electrónica, aunque murió prematuramente en 1993; Echevarría se mudó a Nueva York para probar suerte como cineasta, y se ha convertido en un renombrado director de películas y documentales, y Lavista, cuyo nombre ha permanecido asociado al de Quanta, abandonó la práctica de la improvisación colectiva durante 30 años. De manera sorpresiva, en 2011, empezó a involucrarse en proyectos musicales donde permitía un grado considerable de improvisación.

Durante dos años, el fenómeno de Quanta representó, tanto para sus miembros como para las audiencias, una liberación utópica. La actitud transgresora de aquellos cuatro músicos provocó que el público respondiera con una actitud irreverente. Los estudiantes universitarios, amas de casa, ejecutivos, críticos literarios, bailarines y todos aquellos que estaban ansiosos por romper con el sistema político dominante vieron en Quanta una alternativa viable. Sus improvisaciones permitieron que los jóvenes y viejos se convirtieran, *aunque sea por un instante, en una destrucción renovadora*. El principio democrático colectivo de Quanta resonó en múltiples artistas y espectadores por igual, y proveyó de un paisaje urbano a una ciudad con una desesperada necesidad de renovación cultural.

## Notas

<sup>1</sup> Jacques Attali, “La musique après mai 1968”, *Panorama de la musique* 23, mayo-junio de 1978, citado en Pierre Albert Castanet, “1968: A Cultural and Social Survey of its Influences on French Music”, *Contemporary Music Review* 8, núm.1 1993:21.

<sup>2</sup> Nicolás Echevarría en conversación con la autora, 25 de julio de 2012. Él recuerda: “Empezamos a tocar dentro de las cuerdas, sin baquetas pero con palos de madera, y de ahí en adelante, Mario sugirió: ‘formemos un grupo’. Después, incorporamos a Herrejón. Solíamos ensayar en el Conservatorio, pues ahí nos prestaban un lugar para hacerlo”.

<sup>3</sup> Jacques Monod, *El azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*, Barral Editores, Barcelona 1977, p.120.

<sup>3</sup> Alberto Dallal, “Hacer música, hoy. Diálogo con Mario Lavista”, *La Capital*, 2 de agosto de 1970. “El primer paso consistió en establecer un horario de trabajo inflexible y riguroso.”

<sup>4</sup> Quanta: Concierto de improvisación, La Casa de la Alianza Francesa, 23 de abril de 1970.

<sup>6</sup> La documentación de las convergencias entre Quanta y los proyectos de danza es mínima. Sin embargo, podemos inferir que trabajar con bailarines y coreógrafos motivó una intensa exploración de las improvisaciones diarias. Según la bailarina Valentina Castro (1935), el trabajo de aquellos con Quanta fue pionero en la escena experimental nacional. Ella recuerda que improvisaron a diario durante meses, en los cuales fueron desarrollando un sistema de comunicación en el cual los bailarines reaccionaban a la realimentación sonora de los músicos y viceversa. Según Castro: “Pasamos como tres o cuatro meses diariamente improvisando [*sic*] hasta que logramos una retroalimentación, porque nosotros nos motivábamos y ellos nos motivaban; nosotros teníamos que seguir la música pero al mismo tiempo ellos nos seguían los movimientos.” Véase Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, México, CONACULTA, 1998, p. 174.

<sup>7</sup> “‘Concierto de improvisación musical’, con los Quanta, en Alianza Francesa, de Polanco”, *Excélsior*, 23 de abril de 1970.

<sup>8</sup> *Ibid.* “¿Arte ‘subversivo’? – ¡Claro! Son conciertos ‘subversivos’ desde el momento en que se

vuelve nuestra música peligrosa porque atenta contra el equilibrio-cómodo-burgués [sic] de un público tradicional que está acostumbrado sólo a responder con las excitaciones tranquilas de la música burguesa. Pero nuestra finalidad no es agredir.”

<sup>9</sup> Véase Georgina Born, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant Garde*, Berkeley y Los Ángeles, U. de California P., 1995, pp. 58-59. “Compositores como Cardew y Wolff, y grupos como los italoestadounidenses MEV (Musica Electronica Viva), la British Scratch Orchestra y AMM, hicieron hincapié en las relaciones sociales de la producción y la ejecución de música en su búsqueda de una práctica grupal nueva, interactiva, colectiva y no jerárquica. La dimensión social de la nueva música fue vista como un crisol para experimentar con relaciones sociales colectivas y democráticas.

<sup>10</sup> El primer concierto en que usaron cuatro de los pianos y tres de las arpas de Carrillo se realizó durante el verano de 1971 en la Alianza Francesa.

<sup>11</sup> Mario Lavista, en conversación con la autora, 22 de febrero de 2012.

<sup>12</sup> Jesús Luis Benítez, “El ‘Quanta’ [sic] tocó con los instrumentos de Carrillo”, *El Nacional*, 4 de junio de 1971.

<sup>13</sup> Fundada en el siglo XIX por el empresario francés Jean-Baptiste Ebrard.

<sup>14</sup> Nicolás Echevarría, en conversación con la autora, 25 de julio de 2012. “Llegamos a vivir de tocar, de lo que cobrábamos”.

<sup>15</sup> *Ibid.* “Nos pagaba muy bien. Nos dijo, les voy a pedir un favor, que conserven el secreto y no digan quién les paga.”

<sup>16</sup> Brooker T.W., “El Quanta, una auténtica experiencia musical”, *El Día*, 22 de marzo de 1971. “Las presentaciones del grupo reflejan antes que nada la sorpresa: en México sí hay compositores que tratan de universalizarse, a partir de una experiencia mexicana, entendida con un juicio crítico impresionante.”

<sup>17</sup> Al respecto, Lavista expresa: “Nosotros entregamos un universo musical estructurado, pero al mismo tiempo ‘abierto’ en el sentido que Umberto Eco otorga a esta palabra. Por tanto, el oyente es (debe ser) el centro activo de una serie de relaciones, entre las cuales él elabora, en última instancia, su propia forma en un acto de libertad consciente.” Véase Dallal, *op. cit.*

<sup>18</sup> Juan Jacobo Trigos, “El que tenga oídos: El Quanta y los instrumentos microtonales de Carrillo”, *El Nacional*, 13 de junio de 1971.

<sup>19</sup> Dallal, *op. cit.*

<sup>20</sup> Ni Lavista ni Echevarría vivieron directamente la masacre de Tlatelolco de octubre de 1968; Lavista estaba en Europa y Echevarría en Guadalajara. Sin embargo, ambos compartían la actitud inconfesista de la época. En 2008, Echevarría produjo una serie de seis programas titulados *El memorial del 68*, y usó música de Lavista. Por lo tanto, a pesar de la falta de una postura abiertamente política, la música de Lavista acompaña las imágenes de la masacre que fue difícil de perdonar.

<sup>21</sup> Alberto Dallal, nota de programa de mano, “El Centro Universitario Cultural presenta al Grupo Quanta. Música electroacústica,” 9 de julio de 1970.

<sup>22</sup> Gerardo de la Torre, “Cartas de presentación: diálogo con Juan Cuauhtémoc Herrejón: músico”, Fondos Reservados, El Colegio Nacional, sin fecha ni fuente específicos. “Ni siquiera tratamos de grabarlas, y en caso de que se hiciera, para el grupo Quanta ya no tiene ninguna validez, ya que es una experiencia que ha ocurrido y que pertenece al pasado... No hay ningún afán de posteridad, de legar una obra a la humanidad. Lo válido, lo importante, es que la obra se produce conscientemente y se da el momento vivencial del creador: Obra y creador son una misma cosa en ese momento.”

<sup>23</sup> Born, *op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>24</sup> Juan Jacobo Trigos, *op. cit.*

<sup>25</sup> Quien entonces fungía como Director General del Departamento de Promoción Cultural de la UNAM.

<sup>26</sup> Leopoldo Zea, “La anticultura como expresión de una cultura”. Programa Ciclo de Otoño, Teatro de Ciudad Universitaria, UNAM Difusión Cultural, 16 de noviembre de 1970. “La anticultura en general, que no es precisamente la negación de la cultura, es expresión de la cultura. Pero detrás de esta negación, subconscientemente, se va perfilando una afirmación. Afirmación que por lo pronto es expresada como inconformidad [...] Un sordo descontento con el sistema, en Berkeley, en Francia, en México y el fenómeno hippie en otros muchos lugares del mundo, la desacralización dentro de la Iglesia, la rebeldía de los pueblos del Tercer Mundo, son negaciones detrás de las cuales se va perfilando el ideal de un Nuevo mundo. ¿Contra qué se reacciona? ¿Qué es lo que se quiere afirmar? [...] En el ciclo de conferencias que han sido programadas bajo el título de “La anticultura como freno”, la preocupación central es la de plantear la problemática a que nos referimos. Analizar los diversos anti, las diversas expresiones de rebeldía, las todavía débiles afirmaciones de un neo-humanismo como afirmación de esta negación [...] La Universidad colabora así en la tarea de orientación, que es parte de su función no sólo a nivel escolar sino en el de la difusión de la cultura a nivel popular.”

<sup>27</sup> Pierre Albert Castanet, “1968: A Cultural and Social Survey of its Influences on French Music”, *Contemporary Music Review* 8, núm.1, 1993: 20.

<sup>28</sup> Dallal, “Hacer música, hoy”.

<sup>29</sup> *Ibid.* “[E]l Quanta nos desorganiza todos nuestros conocimientos sobre música para organizar una experiencia nueva, única, un arte que carece de las elucubraciones eruditas de los destacados críticos en boga.”

<sup>30</sup> Fernández de Castro, “Música en la calle de la Capital. ‘Si la gente no va a los conciertos, el concierto irá a la gente’, es la divisa,” *Excelsior*, 25 de mayo de 1971. En 2012, cuando Lavista volvió a relatar este incidente, opinó que la intervención policiaca había sido provocada, obviamente, por el aspecto de “los Quantas”: unos *hippies* tocando cosas raras. (Entrevista personal, 10 de julio de 2012.)

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Juan Jacobo Trigos, *op. cit.*

<sup>33</sup> Sin autor, “La música moderna debe ser”, *Avance*, 13 de octubre de 1971.

GERMÁN CARRASCO  
CUATRO POEMAS

PARA UNA APRENDIZ DE ESPAÑOL

Sonidos que raspan la garganta como ciertos sabores,  
ruidos en la rugiente Babel, ritmo y rareza de una lengua  
cuyo ronco raspar fricando alveolos Retumba  
cierta rudeza o rugir de raza rara, erres  
tribales, endogámicas, difíciles, lo último de aprender  
en una lengua como el lenguaje refinado de la poesía  
o un rasposo blues, si prefieres: delirario:

diario

de lirios y delirios *del guerrero*  
*en el chisporroteo del remolino*

Mas, ya que el desorden —como el de tu pelo sin ir más lejos—  
es un orden dinámico, por ahí hemos de empezar: di rosa,  
una rosa es una rosa, etc.

## NERUDA EN LA DISCOTHEQUE

Cuando Neruda entró a la discoteque vacía  
vio la esfera espejeante, icono de la música disco  
fascinado como un bárbaro ante el imperio.  
Se las arregló para que el administrador del local la bajara  
y para poder de esa manera observarla de cerca.  
Descubrió que estaba compuesta de pequeños espejos,  
pensó en globos terráqueos y, reflejándose  
se vio abarcando el mundo entero.  
Quiso saber cómo operaba aquel ingenio  
para lo cual asistió a la discoteque de noche.

.....  
Pensó que se trataba de una fiesta de disfraces  
en donde se pretendía emular a Sodoma y Gomorra,  
pensó que era una fiesta *gay & lesbian*.  
Los disfraces eran bastante más osados  
que aquellos de las veladas de Isla Negra.  
Luego rechazó esa idea: quizás la gente bebía y bailaba  
en un rito de adoración a Baco  
o al Mundo (representado por la esfera de espejos que colgaba  
como una extraña lámpara en el cielo).

El espacio que se necesita para bailar  
es el número de tu calzado (ambos pies).  
Además, Chile es un país sísmico:  
si bailas no sentirás el terremoto  
(que —no te preocupes— no es otra cosa  
que un plagio de hacer el amor,  
un catre que quiere arrancar como una nave).

Un poeta está por las cosas, no contra ellas  
—Neruda no tenía ni que pensarlo—;  
comprende y canta los fenómenos más raros,  
lo *freak* y lo *queer* son su materia

(ya empezaba a hablar como los jóvenes del lugar  
o, si se quiere, a adueñarse del lenguaje)  
traza un puente entre generaciones y culturas,  
es, final y simplemente, UN HOMBRE LIBRE

Y canta:

Tra la la la la

pero también:

La tra tra tra tra

La discotheque estaba en Moscú, Ceilán o Santiago,  
Neruda intentaba comprender aquella música,  
recordó haber comprado el single *Mr. Postman* en Londres  
y haberlo obsequiado a su joven cartero. Pero esto era distinto:  
pulsiones de neutral marcapasos o callejeo tecnológico.

Neruda bebía en la barra, observaba,  
pensaba en tatuajes de hombres de mar,  
en tribus, en extravagantes homosexuales europeos,  
en mascarones cuyos senos generosos  
parecían agitarse bajo la tormenta (tal los senos  
de estas bacantes en el desenfreno de la danza).  
Pensaba en carnavales, en tribus, en aborígenes  
que usaban aros en lugares impensables,  
en pájaros exóticos similares a algunas personas de ese lugar.  
Pensaba en “El Viajero” de Baudelaire.  
Como con destello de abalorios, la bola giraba.  
Neruda no pudo resistir la tentación  
y se las arregló para conseguir una de esas esferas  
y la puso entre otros mundos y globos terráqueos  
en su colección de planetas locos de Isla Negra.

CANTO DE CHINCOLES  
(o la más bella acupunturista japonesa)

•  
Es un río el frío serpentino  
—o frescor sinuoso, si prefieres—  
que filtra los oídos y pregunta  
por su camisa de seda. Es una i  
latina: un clavado, un pinchazo,  
una inyección emoliente.

•  
Las orejas son flores con polen. Ta claro.  
Por eso los pájaros meten su canto en las orejas  
y en las victrolas y los lirios y anda a ver  
y a saber: los roles se confunden en el sexo.

La guirnalda sangrienta y filosa: el trino  
como la sangre de los piures y el Tabasco  
como crepúsculos de yodo y metapío.  
La camisa está empapada. Puente sonoro.  
Aguja de plata en los tímpanos.  
Inyección emoliente. Droga.  
Penetración, ambrosía del dolor.  
La más bella acupunturista japonesa.

•  
Los chincoles dibujan en los tímpanos  
el aire rojo de la madrugada: dibujan  
un nido de venas, las propias, no: *una* vena,  
un símbolo infinito o un rollo de manguera  
del que sólo suponemos sus extremos  
por el olor a tierra mojada y las gotas en las rosas  
—rostros de niñas perlados de sudor—  
y porque el cordaje podría danzar  
como una cobra ante el canto de estos pájaros.



## EL CAMIÓN DE LA BASURA

1

como europeo ante el canto de una india  
o cubano en un supermercado

en estado de completa alucinación,

como un niño de un pueblo perdido  
cuyo único espectáculo era ver

el camión de la basura.

El primer camión de basura  
con compresor  
que había llegado al pueblo.

2

El camión apisonaba el material  
con planos morosos, a la rusa,  
Loznitsa, ponte tú, o Sokurov.

El susurro mecánico vociferaba  
áfono la palabra  
*d e v e n i r r r*  
con rugido de monstruo de manga  
o de académico con estrella de sheriff  
o una mezcla de ambas cosas.

3

como europeo ante el canto  
de una india hermosa  
o cubano en un supermercado  
Así, o como un campesino  
que mira con binoculares

el funcionamiento de la grúa,  
así deberías ver el mundo;

4

Eterna la pregnancia de esas imágenes  
—el camión la grúa y la otra historia—  
así como la rechinante y parsimoniosa  
banda sonora fierrera del camión ese.

Podría haber sido cualquier otro camión,  
pero era el camión de la basura.

5

como europeo ante el canto de una india

“métele una india linda —dice el productor—  
que con eso los europeos se vuelven locos  
y financian y premian que da gusto”

o como cubano en un supermercado  
en estado de completa alucinación

o retornado chileno desde cuba  
alucinado con las bondades  
de la modernidad neoliberal

o como niño de un pueblo perdido  
cuyo único espectáculo era ver  
el camión de la basura,

así deberíamos ver el mundo:  
pura primera vez y primavera  
de los sentidos

porque dios no hace dos cosas iguales

razón por la cual escribir o filmar  
cualquier ítem de la realidad  
es suficiente,

un picnic en la playa o el río por ejemplo

(madre no tenía bañador, se descalzó,  
animal plácido rodeado de cachorros).

Pero no se trata de detener la cámara  
con parsimonia, o transcribir  
lo que se te venga en gana  
(no todos son ozu, kiariostami,  
No todos oppen);

el gastadero en tinta o celuloide  
da vértigo y vergüenza,  
da culpa.

No me puedo sacar de la cabeza el camión ese.



# LOS INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN EN LA MÚSICA DEL SIGLO XX

ALFREDO BRINGAS

La idea de que la percusión apareció desde el inicio mismo de las manifestaciones musicales del hombre está muy difundida y es aceptada en términos generales por la mayoría de los estudiosos en el tema. Jeremy Montagu resume claramente esta idea: “Es costumbre, al escribir sobre la historia de la percusión, el referirse a ellos como los instrumentos más antiguos del hombre.”<sup>1</sup>

Si a las percusiones se les considera dentro de la música como la familia instrumental más antigua, resulta también relevante el hecho de que en la mayoría de las culturas humanas se hayan empleado y que en muchos casos hayan alcanzando un alto grado de desarrollo. La riqueza musical de una parte importante de las culturas no europeas tiene como materia prima fundamental a los instrumentos de percusión y son claros ejemplos del alto nivel musical que con ellos puede alcanzarse. En especial podemos mencionar las músicas tradicionales de la India, la música del Medio Oriente o la música africana.

En el caso particular de la música de las civilizaciones mesoamericanas, hay claras evidencias, tanto en códices y crónicas como por el instrumental que logró sobrevivir, que permiten afirmar que los instrumentos de percusión eran uno de sus principales elementos constitutivos. Tras el descubrimiento y la conquista del continente Americano, estas manifestaciones han desaparecido casi por completo.

En el terreno de la música sinfónica europea, específicamente en el periodo que va del siglo XVII al XIX, el empleo de esta familia instrumental ha sido importante pero siempre cumpliendo funciones de apoyo dinámico, manteniendo el pulso, re-

<sup>1</sup> Montagu Jeremy, *Timpany & Percussion*, Yale University Press, New Haven y Londres 2002, p. 8.

forzando las notas fundamentales de la tonalidad o destacando tímbricamente puntos climáticos del discurso musical. La incorporación de los instrumentos de percusión a la orquesta sinfónica se fue dando lenta y gradualmente a lo largo del tiempo.

A mediados del siglo XVII, en Europa, los instrumentos de percusión hacen sus primeras apariciones dentro de la incipiente orquesta sinfónica. Jean Baptiste Lully (1632-1687) fue uno de los primeros compositores que trasladó los timbales de la música militar y ceremonial a la orquesta sinfónica en su *Comédie en Musique* (1660) o en su ópera *Cadmus et Hermione* (1673).



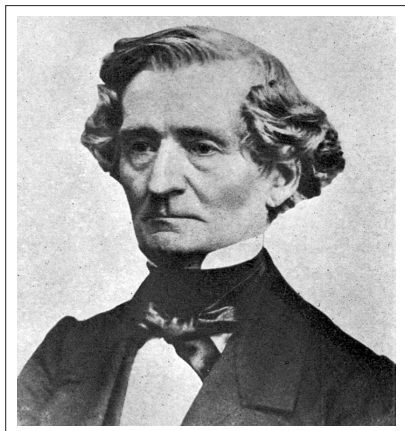
Jean Baptiste Lully, litografía de Chabert.

Otros compositores que continuaron usando los timbales fueron: Marc Antoine Charpentier (1636-1704), Jean Philippe Rameau (1683-1764), Johann Sebastian Bach (1685-1750) y Georg Friedrich Haendel (1685-1759). Ejemplos de un mayor desarrollo en la utilización de los timbales son: *Sinfonía con ocho timbales obligato* de Johann Carl Christian Fischer (1752-1807); *Concierto para seis timbales y orquesta* de Georg Druschetzky (1745-1819).<sup>2</sup>

A finales del siglo XVIII aparecieron los primeros instrumentos de percusión no afinados en la orquesta sinfónica. Bombo, platillos y triángulo fueron usados por los compositores para agregar un efecto militar o exótico en su música (este último conocido como *alla turca*, por el origen de estos instrumentos en las bandas militares turcas). Los primeros ejemplos de ello los encontramos en *El rapto en el serrallo* (1786) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), *Zaire* (1777) de Michael Haydn (1737-1806), la *Sinfonía Militar* (1794) de Joseph Haydn (1732-1809) y la *Novena Sinfonía* (1825) de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Las primeras apariciones del tambor militar como instrumento de la orquesta (que por lo general anunciaba o evocaba algún tipo de actividad militar) fueron: *Las bodas de Fígaro* (1786) y *Cosí fan tutte* (1790) de Mozart, la música incidental de *Egmont* (1809-1810) y *La victoria de Wellington* (1813) de Beethoven.

Esta tendencia en el uso de grandes sonoridades de la percusión fue ampliada por compositores posteriores a Beethoven, en especial por Héctor Berlioz (1803-1869), quien sugiere para algunas de sus obras, además de una amplia dotación de

<sup>2</sup> Información y otros ejemplos importantes en el CD: *Virtuoso Timpani Concertos*, Alexander Peter, Conductor, Dresden Philharmonic Chamber Orchestra, 2004, NAXOS, 8.557610.



Héctor Berlioz, foto de Ch. Reutlinger, 1864

percusiones, el uso de dos o más timbalistas, cada uno con dos timbales.<sup>3</sup> Es a partir de la música de Berlioz y de su *Tratado de orquestación* —escrito en 1843— que se empezaron a usar un mayor número de timbales. El aumento en las exigencias musicales de los compositores y las mejoras técnicas de construcción del instrumento dieron como resultado la conformación actual, en la orquesta sinfónica, que es de cinco timbales.

El gran desarrollo de la música sinfónica a lo largo del siglo XIX trajo como consecuencia la incorporación gradual a la orquesta de otros instrumentos de percusión: pandero, castañuelas, tam tam, gong, campanas tubulares, lira, xilófono, platillo suspendido, cascabeles, etc. Algunos de los más importantes compositores de este siglo que recurrieron a las percusiones y que hicieron posible su desarrollo dentro de la orquesta sinfónica fueron, más allá de Berlioz, Richard Wagner<sup>4</sup> (1813-1883), Piotr Ilich Chaikovski<sup>5</sup> (1840-1893), Gustav Mahler (1860-1911), Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908) y Richard Strauss (1864-1949), entre otros.

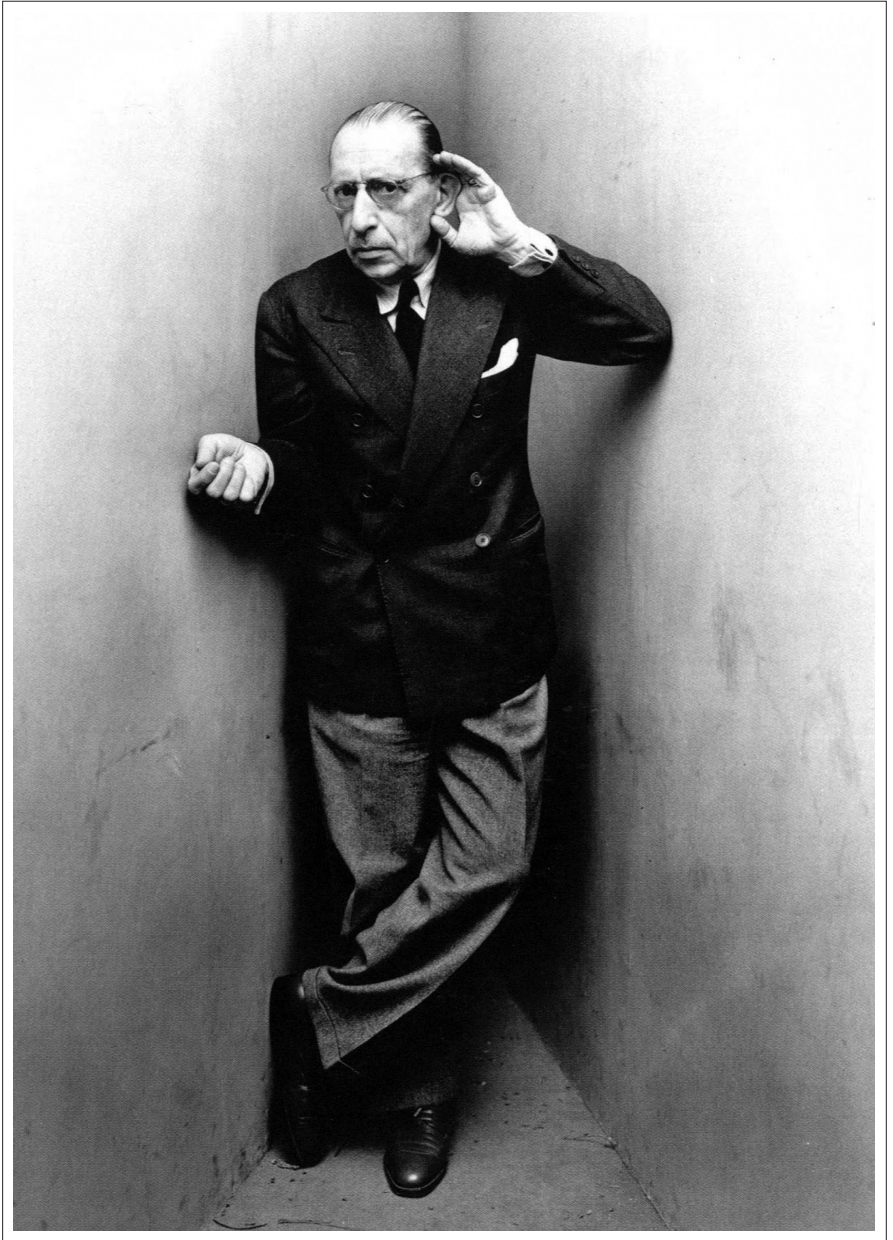
Con el inicio del siglo XX, con todos sus cambios sociales, políticos, económicos y tecnológicos, los compositores de música sintieron la necesidad de renovar el lenguaje musical y de romper con la tradición romántica que limitaba su expresión. Las respuestas, tanto en Europa como en América fueron muy diversas y, en muchas de estas búsquedas, los instrumentos de percusión cobraron una importancia inédita.

En el continente europeo, tanto los expresionistas, Arnold Schoenberg (1874-1951) seguido por sus discípulos, Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945) como los impresionistas, encabezados por Claude Debussy (1862-1918), buscaban alejarse, cada uno a su manera, de las premisas propias del siglo anterior, creando formas diferentes de componer. Fueron grandes orquestadores y su paleta se vio ampliamente enriquecida con los instrumentos de percusión, pero las funciones

<sup>3</sup> Los ejemplos más importantes son: *Sinfonía fantástica* (1830), *Sinfonía fúnebre y triunfal* (1840) y la *Gran misa de los muertos* (1837).

<sup>4</sup> Ejemplos dignos de mencionarse de Wagner, en relación a las percusiones, son: *El oro del Rin* (1850), en el que se utilizan 18 yunques y *Sigfrido* (1856), en la que se utilizan yunques afinados.

<sup>5</sup> Mención especial merece la *Obertura 1812* de Chaikovski, quien hacia el final utiliza los disparos de un cañón, aunque actualmente estos sonidos son reemplazados por un bombo o por sonidos sintetizados.



Igor Stravinski, foto de Irving Penn, 1948.

básicas de éstos (apoyo dinámico, rítmico y tímbrico) continuaron siendo semejantes a las de sus predecesores.

Es a partir de Igor Stravinski (1882-1971), sobre todo con sus obras tempranas, que se rompe por completo con la herencia romántica decimonónica. Ritmo, armonía, melodía y forma quedan liberados de la sujeción armónico-melódica. Los instrumentos de percusión comienzan, entonces, un papel mucho más protagónico en la música.

Entre las obras europeas más representativas de la incorporación y creciente protagonismo de los instrumentos de percusión en la música de cámara y sinfónica de las primeras cuatro décadas del siglo XX hay que mencionar, de Igor Stravinski (1882-1971), *La consagración de la Primavera* (1913), *La historia del soldado* (1918), *Las bodas* (1923); de Darius Milhaud (1892-1874), *Las coéforas* op. 24 (1915), *El hombre y su anhelo* op. 48 (1918), *La creación del mundo* op. 81a (1923); de Erik Satie (1866-1925), Ballet *Parade* (1916); de Edgar Varése (1883-1965), *Amériques* (1918-22), *Offrandes* (1922), *Hiperprisma* (1922), *Octandre* (1923), *Integrales* (1924), *Arcana* (1925-27); de Sir William Turner Walton (1902-1983), *Façade* (1922); de Alexander Tcherepnin (1899-1977), Primera sinfonía, opus 42 (1927); de Dimitri Shostakóvich (1906-1975), la ópera *La nariz* Op. 15 (1928); de Maurice Ravel (1875-1937), *Bolero* (1928); de Béla Bartók (1881-1945), *Música para cuerdas, percusiones y celesta* (1936), así como la *Sonata para dos pianos y percusiones* (1937).

En el terreno de las ideas, las primeras semillas de pensamiento que formularon la necesidad de un cambio en la concepción de la música fueron los escritos teóricos del pianista, director de orquesta y compositor italiano Ferruccio Busoni (1886-1924). En 1906 escribió su libro: *Esbozo de una nueva estética musical*. El texto está escrito en un tono entusiasta y por momentos exaltado, y en él se plantea la necesidad de renovar el arte musical. Busoni analiza la situación de la música de su época y la ubica como “un arte virgen”<sup>6</sup> en comparación con las otras artes (como la arquitectura, la poesía, la escultura y la pintura) a las que considera artes antiguas y maduras. Por aquellos días, otros consideraban la música un arte maduro; pero él veía en las leyes, reglas y principios musicales vigentes de su época su propia limitación. Busoni insiste además en la liberación de la música de lo programático y lo literario.

“¡Música absoluta!” proclama Busoni y sugiere que se libere el arte musical de las cadenas que se le imponen: forma, notación, gusto, estilo, originalidad, sistema tonal, sistema temperado, armonía, melodía, ritmo, timbre, silencio, textura, instrumentos musicales, etc. Busoni cuestiona al creador y a su oficio. La función de los artistas creadores consiste en hacer leyes y no en seguir las leyes que ya están

<sup>6</sup> Busoni, Ferruccio, *Esbozo de una nueva estética Musical*, en *Pensamiento musical*, UNAM, p. 27.





Ferruccio Busoni, entre 1890 y 1900.

hechas. “Quien sigue dichas leyes deja de ser un creador.”<sup>7</sup> Esta idea es, sin duda, la esencia de la filosofía de buena parte de los creadores de música del siglo XX, además de la característica sustancial del modernismo. La trascendencia de su escrito radica en que logra el objetivo de ser un verdadero esbozo de la música que se desarrolló en el siglo XX.

Poco tiempo después de la publicación del libro *Bosquejo de una nueva estética musical* de Busoni, el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) publicó en *Le Figaro* de París, en febrero de 1909, su *Manifiesto de futurismo*, que instaba a sus colegas italianos en términos muy provocadores a “glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan”.<sup>8</sup> Pronto se unieron a Marinetti varios pintores que trabajaban en Milán: Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrá ((1881-1966) y Luigi Russolo (1886-1947). Juntos redactaron y publicaron una serie de manifiestos y tratados en torno a literatura, música, teatro, escultura, arquitectura, la mujer y la lujuria.

<sup>7</sup> Busoni, F., *op. cit.* p. 46.

<sup>8</sup> *Futurismo*, en *Saber Ver*, núm. 27, Ed. Televisa, p. 7.



En el terreno musical, fue el compositor Francesco Balilla Pratella (1880-1955) quien se encargó de formular los primeros tres manifiestos futuristas de música: *Manifiesto de música futurista* (1910), *Manifiesto técnico* (1911) y *La destrucción de la cuadratura* de (1912). Balilla Pratella fue muy criticado en primer lugar porque sus propuestas de cambio en el terreno musical no resultaban tan osadas, pues ya otros compositores como Schoenberg, Debussy o Busoni las habían llevado a la práctica tiempo atrás y, en segundo lugar porque sus composiciones resultaron ser conservadoras y con fuertes influencias del impresionismo y de Schoenberg.

Fue precisamente unos días después del rotundo fracaso que obtuvo el estreno de una pieza de Pratella, *El himno para la vida*, en marzo de 1913, cuando Luigi Russolo, pintor que provenía de una familia de músicos, dedicó a su colega Balilla Pratella su notable manifiesto *El arte del ruido*, buscando así darle apoyo y consuelo. En este manifiesto, Russolo rebasa radicalmente los tímidos intentos de Pratella de formular la construcción de una música verdaderamente futurista. Russolo afirma:

La vida en la naturaleza era todo silencio. En el siglo XIX, con la invención de la máquina, el Ruido ha nacido. Hoy, el Ruido triunfa y reina sobre las sensibilidades de los hombres.<sup>9</sup>

Russolo considera que la incorporación del ruido a la música es el siguiente paso lógico y necesario para su total renovación y divide el sonido en seis grandes categorías:

- Estruendos, truenos, explosiones, borboteos, baques, bramidos.
- Silbidos, pitidos, bufidos.
- Susurros, murmullos, refunfuños, rumores, gorgoteos.
- Estridencias, chirridos, crujidos, zumbidos, crepitaciones, fricaciones.
- Percusión de metal, madera, piel, piedras, terracotas.
- Voces de animales y hombres: gritos, chillidos, gemidos, alaridos, aullidos, risotadas, estertores.<sup>10</sup>

Con todo lo anterior, Russolo anticipa, sin saberlo, el material sonoro de la gran mayoría de las composiciones musicales hechas para ensamble de percusiones a lo largo del siglo XX. Sus categorías son absolutamente distinguibles en prácticamente todo este repertorio.

Al final de su manifiesto, Russolo establece algunas reglas dirigidas a los *músicos futuristas*, que en su momento resultaban totalmente incongruentes:

<sup>9</sup> Russolo, Luigi, *The Art of Noises*, Prendagon Press, Nueva York, 1986, p. 23.

<sup>10</sup> Russolo, Luigi, *op. cit.*, p. 28.

## Músicos futuristas:

- Los músicos futuristas deben siempre expandir el campo de los sonidos y las disonancias.
- La orquesta debe ser reemplazada por la máquina.
- Los músicos futuristas deben liberarse del ritmo simple, buscar lo complejo.
- La variedad de sonidos es infinita y los futuristas deben buscar sintetizarlos en vez de copiarlos.<sup>11</sup>

Estos principios, polémicos en su momento, pueden aplicarse perfectamente en la actualidad a las cualidades creativas e interpretativas requeridas para un músico intérprete de música de los siglos XX y XXI o de un compositor.

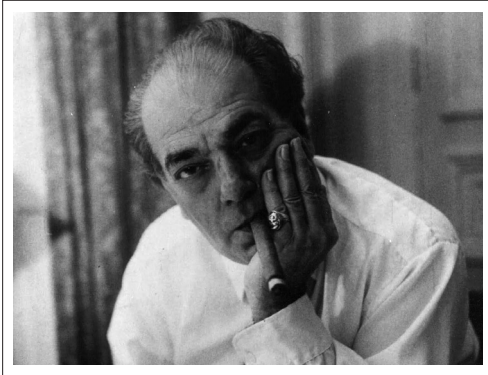
Russolo buscó llevar a la práctica sus ideas y mandó construir sus famosas máquinas *Intonarumori*. Estos instrumentos eran unas grandes cajas con una o varias bocinas de gramófono en la parte superior y una palanca que accionaba una serie de golpeteos, frotamientos y raspaduras de los distintos materiales que estaban adentro de las cajas: botes, latas, ollas, pieles, etc. El 24 de abril de 1914, en el Teatro dal Verme de Milán, los futuristas ofrecieron su primer concierto con estos instrumentos: *Gran concerto futuristico*, pero éste terminó en un gran pleito entre el público y los intérpretes y con el arresto de Marinetti.

Los futuristas hicieron varios intentos posteriores de difundir y mejorar la música producida por estas máquinas, pero nunca lo lograron. Los recursos técnicos a su disposición eran demasiado limitados. Con el estallido de la primera guerra mundial, Marinetti y muchos otros futuristas fueron convocados a pelear en el ejército y el movimiento perdió fuerza. Muy pocos regresaron y la realidad que encontraron después del conflicto no les permitió realizar nuevos intentos, entre otras cosas porque los *Intonarumori* fueron destruidos durante la guerra.<sup>12</sup>

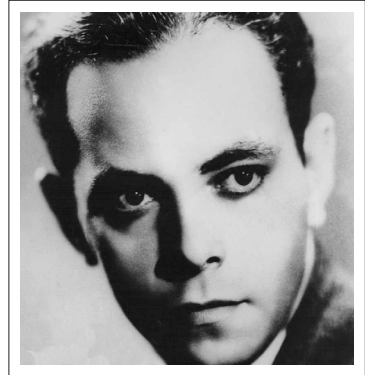
La importancia de los futuristas en el terreno musical no radica en los productos musicales que ofrecieron, sino en sus ideas de renovación: la liberación de la música del sistema de la armonía tonal-funcional y del sistema temperado; el abandono de los instrumentos musicales tradicionales; la búsqueda del ruido producido por las máquinas y las urbes; la adopción de objetos y máquinas como instrumentos musicales; el uso de todo tipo de efectos sonoros producidos con el cuerpo y la voz humana;

<sup>11</sup> Russolo, Luigi, *op. cit.*, p. 28.

<sup>12</sup> “Como parte del centenario del futurismo italiano, la Bienal Performa 09 de Nueva York, en colaboración con el Experimental Media and Performing Arts Center (EMPAC) y el SFMOMA (San Francisco Modern Museum of Art), invitaron a Luciano Chessa a dirigir el proyecto de reconstrucción de los legendarios instrumentos que Russolo construyó en Milán en el verano de 1913.” Ofrecieron un concierto con ellos y se puede ver y escuchar en: <http://www.youtube.com/watch?v=Lqej96ZVoo8>



Heitor Villa-Lobos.



Amadeo Roldán.

los sonidos de animales; la percusión de toda clase de materiales y la invención de nuevos instrumentos productores de sonido. Su principal premisa: la redefinición del sonido en la música, es decir, la integración del ruido como elemento constituyente del discurso musical, ha influido notablemente a lo largo de todo el siglo XX y XXI en innumerables compositores (G. Antheil, E. Varése, J. Cage, H. Partch, L. Harrison, L. Berio, K. Stockhausen, P. Schaeffer, etc.) y es, para el mundo actual de la música para percusiones y de la electrónica, parte esencial de su razón de ser.

La necesidad de renovar el lenguaje musical, surgida en Europa a principios del siglo XX, tuvo también en el continente americano diversas manifestaciones. Se pueden observar tres grandes tendencias que buscaban responder, cada una a su manera, a estas premisas de renovación, pero todos con una causa común: la del uso y reconocimiento de elementos ajenos a las prácticas consabidas de la música occidental. Estas tendencias se pueden observar con claridad aun cuando no conformaron una escuela específica ni siguieron manifiesto alguno.

En el primer caso, la tendencia en la composición musical se vio enriquecida por materiales musicales provenientes del folclor y las tradiciones musicales de cada país. Se incorporaron entonces instrumentos musicales inusuales, así como ritmos, modos, escalas, etc. Todos ellos incorporaron el espíritu de sus respectivos países y culturas y buscaron rebasar el rastro heredado del romanticismo europeo. Esta tendencia es conocida históricamente como nacionalismo. Los compositores más relevantes en las primeras décadas del siglo que hicieron uso de estos recursos fueron: en Cuba, Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940); en Brasil, Héctor Villalobos (1887-1959) y Camargo Guarnieri (1907-1993); en México, José Pomar (1880-1961), Silvestre Revueltas (1899-1941) y Carlos Chávez (1899-1978).

El segundo caso fue el de los experimentos microtonales. A principios del siglo XX existieron varias escuelas microtonales tanto en América como en Europa, siempre con un denominador común:

Llamar la atención sobre el hecho de que la unidad mínima interválica occidental, el semitono, no es, ni mucho menos, la unidad mínima audible y que los intervalos podrían fraccionarse en unidades menores.<sup>13</sup>



De izq. a der: José Pomar, persona no identificada, Vicente T. Mendoza y Silvestre Revueltas, ca. 1931-1932.

En México, el principal protagonista de esta tendencia fue el compositor Julián Carrillo (1875-1965), quien realizó una importante producción musical microtonal e impulsó la creación de nuevos instrumentos musicales. Carrillo tuvo en vida un mayor reconocimiento en el extranjero por su obra, que en su propio país.

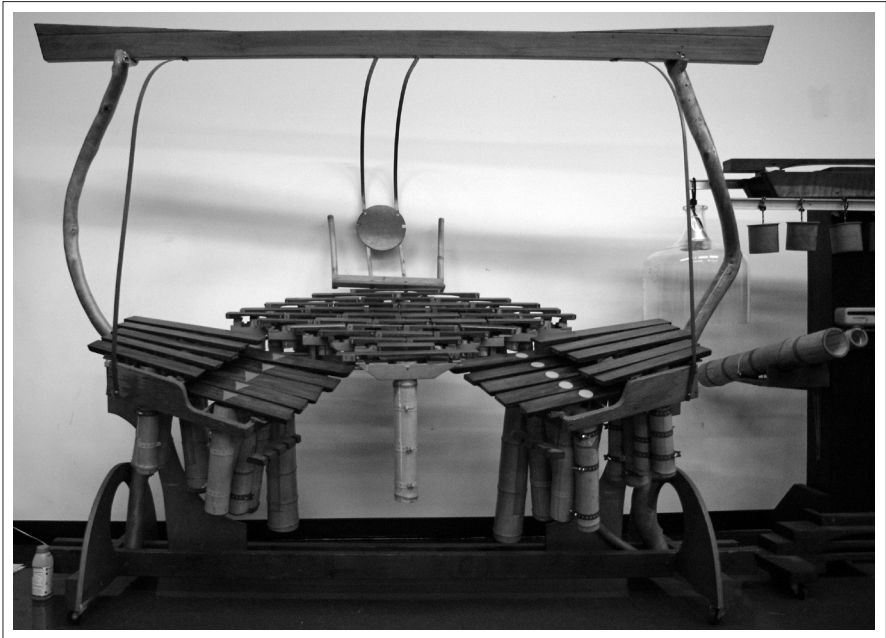
En Estados Unidos, el compositor Charles Ives (1874-1954) también hizo algunos experimentos al respecto, como por ejemplo, sus *Tres piezas en cuartos de tono* (1903-1924) para dos pianos (uno afinado a un cuarto de tono del otro). En los años

40 el compositor, también estadounidense, Harry Partch (1901-1974) continuó con la sistematización de las escalas microtonales y escribió música para instrumentos microtonales construidos por él mismo.<sup>14</sup>

La tercera tendencia de creación musical innovadora en América consistió en una renovada preocupación por la sonoridad a través de nuevas formas de abordar los instrumentos de uso común, la utilización de instrumentos musicales de culturas no europeas, el uso de aparatos eléctricos, máquinas u objetos de uso cotidiano como instrumentos musicales y la invención de nuevos instrumentos. Los principales exponentes de esta tendencia son los estadounidenses Henry Cowell, John Cage, Lou Harrison, Charles Ives, George Antheil y Conlon Nancarrow. Todos estos compositores

<sup>13</sup> Marco, Tomás, *op. cit.*, p. 273.

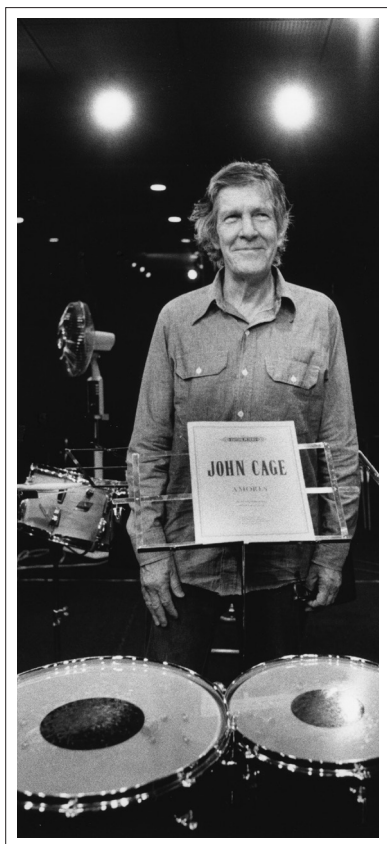
<sup>14</sup> Actualmente existen en Estados Unidos varias universidades y grupos musicales que se dedican a la conservación y construcción de los instrumentos musicales diseñados por Partch, así como a la interpretación de su música. Por ejemplo, la Montclair State University en Nueva Jersey tiene una importante colección de instrumentos microtonales y existe un ensamble dedicado a interpretar la música de Partch: el MSU Harry Partch Ensemble. Otro grupo de este tipo es el denominado Partch, que radica en Los Ángeles, California.



El *Quadrangularis reversus 2*, instrumento construido por Harry Partch.

tores no obtuvieron de parte de sus compatriotas la aceptación y el reconocimiento que merecían por sus aportaciones. Fueron, por muchos años, talentos aislados e ignorados por la tradición conservadora (importada de Europa), dominante por mucho tiempo en América. Sin embargo, para todos ellos la ruptura con la tradición europea se dio de una manera espontánea y natural, al ir en busca de una voz propia y acudiendo sin prejuicios a elementos que no habían sido anteriormente utilizados.

Las obras americanas más representativas de la incorporación y creciente protagonismo de los instrumentos de percusión en la música sinfónica y de cámara de las primeras cuatro décadas del siglo XX son: Charles Ives (1874-1954), Estados Unidos: *Life Pulse*, *Prelude of the Universe Symphony* (1911-1915); Carlos Chávez (1899-1978), México: *El fuego nuevo* (1921), *Los cuatro soles* (1926), *Caballos de vapor* (1926-1927), *Sinfonía india* (1935-1936); *Xochipilli Macuilxóchitl* (1940); Mignone, Francisco (1897-1986), Brasil: *Congada* para orquesta (1922); George Antheil (1900-1959), Estados Unidos: *Ballet mecánico* (1923-1925); Villalobos, Héctor (1887-1959), Brasil: *Nonneto*, *Impressao rápida de todo o Brasil* (1923); Amadeo Roldán (1900-1939), Cuba: *Obertura sobre temas cubanos* (1925), *Tres pequeños poemas (Oriental, Pregón, Fiesta negra)* (1926), *La Rebambaramba*,



John Cage, foto de Akira Kinoshita, 1986.

(1928), *El milagro de Anaquillé* (1929); Pomar, José (1880-1961), México: *Ocho horas* (1931); *Huapango* para orquesta (1931); *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión* (1932); Revueltas, Silvestre (1899-1940), México: *Troka* (1932?); *Ocho por radio* (1933); *Sensemayá* (1937); *La noche de los mayas* (1939); Fabini, Eduardo (1882-1950), Uruguay: *Mburucuyá* (1933); Creston, Paul (1906-1985), Estados Unidos: *Concertino para marimba y orquesta* op. 21 (1940).

Ante el surgimiento de todas estas tendencias de creación y renovación musical en el ámbito de la música de concierto a principios del siglo XX tanto en Europa como en el continente americano, los instrumentos de percusión se fueron convirtiendo gradualmente en protagonistas del discurso musical al ofrecer una amplia gama de recursos rítmicos, tímbricos, dinámicos, melódicos, armónicos y expresivos. La consecuencia lógica de esta evolución fue el surgimiento de una nueva agrupación musical en la música occidental de concierto: el ensamble de percusiones.

El primer periodo de creación de composiciones musicales para ensamble de percusiones comienza en 1930, con la aparición de la primera obra escrita para este tipo de agrupación:

las *Rítmicas #5 y #6*, del compositor cubano Amadeo Roldán. Este ciclo termina en 1942, con la composición: *Toccata para instrumentos de percusión* de Carlos Chávez, pieza que a su vez marca el nacimiento del repertorio mexicano para ensamble de percusiones. Después de este año hubo un silencio en torno a este repertorio y no es sino hasta los años 50 en que reaparecen nuevas composiciones para percusión a cargo del percusionista y compositor estadounidense Michael Colgrass (1932).

Algunos de los compositores pioneros más relevantes en la escritura de música para ensamble de percusiones y sus principales obras son:<sup>15</sup> Roldán, Amadeo (1899-

<sup>15</sup> Beck, John H., *Encyclopedia of Percussion*, Routledge, Nueva York, 2007.





Lou Harrison.

1941), Cuba: *Rítmicas #5 y #6* (1930); Varèse, Edgar (1883-1965), Francia-Estados Unidos: *Ionización* (1931); Russell, William (1905-1992), Estados Unidos: *Estudios de percusión en ritmos cubanos* (1935); Ardévol, José (1911-1981), Cuba: *Estudio en forma de preludio y fuga* (1933); *Suite para 30 instrumentos de percusión, fricción y silbido* (1934); *Prelude á II* (1942); Becker, John (1886-1961), Estados Unidos: *The Abongo* (1933); *Vigilante* (1938); Beyer, Johanna M. (1888-1944), Estados Unidos: *Percussion Suite* (1933); Cowell, Henry (1897-1965), Estados Unidos: *Ostinato Pianissimo* (1934); *Pulse* (1939); Cage, John (1912-1992), Estados Unidos: *Quartet* (1935); *Trio* (1936); *Primera construcción en metal* (1939); *Paisaje imaginario No. 1* (1939); *Living Room Music* (1940); *Segunda construcción* (1940); *Paisaje imaginario No. 2* (1940); *Tercera construcción* (1941); Harrison, Lou (1941-2003), Estados Unidos: *Quinta sinfonía* (1939); *Bomba* (1939); *Canción de Quetzalcoatl* (1941); *Fuga* (1941); *Suite*, Cage/Harrison (1942); Hovhaness, Alan (1911-2000), Estados Unidos: *October Mountain* (1942); Chávez, Carlos (1899-1978), México: *Toccata para percusiones* (1942).

Los compositores pioneros del repertorio para ensamble de percusiones enarbolaron desde principios de los años 30 la bandera de la emancipación del ruido, el sonido y el ritmo. Esta contribución aún continúa y una extensión y consecuencia

de su búsqueda y logros es la música electrónica en sus múltiples ramas. En ambas músicas, los recursos se renuevan continuamente y nos siguen sorprendiendo. John Cage lo vislumbró claramente desde 1937:

La música de percusiones es la transición contemporánea de la música influida por los teclados hacia la música futura de todos los sonidos. Cualquier sonido es aceptable para el compositor de música para percusiones; él explora el académicamente olvidado terreno de los sonidos no musicales en la medida que le es manualmente posible.<sup>16</sup>

Cage afirma con toda razón que el repertorio musical para percusiones es el puente que hizo posible la transición de la música instrumental tradicional hacia la música electroacústica y electrónica. Puente de exploración sonora que liberó a la expresión musical de las ataduras que imponía el sistema temperado, la melodía, la armonía y el cerrado concepto que aún prevalece en algunos ámbitos de que un sonido musical es sólo aquel que tiene una altura definida dentro del sistema temperado.

Los instrumentos más antiguos nos lanzan al futuro. Con ellos, el sueño de los futuristas se hace realidad: cualquier fenómeno acústico puede ser susceptible de convertirse en un elemento del discurso musical.

## **Bibliografía**

- BECK, John H., *Encyclopedia of Percussion*, Garland Publishing, Inc., Nueva York y Londres 1995.
- BRINGAS SÁNCHEZ, Alfredo, “Música mexicana para ensamble de percusiones. Antología, catálogo y análisis musical de tres obras, con recomendaciones interpretativas: Tambuco de Carlos Chávez, *Políptico* de Manuel Enríquez y *La Chute des Anges* de Federico Ibarra”, tesis doctoral, UNAM, 2012, México, 367 pp.
- BUSONI, Ferruccio, *Pensamiento musical*, UNAM, Depto. de Música, México, 1975.
- MARCO, Tomás, *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002.
- MONTAGU Jeremy, *Timpany & Percussion*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2002.
- RUSSOLO, Luigi, *The Art of Noises*, Translated from the italian with an Introduction by Barclay Brown, Prendagon Press, Nueva York, 1986, p. 23.
- Russolo, Luigi, *El arte de los ruidos*, Trad. Olga y Leopoldo Alas, Ed. José Antonio Sarmiento y Juan Agustín Mancebo, Centro de Creación Experimental de La Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1998.

<sup>16</sup> Cage, John, *Silence, Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan University Press, 1961, p. 5.

## EL ASOMBRO DE LA MÚSICA

**Selección, introducción y traducción del catalán de Miguel Ángel Muñoz**

*Albert Ràfols-Casamada (Barcelona, España, 1923-2009), considerado uno de los grandes pintores abstractos de la segunda mitad del siglo XX, es un teórico del arte y uno de los mayores poetas catalanes. Trabajó dentro de una abstracción lírica pura y colorista en la que el orden y el equilibrio dialogan con sensaciones luminosas o anímicas. El mundo de Casamada es un equilibrio, un poema interminable, un momento de convergencia. ¿Idealismo, realismo? Metáfora de ambos. Signos y enigmas que se enfrentan, que discurren en su pintura y encuentran voz en la escritura invisible del espacio. La poesía es un signo de la forma. Su discreción poética ha encubierto no sólo el reconocimiento, sino también la atención que merece su poesía, surgida de una necesidad creativa. A lo largo de más de ocho décadas miró todo lo que le rodeaba y nos sorprendió siempre frente a una realidad compleja y oscura: “El poema es ala y es vuelo / Instante ardiente, sombra y presencia”.*

*Ha expuesto en la Fundación Joan Miró de Barcelona en 1985; en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de París en 1985; en Michael Duner Fine Arts de San Francisco en 1987; en Harcourts Contemporary de la misma ciudad en 1991; en el Art Centre d' Andorra en 1997; en el Centro de Artes Plásticas de Royan, Francia en 1998; en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 2002; en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en 2002; en el Museo de Tourcoing, Francia en 2002; en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina, 2008; en el Queen Sofía Spanish Institute de Nueva York, 2008, entre muchas otros de los principales museos de Europa y América Latina. Participó en las bienales de arte de Sao Paulo, Brasil (1957, 1958), en la Bienal de La Habana (1953, 1955), en la Bienal de Venecia (XXIX, XXXI), en la Bienal de Alejandría (1959). La Universidad de Lyon, Francia, lo nombró doctor Honoris Causa. Su obra pertenece a prácticamente los museos y colecciones públicas más importantes del mundo. Entre sus libros están: Sobre pintura. La Isla de los Ratones, Santander, 1985; Correspondències i contrastos. Les arts i els artistes. Facultat de Belles Arts, Barcelona, 1994; L'escorça dels dies. Fulls de dietari 1975-1977. Els llibres de Glaucos, Barcelona, 1994; D' un mateix trac, Fulls de dietari, 1978-1983. Ediciones 62, Barcelona, 1994; Hoeste del dia. Columna, Barcelona, 1994; Huésped del día. Dietario (1975-1984). Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 1998; El asombro de la mirada. Convergencia de textos dispersos (Editorial Síntesis, Madrid, 2010) y Territorios del tiempo (Editorial Praxis, México, 2011).*

1  
(Obertura)

Junto al verde níspero me siento escuchando el sonido  
de la pluma sobre la hoja blanca tiempo de recuerdo  
tiempo de espera escuchando voces quizá como minúsculos  
granos de granada la roca alza perdida ya entre nubes  
de humo tiznado espera aún quizá algún retorno  
alto mirador donde el recuerdo se hace noche y la luna corta  
de un tajo seco su hoja acerada el telón que  
ahogaba las noches trono de vieja piedra mellada por el  
rayo alisada por el agua solo en el eco vacío  
fundo cuerpo y espejo tiempo de recuerdo tiempo de acecho  
la navaja resbala por la mejilla fondo mirada y polvillo  
de sol resbala hacia abajo por el agua entre cañas y rocas  
la pluma sobre la hoja blanca marca venas y ríos  
parajes de luz y de tormenta tiempo de recuerdo tiempo de  
duda.

2  
(Coro)

El espacio se define por la mirada  
  
el tiempo arrastra el espacio  
  
cada cosa en su lugar  
  
el alud de polvo cambia lugar y cosa  
  
caminos de hoy sombrean  
fundidos caminos de ayer.

3  
(Aria)

Lentamente cae  
por el azul  
callado  
cae  
o vuela  
una hoja  
cae  
ayer  
hoy  
¿cuántas  
vueltas  
latidos

miradas  
dedos  
recuerdos  
han caído  
hoy  
ayer  
como la hoja?

## CANCIÓN

*A María Girona*

Cuando cerrábamos la puerta un horizonte se abría  
¿recuerdas el tacto liso de la alfombra?  
cuando llegaba la noche corríamos las cortinas  
la noche de París goteaba por los árboles

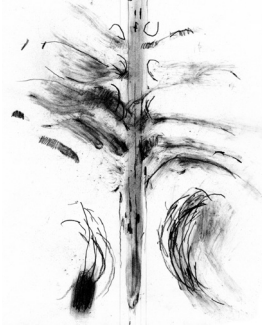
¿qué luz palpitaba en nuestros cabellos,  
qué rayo de sal en tobillos y cintura?  
latía en nosotros un corazón de hoja tierna

como un papel de seda las calles  
resbalaban bajo nuestros pasos  
todos los días eran de materia fresca  
envolvíamos distancias con miradas  
no había ansiedad ni pesadumbre

recortábamos la luna de un tijeretazo  
la larga sombra del metro acunaba el deseo  
devorábamos el río como una manzana ácida  
hemos cruzado todos los puentes bebiendo bocanadas de aire  
aureola de hojas el gris de Luxembourg  
y el surtidor baila en el fondo de tus ojos todavía  
mediodías de febrero tardes de abril y mayo  
lo amábamos todo sin pensar demasiado.

# MÚSICA, ARTE Y FUTURO

MARCO ALEJANDRO  
SÁNCHEZ ESCUER



A venturarse a especular sobre el futuro y posibles tendencias del arte requiere no sólo de una voluntad temeraria, sino también de una necesaria e infranqueable reflexión sobre el contexto social y cultural en el que se desarrolla. A continuación presento un primer escrito sobre el tema, con la idea de iniciar un debate concretamente relacionado con la música y las nuevas tecnologías, pero que se aplica al resto de las artes y las humanidades, las ciencias y la política.

Hoy en día, la sociedad se encuentra conformada por un sinnúmero de características y problemáticas del más diverso orden, las cuales obedecen a una serie de factores de origen económico, político, social e histórico a tal grado y de tal complejidad y entramado que resulta prácticamente imposible establecer parámetros que nos permitan acercarnos a su comprensión total y, mucho menos, al encuentro de soluciones reales y posibles a los problemas que existen a través de formas de acción social o política convencionales. Ello se debe en parte a una complicada red de entramado social que es histórica y no es exclusiva de nuestra era. Cada etapa de la historia ha demostrado ser resultado de circunstancias y relaciones del más diverso orden y complejidad. Sin embargo, ese grado de dificultad y entrelazamiento socio-político-histórico y cultural se ha relacionado con un intrincado desarrollo de interconexiones crecientemente más sofisticadas, a consecuencia de procesos como el ya muy conocido de la globalización, y múltiples subprocesos derivados de él. De hecho, es ya inválido identificar y definir la globalización como un proceso único. Existen diversos procesos y subprocesos cuya naturaleza y complejidad trascienden el término y se diversifican y disparan multidireccionalmente con consecuencias sociales, económicas, políticas y culturales que, sin duda, caracterizarán e imprimirán su sello inequívoco de manera significativa a la historia de nuestro tiempo.

Como resultado directo de estos procesos y subprocesos se puede mencionar, por ejemplo, la fuerte expansión de *redes convencionales de influencia*, que antiguamente solían ser regionales y solían expandirse geográficamente no más allá de un grupo de países, incluyendo uno o dos continentes. Actividades como el comercio, el turismo y las relaciones sociales, culturales y diplomáticas ejemplifican de manera perfecta lo que son las *redes convencionales de influencia*, las cuales han evolucionado de lo regional a lo continental y global.

Por otra parte, la incorporación a la vida cotidiana de nuevas tecnologías de la comunicación a través de medios electrónicos masivos, Internet, celulares y redes sociales, por un lado, y el impacto de estos medios en antiguos y convencionales *medios de interconexión* como los diversos impresos, libros, revistas, noticias, televisión, radio y otras formas de relación, se han constituido y cristalizado definitivamente como *factores de incremento en interconexión*, es decir, como *agentes de enlace social y cultural fortalecidos*.

### **Redes convencionales de influencia + medios de interconexión = factores de incremento en interconexión**

*Los factores de incremento en interconexión* explican el hecho ineludible de que, en la actualidad, los *medios de interconexión convencional* están dejando de serlo y gradualmente se están convirtiendo en *procesos de interconexión compleja*. Estos factores de incremento así como los procesos de interconexión se expanden no sólo en el ámbito social y de vida cotidiana, sino en los profesionales de especialización —ciencias y artes, por ejemplo—, y en los de acción política, económica y gubernamental antes insospechados.

Y no sólo eso. Los factores *de incremento en interconexión* se han fortalecido en cantidad y calidad: *en cantidad* porque se han multiplicado y reforzado mutuamente a la manera de un ‘efecto dominó’ en creciente sinergia (imaginemos, a modo de ilustración) una red cada vez más densa por el entramado de sus hilos); y *en calidad*, debido a una incrementada y mutua influencia que ejercen entre sí los subprocesos que engloba, es decir, como si esa red estuviese constituida por nervaduras más gruesas y los amarres entre ellas aumentarían su fortaleza.

Esto a su vez ha tenido un impacto en aspectos y factores ya constituidos que se subdividen y reconstituyen como subfactores y estratos, a tal grado que resulta en conclusión que *todos estos entramados, complejidades, factores e interconexiones conforman ya procesos complejos sin precedentes en la historia de la humanidad*.

Las consecuencias de estos procesos en el terreno de las artes y de la música en particular impactan, es decir, configuran y reconstruyen los procesos de creación artística, tanto a nivel de contenidos, como de formas, lo mismo a nivel de medios



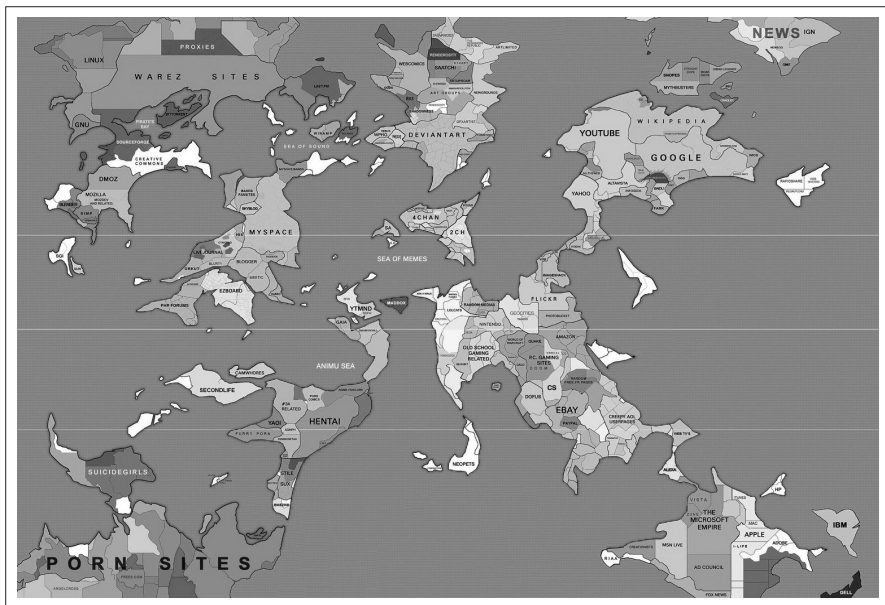
e instrumentos como de fines y destinatarios. En este contexto, el desarrollo de las nuevas tecnologías en el campo de la música se incrementará y reforzará su influencia mediante aplicaciones organológicas (innovación en la construcción de instrumentos), continuidad en el desarrollo de *software* para manipulación, grabación y edición de audio, pero y sobre todo de *hardware*, esto es, de nuevos aditamentos de creciente sofisticación que serán utilizados cada vez con más frecuencia por los propios músicos y artistas. Una de las consecuencias de este proceso es que los propios músicos y artistas han venido “desbancando” a un sector de producción musical antes especializado: compañías disqueras, productores, empresarios del negocio de la música, con el consiguiente impulso y estímulo de la autogestión y producción propia.

En décadas anteriores todavía se trabajaba de manera disciplinada, es decir, partiendo de una sola especialidad. Actualmente no sólo los músicos y artistas en general se ven obligados a dominar varias áreas de especialización relacionadas con su trabajo, sino que, además, hoy cobran especial fuerza las propuestas artísticas multidisciplinarias desde su raíz, es decir, propuestas que fusionan perspectivas de diversas ramas del arte.

Como sucede en muchos otros países tales como Sudáfrica o Brasil, México está conformado por una región especialmente compleja en donde se han desarrollado diversas *problemáticas y características regionales añadidas* relacionadas con fragmentaciones históricas (300 años de colonialismo, multiculturalidad, migración, segregación de sectores indígenas, estratificación social profunda, desigualdad generalizada, regionalización diferenciada y desarticulación entre lo urbano y lo rural, además de segregaciones sectoriales de tipo gremial y profesional). En México —y lo mismo suele suceder con muchos países—, se tiende a ignorar el *factor regional comunitario* como parte de la ecuación que debe tomarse en cuenta al reflexionar sobre estos temas. En este caso, se trata de un factor regional fragmentado y desarticulado de forma excepcional, lo cual contrasta paradójicamente con la creciente interconexión global que el desarrollo de las nuevas tecnologías han impulsado.

A pesar de la existencia de factores regionales fragmentados, una de las consecuencias de los *procesos y subprocesos de interconexión social* es la creciente disolución y/o afectación de lo que de modo convencional se conoce como “identidad regional”, proceso por el cual se cuestiona directamente la existencia de fronteras políticas, económicas, sociales o geográficas, y donde aparecen sectores sociales cada vez más híbridos y menos diferenciados y/o identificables.<sup>1</sup> Lo anterior ha tenido un impacto sin precedentes en la conformación de contenidos artísticos y musicales, los cuales se caracterizan más bien por incorporar elementos como yuxtaposiciones de contenidos y formas, hibridez, eclecticismo, fusión, y lo que en

<sup>1</sup> Esto ha dado como resultado, entre otras cosas, el hecho de que la mayor parte de los conflictos sociales y regionales tiendan a concentrarse alrededor de las líneas fronterizas del mundo.



Mapa de Internet en 2007.

esencia y resumen podría explicar hasta cierto punto lo que ya convencionalmente se conoce como posmodernismo. En otras palabras, este movimiento artístico se consolidará aún más y se reforzará a tal grado que será la médula y el denominador común de la interconexión global durante muchas décadas.

Es así como de manera inevitable el desarrollo de nuevas tecnologías seguirá teniendo un impacto significativo en la aparición y consolidación de discursos musicales cada vez más influidos por *hardware* y *software* originalmente concebidos para atender justo esa complejidad, diversidad y creciente interconexión que ya prevalecen como denominador común característico.

Cualquier método de trabajo artístico y/o tecnológico debe considerar el objeto de estudio en su esencia y sus tendencias. Y esta aseveración no es sólo metodológica. Sus consecuencias en términos de realidad a futuro para las artes y la sociedad en general son devastadoramente determinantes.

No existe país, región o economía que no forme parte de esta red creciente de complejidades interconectadas en calidad y cantidad progresiva. Esto es nuevo en el devenir de la historia. Siempre ha habido regiones y países más aislados, pero en la actualidad incluso su aislamiento tiene repercusiones internacionales para ellos y para el resto del mundo en diversas direcciones y con distintos resultados.

Las nuevas tecnologías y el uso que se haga de ellas incorporan irremediablemente, en su metodología y desarrollo, procedimientos que surgen como iniciativas interconectadas entre sí, en forma de redes necesarias para construir y reconstruir contenidos y significados. En otras palabras, no debe ya de existir desarrollo tecnológico susceptible de ser aplicado a las artes y a la música que no contemple interconexiones multi-inter y transdisciplinarias en sus estrategias, implementaciones y desarrollos en el tiempo.

De manera esquemática podríamos decir que el siglo XX se centró en acuñar lenguajes, *formas*, estructuras y modelos. El siglo XXI se regirá por nuevas utilidades de esos lenguajes, formas, estructuras y modelos, pero esta vez artistas y productores estarán mucho más preocupados por encontrar y definir *contenidos*, los contextos, la historia, la relación con la vida cotidiana de comunidades específicas. Y ésta será una condición más que determine la sobrevivencia e importancia de las artes para una sociedad o un país. Será un factor que garantice su impacto y que curadores y programadores necesariamente tendrán que tomar en cuenta.

Hoy en día, toda acción tecnológica de innovación artística (aplicación de nuevas tecnologías para generar formas y contenidos) debe entonces ser concebida como *acción total*, es decir, como acción interconectada no sólo entre los aspectos intrínsecos de discurso propios de la música, sino que dicha acción estará (y deberá estar) crecientemente interconectada no sólo con lo social, lo cultural, lo político y lo económico desde su origen y concepción hasta su implementación y desarrollo en el tiempo, sino también con el factor progresivo de enlaces e interconexiones en cantidad y calidad propios de la sociedad contemporánea. La sociedad futura



Supercomputadora, Yokohama, Japón, 1993.

demandará productos artísticos que contemplen todos y cada uno de los aspectos interrelacionados que la caracterizan.

Esto no es nuevo. El éxito del cine como forma de arte es una prueba contundente. En él coexisten historias específicas, músicas, imágenes, representaciones y actuaciones que suelen reflejar, cuando menos en parte, esa complejidad de aspectos interrelacionados que cada vez más nos caracterizan y nos unen.

Cuando las nuevas tecnologías no atienden la creciente complejidad y entramado de la sociedad contemporánea para la implementación de sus acciones, éstas no inciden directamente en la conformación de nuevos discursos artísticos. Su impacto suele estar ligado a resultados superficiales, apariencias, atmósferas circundantes, texturas, timbres o bien a fines académicos parciales que no trascienden. Es el artista, el nuevo compositor, el que tiene que compensar esta tendencia y contrarrestarla a favor del *encuentro de contenidos* que tengan mayor impacto social. El futuro está en el compromiso por el entorno, sus problemáticas y soluciones.

¿Cómo puede el músico hacer frente a tan crecientes complejidades y de tan diversa índole? ¿Cómo puede enfrentar *problemáticas y características regionales añadidas* propias de cada país y cómo hará para componer obras que tengan un impacto duradero sobre una sociedad que demanda nuevas formas de experimentar el arte y la música?

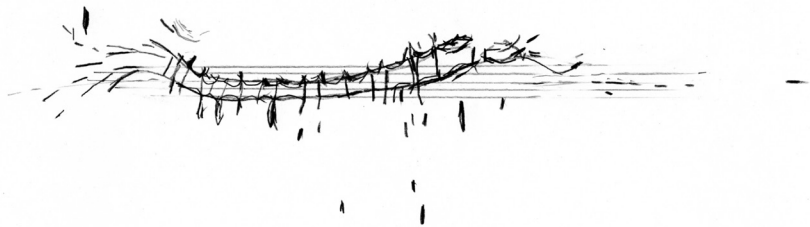
Desde mi punto de vista, la solución está en construir metodologías y estrategias de creación artística acordes y en sintonía con los valores, las problemáticas y las tendencias de la sociedad. El arte ensimismado —frecuentemente de carácter académico—, se ve condenado a un elitismo creciente en franco peligro de extinción. Será necesario abrir la obra y el proceso de creación artística a la conciencia del entorno y a su directa influencia con mucho más fuerza. Para lograrlo es indispensable trabajar multi-inter y transdisciplinariamente a nivel individual y también en equipos de trabajo que no sólo contemplen e integren diversos campos de conocimiento, sino que además incorporen a las ciencias sociales y a las ciencias duras, a las artes y las nuevas tecnologías de manera sistemática y organizada.

Ante la realidad que estamos viviendo, las artes y la música se enfrentan a un infranqueable cuestionamiento sobre su misión en el mundo (además de perfeccionarse y atender al acunamiento de sus formas y lenguajes), lo cual conducirá irremediabilmente a la redefinición de su papel.

¿Y por qué las artes y la música pueden ser tan relevantes en la conformación del futuro? Por que tienen el potencial de ofrecer perspectivas únicas que definen *per se* la complejidad y diversidad de lo que es el ser humano en sociedad. El esfuerzo por luchar contra problemáticas sociales actuales debe tomar en cuenta la integralidad y complejidad de las comunidades, y parte de la solución está en contar con perspectivas que sólo el arte y la cultura son capaces de ofrecer.

# NOTAS SIN MÚSICA

---



## UN DUENDE LLAMADO YOUTUBE

### Álvaro Bitrán

En enero pasado, al tocar el *Kol Nidrei* y el *Schemo* con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, tuve una experiencia totalmente inesperada. Pero antes de entrar en detalle quiero decir que esas dos obras son —entre todas aquellas escritas para violonchelo y orquesta que conozco— las que toco con mayor placer. Y además me hablan claramente, como si sus autores las hubiesen escrito para mí.

La primera de ellas (en orden de aparición) es el *Kol Nidrei* op. 43 de Max Bruch (1880). Una bella pieza romántica y sumamente lírica, cuya parte inicial está basada en un canto litúrgico del mismo nombre y que se canta en las sinagogas en la noche de Yom Kippur, el Día del Arrepentimiento o del Perdón, considerado el día más santo y más solemne del calendario judío. Y se canta precisamente en el momento en que se abre el arca y quedan a la vista de toda la congregación aquellos pergaminos enormes, pesados y misteriosos, llenos de letras hebreas y signos musicales conocidos como *Neginot* o *Te'ammin*.

(Yo no sólo me los tuve que aprender para cantarlos el día de mi Bar Mitzvah, sino que además me tocó cargar uno de esos pesadísimos rollos de la Torá alrededor de todo el perímetro y por el pasillo central de la sinagoga con un pánico atroz de que se me fueran a caer. Pero, en fin, ésa es otra historia.)

La segunda obra es nada menos que el *Schemo*: *Rhapsodie Hébraïque for Violoncello and Orchestra* de Ernst Bloch (1916). Una obra espectacular, emotiva, intensa, con una instrumentación impresionante. En ella de alguna manera el chelo representa la voz del rey Salomón (*Schemo*), y la orquesta al Mundo que lo Rodea (*whatever that means*).

Amo esa obra.

La estudié con Janos Starker a los veinte años y desde entonces se incrustó en mí de una manera inevitable. Como una especie de código, un secreto, un virus benigno.

En esta etapa de mi vida (*alas!*, tan breve como todas...) siento que estoy viviendo algunos de mis mejores momentos con el violonchelo. Por lo tanto, pensé que, justo ahora, volver a tocar esas dos obras con director y orquesta de lujo sería una bella oportunidad de explorar territorios desconocidos de mi capacidad. Esta



Max Bruch.

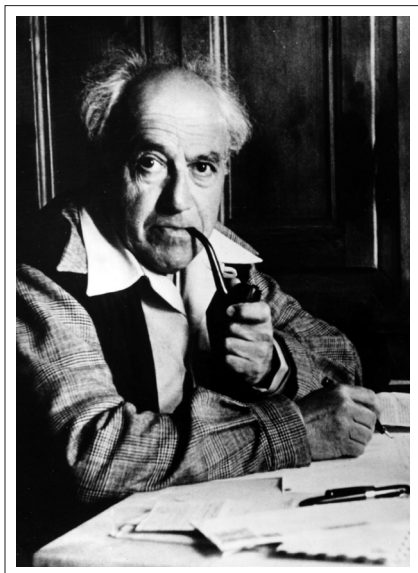
posibilidad me llenó de entusiasmo y tener un recuerdo filmado en video de esas interpretaciones. En parte para dejar algún testimonio (¿para quién?), pero sobre todo para que cuando esté más viejito (aún) y ya no pueda tocar, los vuelva a ver y (ojalá) pensar que llegué a tener mis buenos momentos.

Desde luego que tengo ya muchas grabaciones y videos en los que considero que he tocado lo mejor que puedo, y estoy muy contento con ellos. Pero son casi siempre con el Cuarteto Latinoamericano. Y, además, incluyen ediciones.

En esta ocasión se trataba de filmar dos obras en vivo, sin trucos de edición.

Además representaría un desafío mayor por tratarse de obras muchísimo más complejas técnicamente que la mayoría de las que he grabado con el cuarteto.

Sin embargo, la idea de filmar el *Kol Nidrei* y el *Schelomo* con la posibilidad tal vez de “subirlo” a Youtube, si bien en un principio me pareció magnífica, poco a poco fue adquiriendo una relevancia extraña y más bien siniestra.



Ernst Bloch.

El día del concierto llegó, y a la muy acostumbrada mezcla de nervios y emoción se había añadido un ingrediente nuevo: la preocupación obsesiva de no cometer algún error de una magnitud suficientemente grande como para desistir de subir el video a Youtube.

Y a medida que progresaba el concierto, este absurdo desafío iba adquiriendo más y más relevancia. En algún lugar de mi cabeza se había metido un duende llamado *Youtube*, el cual no era nada simpático.

Si bien estaba disfrutando enormemente del momento, había algunos periodos del concierto en los que mi diálogo interior era más o menos así:

—¡Bien! ¡Esa frase salió bonita!, se va a oír bien en el video.

—Sí, pero cuidado, no te descontentes, que ahora viene ese pasaje casi cromático en el que muchas veces te equivocas y podría ser un error demasiado evidente.

—¿Ves? Ya te salió el sonido rasposo por estar pensando tonterías, ¡concétrate!

—Voy bien, voy bien.... ya casi acabo con el

*Kol Nidrei*, tómate tu tiempo antes del armónico final.

—¡Ufff, acabó! Balance general de primera impresión: quedó “subible” a Youtube.

—Sí, pero cálmate, ¡falta el *Schelomo* y ése es 20 veces más difícil que el *Kol Nidrei*!

Etc., etc., etc.

Y, en efecto, de una manera muy similar transcurrió el *Schelomo*: de repente, en medio de la pasión que me embargaba al interpretar esa obra genial, me descubrí conferenciando brevemente con mi otro yo (bajo la mirada divertida del duende cibernético) sobre la pertinencia o no de subir a Youtube algún pasaje que acababa de pasar...

Aunque ya he grabado muchos discos, algo muy diferente sucede con el video. Si bien la invención de la fotografía supuso algo diabólico para muchos, la posibilidad de reproducir en una pantalla un momento de la vida de un ser humano me sigue pareciendo magia pura, un hechizo perturbador.

Tal vez sea el hecho de que todo suceda en vivo, sin ediciones ni trucos. O tal vez es simple-

mente la esencia misma de la imagen en movimiento. Un instante del breve transcurrir captado en su totalidad: Los movimientos de la cara, brazos y manos, la energía de la vida, la forma de transmitir la música tan personal en cada artista.

Finalmente decidí subir tanto el *Kol Nidrei* como el *Schelomo* a Youtube.

¿Quedé contento? Me resulta difícil dar una respuesta rotunda. Al igual que todos los músicos que conozco, jamás quedaré totalmente satisfecho con un concierto propio. En todo caso diría que los videos aprobaron este insólito filtro de Youtube.

Han pasado ya varios meses desde aquel día y, cuando por ocio o curiosidad vuelvo a ver fragmentos de ese concierto en mi computadora, siento algo raro. El fugaz universo sonoro se ha contaminado con una pizca de trascendencia. Ha llegado la visita de una *Rara Avis* al hermoso pero efímero Jardín de la Música, en el cual todo se desvanece para siempre al morir la última nota.



## EL ENSAMBLE DE NIÑOS, LOS CHELOS DE HAMELÍN

### Merry MacMasters

A la memoria del poeta José Emilio Pacheco (1938-2014) fue dedicado el concierto a cargo del ensamble infantil Los Chelos de Hamelín, en el cual se dio a conocer una selección de piezas del cuarto disco compacto de la serie *Violoncello de colores: método de iniciación musical para niños*.

La violonchelista Pilar Gadea, responsable del proyecto y directora del ensamble, pidió al público dedicar 30 segundos al poema *Un gorrión*, de Pacheco, con cuya lectura musicalizada dio inicio el concurrido concierto gratuito.

En el auditorio Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes, escenario del recital, hubo cierta incomodidad por la costumbre de apartar lugares. Para tranquilizar los ánimos, mejor iniciaron el concierto. Aun así Gadea tuvo que recordar al público que en ese momento lo im-

portante era estar con estos niños que han dedicados horas y horas al estudio.

También pianista, Gadea explicó que el disco acompaña un libro, el primero de los cuales se editó hace 13 años. Además, la grabación musical se realiza con otros instrumentos para hacerla accesible para todo público y así despertar interés por el violonchelo.

Los cuatro discos han sido reditados a manera de compendio, por Tempus Clásico, disquera dedicada a la música mexicana. Para el desarrollo de los cuatro métodos recibieron apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

### Interés por el violonchelo

Respecto del método de iniciación musical, Pilar Gadea dice que no existía uno con música mexicana y latinoamericana. “Los niños tocan *La piñata* y *A la víbora de la mar*, canciones que ellos cantan; entonces, como maestra te puedes concentrar en la afinación, la posición, el sonido, porque la melodía ya la tienen en el oído.



Pilar Gadea y Los Chelos de Hamelín.



“Esa es la idea, que sean piezas que ellos conocieran y otras que escribí para desarrollar técnica muy específica como *legato* y *staccato*”, apunta Gadea. Los Chelos de Hamelín se formó hace 13 años para presentar el primer libro. Han tocado en el Festival del Centro Histórico y Palafite Museo del Niño, entre otros lugares.

Las edades de los integrantes van de cinco a 19 años. “Tengo una alumna que estudia en la Escuela Nacional de Música y otro que ya está en la Superior de Música, pero también los tengo que estudian medicina, biogenética, inclusive, hay un arquitecto. De hecho, tengo alumnos, papás de los niños, que son ingenieros o médicos, que tienen su grupo aparte”, acota Gadea.

Aunque Los Chelos de Hamelín interpreta desde música barroca a la contemporánea, U2 o Metálica, lo que los niños quieren tocar, el programa del domingo 16 se concentró en canciones mexicanas, como *Los pollitos*, *Al din don*, *La Marisola* y *Tengo manita*, así como versos cantados de Miguel de Amunátegui, Amado Nervo y Verónica Murguía.

Gadea sabe que no todos los niños se dedicarán a la música, pero recuerda que los músicos aficionados son los que disfrutan los conciertos de profesionales y crean un público conocedor.

\* Publicado originalmente en el periódico *La Jornada* el 18 de junio de 2014.

## MÁS QUE MÚSICA

### Jorge F. Hernández

Ángel Gil Ordóñez dirige música y conversaciones, Joseph Horowitz coloca ideas en invisible papel pautado y su plática suele convertirse en cátedra. Ambos dirigen el Post-Classical Ensemble, una orquesta que toca más que música. De hecho, toca todo lo que ven sus directores al timón. Enterados de que la última composición de Gustav Mahler se inspiraba en un milenario poema chino, Horowitz y Gil Ordóñez montaron un programa donde el público no sólo escuchaba la traducción de los versos que versan sobre la lánguida despedida entre dos amigos. Además,

los espectadores pudieron presenciar no sólo la interpretación del canto del cisne con el que Mahler se iba del mundo, sino también la presentación de una orquesta tradicional china con sus instrumentos de siglos. Enterados de que la infinita Biblioteca del Congreso en Washington custodia no sólo todas las partituras del mundo, y todos los libros impresos, sino además piñetajes de todas las películas y documentales habidos y por haber, Gil Ordóñez y Horowitz se dieron a la tarea de volver a grabar con su orquesta las músicas de Virgil Thompson o Aron Copland y remasterizar en video las pequeñas películas con las que el *New Deal* de Franklin D. Roosevelt intentaba promover y contagiar cultura en las miles de salas cinematográficas cuando los tiempos intentaban volver a nombrar las cosas.

Post-Classical Ensemble es, pues, un santuario ecuménico y transdisciplinario donde el espectador no sólo acude a la contemplación auditiva del programa que se anuncia, sino a la experiencia musical donde se combinan varios registros: literatura, cine y conversación de ideas. Pensamiento andante, crítica en *molto vivace* y todas las dudas que se nos convierten en preguntas *allegro ma non troppo*. Los asistentes participan activamente en conferencias que Horowitz y Gil Ordóñez coordinan no sólo con intelectuales y académicos de elevado prestigio, sino entrelazados con la música que escucharán en un formato mucho más amable y enriquecedor que el que se le abre al aficionado que compra un CD y lo escucha en casa, digitalmente y con la lectura del folleto ilustrativo que lo acompaña.

De hecho, la semilla inicial de este proyecto de Horowitz y Gil Ordóñez nace precisamente del agotamiento de la vieja fórmula donde uno asiste a una sala de conciertos y es obligado a seguir un ritual que más bien parece liturgia, donde no se puede aplaudir hasta que terminen los movimientos. Y, desde luego, donde no hay manera de hacerle pregunta alguna al director ni mucho menos un breve espacio de tiempo para expresar cualesquiera de las ideas o sentimientos que ha suscitado la obra en uno.

Ángel Gil Ordóñez dirige como quien tiene de las hojas de un arbusto de cerezos en flor y



Ángel Gil Ordoñez dirige el Post-Classical Ensemble, foto de Tom Wolff.

su callada conversación con el viento; Joseph Horowitz habla como si armara pantallas de hipertexto frente a sus labios, donde interrelaciona los diferentes planos de los temas que conversa. Gil Ordoñez es, además, director de la Orquesta de Georgetown University y Horowitz, director artístico de la Brooklyn Philharmonic Orchestra y entre ambos han realizado por lo menos dos programas que nutren no sólo el pretérito grandioso de la música mexicana, sino el presente envejecido y el futuro incierto de nuestra realidad.

Durante esta primavera, no pocos espectadores fieles y nuevos tendrán oportunidad de imbuirse en los laberintos de nuestra soledad con conferencias, clases magistrales y proyección de películas que rodean eso que aún llamamos revolución mexicana y que el Post-Classical Ensemble ha acomodado en un jugoso programa multidisciplinario que reúne la proyección de la película *Viva Zapata!* de Elia Kazan, interpretada por Marlon Brando, con guión de John Steinbeck y *Redes* película trunca aunque con la soberbia música de Silvestre Revueltas, ambas

caras contrastantes de la primera gran revolución social del siglo XX. El programa se extiende de la mano del reconocido académico John Tutino, emérito historiador de la Universidad de Georgetown y así el público asistente no sólo abre ventanas a toda una época de ideas, dudas, partituras y pensamiento, historia y cultura pura, sino a la oportunidad de escuchar con una orquesta de intachable calidad el sonido de los tiempos.

Antonio Muñoz Molina lleva toda la razón cuando celebra los proyectos del Post-Classical Ensemble, como si hablara de un bosque que se vuelve laberinto de sombras atrayentes y a mí me toca por hoy aplaudir de pie todos los logros y constantes esfuerzos de quienes nos recuerdan que el sonido de los tiempos, el ruido que nos rodea, la melodía que canta Ella en voz baja y las notas en partitura invisible de todo lo invisible e invisible van más allá de lo que oímos: está también en los libros y en la conversación, en las obras de quienes pintan con pinceles o con la cámara e incluso, también en el silencio. Mucho más que música.

## DISCOS

Juan Arturo Brennan

Es bien sabido que la compositora Gabriela Ortiz y su hermano, el artista visual Rubén Ortiz Torres, tienen un interés singular por asuntos relacionados con las fronteras, las migraciones y los exilios, específicamente en lo que se refiere a nuestra frontera norte. Este interés en esos temas se ha reflejado en ocasiones diversas en sus respectivas obras. Ahora, Gabriela y Rubén han creado conjuntamente una ópera en la que se tratan de manera novedosa y original algunos de esos temas fronterizos. El concepto, el libreto de la ópera, y el video original que ha acompañado a sus puestas en escena, realizados por Rubén Ortiz Torres, tienen su cimiento en fuentes múltiples: la nota roja, los narcocorridos, los medios de comunicación, los blogs y, de manera destacada, la leyenda de Camelia la Texana. De hecho, la ópera se titula *Únicamente la verdad*, y lleva como subtítulo *La auténtica historia de Camelia la Texana*. A partir de la combinación e interacción de los elementos arriba descritos (y algunos otros que les son complementarios), los hermanos Ortiz Torres han creado una ópera en la que se pueden percibir, además de una dinámica escénica y musical muy viva y energética, varios elementos estéticos y expresivos que apuntan directamente al posmodernismo. En su música para *Únicamente la verdad*, Gabriela Ortiz ha depurado y decantado varios elementos sonoros propios de la cultura fronteriza, filtrándolos siempre a través de su propia estética, y con resultados realmente atractivos. Así, por ejemplo, las referencias a la música grupera y a los corridos están firmemente ancladas en los vivos y complejos patrones rítmicos propios de la música de Ortiz, así como en su bien conocida orquestación, rica, colorida y punzante. Los acentos típicos de la tuba en la música grupera, por ejemplo, están bien asumidos y reubicados en la partitura de la ópera, y la presencia de la guitarra y el acordeón en la pequeña orquesta se convierten en vehículo de ciertas sonoridades claramente referenciales a distintos géneros de música ver-

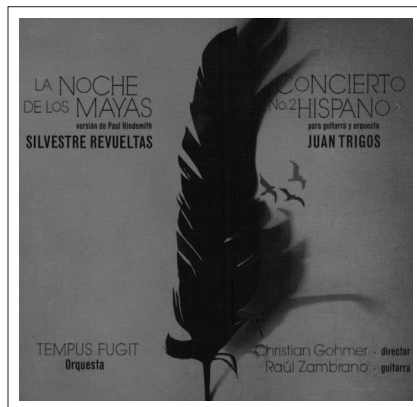


nácula mexicana. *Únicamente la verdad* contiene algunos episodios corales, y en ellos es posible percibir a la distancia algunos gestos y sonoridades que remiten a fuentes tan diversas como *La cantata criolla* del venezolano Antonio Estévez, o *Las bodas* de Igor Stravinski. Particularmente bien concebidos y logrados son los tres interludios electroacústicos que funcionan como signos de puntuación en la continuidad narrativa de la ópera. Sea bienvenida, pues, la aparición del CD (grabado en estudio) que contiene la música de *Únicamente la verdad*, complemento necesario a la todavía escasa pero creciente discografía de la ópera mexicana contemporánea. Cabe señalar que el folleto adjunto contiene ilustrativos textos introductorios de los hermanos Ortiz Torres y de José Wolffer, así como el texto íntegro del libreto.

GABRIELA ORTIZ: *Únicamente la verdad*, ópera en un acto, seis escenas y un epílogo  
Nieves Navarro, soprano; Gerardo Reynoso, tenor; John Atkins, bajo; José Adán Pérez, barítono; José Luis Ordóñez, tenor; Armando Gama, barítono  
Coro y Ensamble ULV  
Christian Gohmer, maestro del coro  
José Areán, director  
QUINDECIM QP 241

El Ensamble Tempus Fugit que dirige Christian Gohmer grabó recientemente un CD que contiene dos obras aparentemente inconexas, pero cuya audición resulta finalmente muy interesante. La primera de ellas es una versión de Paul Hindemith a *La noche de los mayas* de Silvestre Revueltas, en la que los materiales primarios de la música cinematográfica del compositor mexicano están comprimidos y decantados en dos partes de un cuarto de hora de duración. La audición de esta versión de Hindemith se presta a formular diversas preguntas, una de las cuales tiene que ver con qué fuente textual usó el compositor alemán para su arreglo. Porque como bien se indica en las notas adjuntas, la versión de concierto que conocemos de *La noche de los mayas* fue realizada por José Ives Limantour y no se apega estrictamente ni a la continuidad de la música filmica de Revueltas ni a su espíritu. El caso es que se trata de un arreglo muy claro y directo, que tiende más a la concisión expresiva que a la extroversión tropical representada, sobre todo, por el último movimiento de la versión tradicional de *La noche de los mayas*. Queda claro, en todo caso, que hasta que no se haga un trabajo de rescate y divulgación de este *soundtrack* a partir de los materiales originales incluidos en la película de Chano Urueta, toda versión de *La noche de los mayas* será, en sentido estricto, espuria. En este sentido, cobra especial relevancia el comentario inicial de las notas del disco, redactadas por Raúl Zambrano, en el sentido de que esta versión de *La noche de los mayas* es atribuida a Hindemith, sin que haya certeza cabal de su autoría.

La otra obra contenida en este CD es el segundo concierto para guitarra y orquesta, denominado *Hispano*, de Juan Trigos. El concierto está basado en una obra guitarrística previa, un *Homenaje a Manuel M. Ponce*, a partir del cual Trigos ha expandido y extrapolado los materiales de origen para crear una continuidad sonora compleja y de gran coherencia interna. A pesar de lo que su título pudiera sugerir, este *Concierto Hispano* no recurre en ningún momento a la pincelada pintoresca, sino que su desarrollo procede a base de depuración y decantación de las ideas y las referencias sonoras. Hay en esta obra de



Juan Trigos una parte solista de notable exigencia técnica (que permite al oyente recordar que la guitarra tiene una presencia importante en la producción del compositor) y una orquestación compleja y muy diversificada en cuanto a la densidad de sus texturas y sus hallazgos tímbricos.

SILVESTRE REVUELTAS / PAUL HINDEMITH: *La noche de los mayas*; JUAN TRIGOS: *Concierto para guitarra No. 2, Hispano*  
Raúl Zambrano, guitarra  
Ensamble Tempus Fugit  
Christian Gohmer, director  
QUINDECIM QP 239

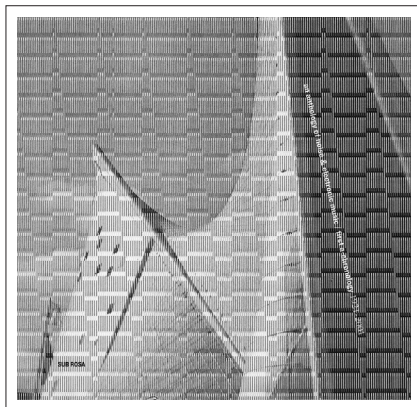
•

El sello Sub Rosa ha producido (y no sé si siga produciendo) una interesantísima colección de grabaciones de música electrónica en las que la principal línea de conducta es la diversidad. Uno de los puntos de interés fundamental en estos álbumes es que no se trata de una sola cronología consecutiva a través de la colección, sino que cada álbum presenta una cronología individual, como puede verse en las fichas de los CDs, que ha llevado a los productores a designar a cada una de estas continuidades como una “a-cronología”. Así, en los cinco primeros álbumes de esta Antología del ruido y la música electrónica se cubre un vasto periodo que va desde el inicio de la década de 1920

hasta ya entrado el siglo XXI. La diversidad arriba mencionada es perceptible a lo largo y ancho de diversos parámetros: las cronologías mismas, los relevos generacionales, la procedencia geográfica de los compositores, la variedad de técnicas empleadas por todos ellos, la amplitud de las propuestas estéticas, la vastedad de las fuentes sonoras empleadas, etc. En este sentido, es destacable también una interesante presencia de compositoras de música electroacústica en estos álbumes. Aquí están, claramente destacados, los profetas-pioneros indispensables de la música eléctrica y electrónica, así como algunos de sus practicantes más recientes; aquí están, asimismo, compositores conocidos principalmente por sus trabajos en este rubro, junto con otros en cuya producción la música electrónica es esporádica y atípica. También es posible hallar algunos músicos a los que asociamos con ciertas manifestaciones de música popular moderna y, de modo importante, varias obras creadas en colaboración, a veces por músicos que se reunieron para un proyecto específico, a veces por grupos y ensambles establecidos; he aquí, en la audición de estas obras en particular, una interesante posibilidad de aproximación a la música electrónica como un arte colectivo. Y no falta aquí la presencia de personajes cabalmente insólitos: ¿quién pensaría encontrar en una serie como esta una obra de música electrónica de William S. Burroughs? Un dato duro: en lo que va de la colección, hay una sola obra mexicana, *Vinylika*, de Rogelio Sosa, uno de nuestros más destacados practicantes de este ámbito de la creación sonora.

Considerados en su conjunto, pues, estos álbumes editados por Sub Rosa representan una visión panorámica amplia, variada e incluyente de la ya extensa historia de la música electrónica y electroacústica (y sí, del ruido) a través de numerosas técnicas, lenguajes, estilos y propuestas. Sin duda, audición indispensable para todo músico que se dedique a esta región particular del oficio de compositor, y también para todo aficionado interesado en asistir al desarrollo acronológico del género.

Hasta donde he podido investigar, se han realizado siete volúmenes de la serie; aún no obtengo los dos últimos, pero lo haré en fecha

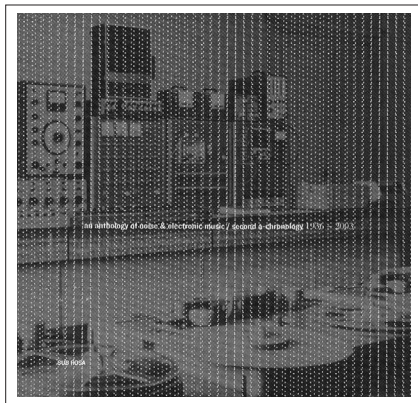


próxima. El lector atento notará en las fichas que siguen la conspicua ausencia del volumen tres. Ocurre que, en este momento, ese volumen de la serie sólo está disponible como descarga digital, y no para compraventa física. No sé si ya estoy preparado para reseñar en estas páginas de *Pauta* un “disco” virtual inexistente. Muy pronto, quizá, no tendré alternativa. Al tiempo...

#### AN ANTHOLOGY OF NOISE & ELECTRONIC MUSIC

##### FIRST A-CHRONOLOGY, 1921-2001

LUIGI Y ANTONIO RUSSOLO: *Corale*; WALTER RUTMANN: *Weekend*; PIERRE SCHAEFER: *Cinq études de Bruits: Étude violette*; HENRI POUSSEUR: *Scambi*; GORDON MUMMA: *The Dresden Interleaf 13 February 1945*; ANGUS MACALISE, TONY CONRAD Y JOHN CALE: *Trance # 2*; PHILIP JECK, OTOMO YOSHIDIDE Y MARTIN TÉTREAUULT: *Untitled # 1*; SURVIVAL RESEARCH LABORATORIES: *October 24, 1992, Graz, Austria*; EINSTURZENDE NEUBAUTEN: *Ragout: Küchen Rezept von Einsturzende Neubauten*; KONRAD BOEHMER: *Aspekt*; NAM JUNE PAIK: *Homage à John Cage*; JOHN CAGE: *Rozart Mix*; SONIC YOUTH: *Audience*; EDGARD VARÈSE: *Poème Electronique*; IANNIS XENAKIS: *Concret PH*; PAUL D. MILLER: *Bundle / Conduit 23*; PAULINE OLIVEROS: *A Little Noise in the System*; RYOJI IKEDA: *One Minute SUB*



ROSA SR 190 (Dos CDs)

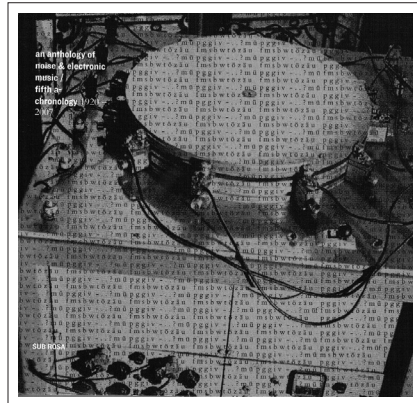
AN ANTHOLOGY OF NOISE & ELECTRONIC MUSIC

SECOND A-CHRONOLOGY, 1936-2003

VLADIMIR USSACHEVSKY Y OTTO LUE-NING: *Incantation for tape*; LUC FERRARI: *Visage V*; TOD DOCKSTADER: *Aerial – Song*; JOHANNA M. BEYER: *Music of the Spheres*; MORTON SUBOTNICK: *Mandolin*; DAPHNE ORAM: *Four aspects*; ROBIN RIMBAUD: *Scanner Emily*; HUGH DAVIES: *Quintet*; ALAN R. SPLET: *Space travel with changing choral textures*; KIM CASCONI: *Zephyrum Scan*; SEAN BOOTH Y ROB BROWN / AUTECHRE: *Bronchus One: 1*; YOSHIHIRO HANNO / MULTIPHONIC ENSEMBLE: *On/Off Edit*; MEIRA ASHER Y GUY HARRIES: *Torture – Bodyparts*; LASSE STEEN / CHOOSE: *Purzuit of Noize*; WOODY MCBRIDE: *Pulp*; DAVID LEE MYERS / ARCANE DEVICE: *Lathe*; LAIBACH: *Industrial Ambients*; SPK: *Slogun*; PERCY GRAINGER: *Free music # 1*; SUN RA AND THE ARKESTRA: *Imagination*; DON VAN VLIET / CAPTAIN BEEFHART: *She's too much for my mirror / My human gets me blues* SUB ROSA 200 (Dos CDs)

AN ANTHOLOGY OF NOISE & ELECTRONIC MUSIC

FOURTH A-CHRONOLOGY, 1937-2005



HALIM EL-DABH: *Wire Recorder Piece*; GYÖRGY LIGETI: *Pièce électronique*; JEAN-CLAUDE RISSET: *Mutations*; BEATRIZ FERREYRA: *Demeures aquatiques*; MAJA RATKJE: *Vox*; LAURIE SPIEGEL: *Sediment*; STEVE REICH: *Pendulum Music*; STEPHEN VITIELLO: *Marfa Mix*; ERIKM: *Ressac*; WANG CHANGCUN: *Sea-food*; CHLORGES-CHLECHT: *Unyoga*; GOTTFRIED MICHAEL KOENIG: *Funktion Grau*; MILAN KNIZAK: *Broken Music Composition*; LES RALLIZES DENUDES; *Fucked up and Naked*; VI-BRACATHEDRAL ORCHESTRA: *Weaving the Magic*; ANDY HAWKINS: *River Blindness*; ALVIN LUCIER: *Still and moving lines of silence in families of hyperbolas: voice*; LOOP ORCHESTRA: *Circa 1901*; JOHN WATERMAN: *Still Warm*; FRANCOIS BAYLE Y ROBERT WYATT Y KEVIN AYERS: *It*; WILLIAM S. BURROUGHS: *Present time exercises*; JAMES WHITEHEAD: *Air Attack over Kabul Airfield*; JEAN-MARC VIVENZA: *Simultanéité aérienne*; OLIVIER MESSIAEN: *Oraison* SUB ROSA 250 (Dos CDs)

AN ANTHOLOGY OF NOISE & ELECTRONIC MUSIC

FIFTH A-CHRONOLOGY, 1920-2007

ROGELIO SOSA: *Vinylika*; CHRISTIAN GALLARRETA: *Marañón (Part VI)*; LI CHIN SUNG: *Shame*; FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE: *Pré-*



lude; RICHARD MAXFIELD: *Pastoral Symphony*; WOLF VOSTELL: *Elektronischer décollage. Happening Raum*; CHARLEMAGNE PALESTINE: *Seven Organism Study*; ANDRÉ BOUCOURECHLIEV: *Texte 2*; HELMUT LACHENMANN: *Scenario*; ALIREZA MASHAYEKHI: *Shur, Op. 15*; CLAUDE BALLIF: *Points, Mouvements*; MAURICIO KAGEL: *Antithèse*; VLADIMIR MAYAKOVSKY: *And would you?*; RAOUL HAUSMANN: *fsnbw*; GIL JOSEPH WOLMAN: *Mégapneumies, 24 mars 1963*; LÉO KUPPER: *Electro-poème*; JOSEF ANTON RIEDL: *Leonce und Lena*; STEN HANSON Y HENRI CHOPIN: *Tête à tête*; DAJUIN YAO: *Satisfaction of oscillation*; PERE UBU: *Sentimental Journey*; GROUND ZERO: *Live 1992*; MASONNA Y YAMAACKI TAKUSHI: *Spectrum Ripper (Part I, II, III)*; SUTCLIFFE JÜGEND: *Blind Ignorance*; CLUB MORAL: *L'enfer est intime*; DUB TAYLOR: *Lumière (Part I)* SUB ROSA SR 270 (Dos CDs)

La pianista Ana Cervantes continúa realizando proyectos (de ejecución y de grabación) basados en temas y referentes específicos; varios de estos proyectos han dado como resultado algunos discos compactos ya reseñados en esta sección de *Pauta*. Entre lo más reciente de la producción de Ana Cervantes está el álbum doble titulado

*Canto de la monarca: Mujeres en México*. En el título doble queda claramente establecida la intención de la pianista de trazar una línea de conexión, un vaso comunicante, entre el viaje mítico de la mariposa monarca y una serie de mujeres (reales, mitológicas o literarias) de la historia cultural de México. El proyecto implicó encargar obras a 16 compositores (y compositoras) de seis países, lo que resultó en un panorama de estilos, lenguajes y expresiones bastante variado. Así, hay aquí música de México, España, los Estados Unidos, Inglaterra, Colombia y Brasil, simétricamente repartida entre ocho compositores y ocho compositoras. En cuanto a las figuras femeninas que inspiraron o detonaron la creación de estas piezas, la variedad también es grande: chamanas, escritoras, emperatrices, pintoras, mitos, pianistas... Como lo escribí en el texto introductorio para este álbum, la percepción que queda en el oyente después de la audición de estas 16 piezas es la de un mosaico o un caleidoscopio; si bien es cierto que la obra de varios de estos compositores es casi desconocida en México, en el caso de aquellos cuya música circula entre nosotros es posible detectar algunas constantes de estilo que hacen de la escucha de este álbum una experiencia ilustrativa en este sentido. De interés tanto anecdótico como musical: hay en esta colección tres referencias a La Malinche y otras tantas a Sor Juana Inés de la Cruz. Una audición comparativa específica de estas coincidencias puede resultar particularmente interesante.

HORACIO URIBE: *El viaje nocturno de Quetzalpapálotl*; CARLOS CRUZ DE CASTRO: *María Sabina*; JACK FORTNER: *Retrato de Malintzin*; MARCELA RODRÍGUEZ: *Todo en fin, el silencio lo ocupaba*; ALAB POTES: *Desde el aire: Seis instantes*; TOMÁS MARCO: *Nymphalidae: Tres mujeres para la mariposa monarca*; CHARLES B. GRIFFIN: *Like water dahsed from flowers*; PAUL BARKER: *La Malinche*; SILVIA BERG: *El sueño... el vuelo*; PILAR JURADO: *Primero sueño*; JOELLE WALLACH: *Lágrimas y locuras: Mapping the mind of a madwoman*; STEPHEN MCNEFF: *An evening with Doña Eduvigis: (A Fantasy)*;

GEORGINA DERBEZ: *Un vuelo para Ana*;  
MARIO LAVISTA: *Mujer pintando en cuarto azul*; ANNE LeBARON: *Creación de las aves*;  
GABRIELA ORTIZ: *Preludio y Estudio No. 3*  
Ana Cervantes, piano  
QUINDECIM QP 238 (Dos CDs)

## RICARDO Y LA DEMENCIA

**Hugo Roca Joglar**

### Acto 1. El amor imposible

La ópera belcantista italiana rigió la música clásica en México desde la independencia hasta que Ricardo Castro despreció, hacia finales del siglo XIX, el chunta-ta-ta al servicio de un canto sin nada más que acrobacias y, en su búsqueda orquestal de narraciones poéticas, se dirigió hacia lenguajes de inspiración alemana (Schubert y Beethoven) y francesa (Berlioz, Chaminade, y el húngaro Liszt, tan querido en París) cuya construcción lo llevó a ser el primer mexicano en componer una sinfonía (conocida como *Mexicana*, 1883), un poema sinfónico (*Oithoma*, 1885) y un concierto para piano (1889).

Luego escuchó a Wagner y bajo su influjo escribió *Atzimba* (1900) y *La leyenda de Rudel* (1904), dramas líricos que comparten la fascinación por el amor imposible (sólo a través de la aniquilación pueden unirse los amantes libres de tristeza) y pasados remotos: *Atzimba* es una princesa tarasca del siglo XVI que se clava un puñal en el corazón cuando condenan a muerte a su querido oficial español Jorge de Villadiego; *Rudel* es un trovador francés del siglo II que muere de cansancio en brazos de su largamente anhelada condesa de Trípoli.

Estos personajes son los primeros en la historia de la ópera mexicana que existen en dos dimensiones. Una vocal en la que expresan sus inmediatas preocupaciones y planes futuros; otra orquestal, donde los instrumentos exploran su intimidad para revelar oscuras motivaciones y sentimientos ocultos. Mientras su canto procla-



Ricardo Castro.

ma ardor de sangre, la orquesta muestra sutil y fragmentariamente ese fatal destino que los condena a la tragedia.

Ricardo encontró en este esquema de narración compartida, cuyos dos canales trabajan en torno al mismo suceso de maneras difusas y aisladas pero profundamente hermanadas, su lenguaje más personal y literario. Trazó tres dramas más (*Don Juan de Austria*, *La Roussalka* y *Satán vencido*; todos inconclusos) pero sintió que el exceso de la ópera, con su cubierta de teatro, escena, arquitectura, pantomima y palabras, engrandecía el aspecto de su música pero rebajaba su espíritu al llenarlo de confusión, caminos innecesarios y por lo tanto de mentiras. Entonces regresó al piano, el primer instrumento que conocieron sus manos.

### Intermedio europeo para Carlota de México

Ricardo Castro pertenecía, junto con Felipe Villanueva, Gustavo E. Campa, Juan Hernández Acevedo y Juventino Rosas, a los nuevos románticos mexicanos. Fue una generación trágica. Vi-



llanueva murió a los 31 (1893), Hernández a los 32 (1894) y Juventino Rosas a los 26 (1894). Tres muertes en un año; los tres jóvenes, los tres músicos, los tres pobres. Ricardo era el sobreviviente y su figura se volvió importante y simbólica. En Alemania, la editorial Friederich Hofmeister publicaba con regularidad sus partituras y se sabía de él en España gracias a que Felipe Pedrell (mentor de Albéniz y Falla) publicó un perfil de Ricardo en su revista *Ilustración Musical*.

En México, hacia 1902, diversos sectores de la sociedad, como los obreros y jóvenes anarquistas, acusaban cada vez con mayor contundencia a Porfirio Díaz de opresor y monárquico. Para embellecer la imagen del país hacia fuera, el dictador comenzó a mandar artistas (como al poeta Amado Nervo) a Europa; puso el ojo en Ricardo y lo becó en Francia tres años (1903-1906).

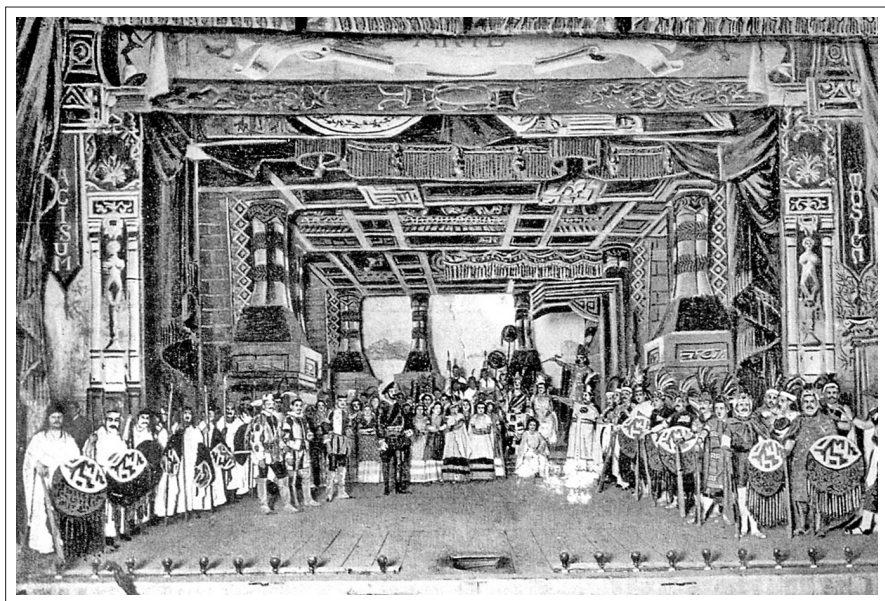
Ricardo se instaló en París bajo la protección de Teresa Carreño (la mejor pianista latinoamericana de todos los tiempos); ahí se hizo amigo de Cécile Chaminade (la más importante compositora francesa) y con el apoyo de Camille Saint-

Säens ofreció conciertos en las prestigiosas salas Erard y Víctor Hugo.

La crítica lo aprobó como pianista (ejecutaba a Beethoven, Bach, Chopin, Grieg, Moszkowski, Liszt y Chaminade) y mostró interés por sus composiciones (principalmente por el Concierto para piano y fragmentos de la ópera *Atzimba*, como el “Intermezzo” y la “Marcha sagrada”).

A finales de 1903, Ricardo se instaló a las afueras de la ciudad y escribió durante seis meses el Concierto para violonchelo y orquesta; de acuerdo con una reseña publicada en el diario parisino *L'Independence* (10 de mayo de 1905), es su obra maestra (“todo es de él y le pertenece. Los temas son originales, nuevos e impregnados de un delicado sabor que probablemente proviene de su tierra”).

Aunque el capítulo más curioso de su gira europea, que bien podría ser incorporado a la historia de la diplomacia mexicana, Ricardo lo protagonizó en Bruselas. Dio un concierto (11 de mayo de 1904) en el teatro Royal de Monnaie ante el rey Leopoldo II de Bélgica, quien había



El Palacio Real de *Atzimba* en el estreno de la ópera en 1900.

asistido dispuesto a armar un escándalo, pues odiaba todo lo que sonara a México desde que su hermana Carlota se había vuelto loca cuando Benito Juárez fusiló a su amado Maximiliano (1867). Pero Leopoldo no pudo interrumpir la música. Dijo que era “etérea, aural, de un dramatismo que te reduce a mera sustancia” y, así, al haberlo reducido a agua, Ricardo consiguió con su piano lo que ni un políptico tan sabio (y de sangre francesa) como José Yves Limantour (entonces ministro de Hacienda) había podido solucionar: reconciliar con México a un rey ofendido.

## Acto II. La muerte de un virgen

Chopin, cuya influencia definió al Ricardo juvenil del vals *Capricho* (1893), siempre escribió para voces internas independientes; dominaba el contrapunto y las conducía con claridad por derroteros diferentes. Schumann unió en el piano esas voces y expresó (armonía y melodía comportándose como un paisaje y su sombra) su tormentosa batalla por conservar el alma pura a pesar de esas otras voces humanas brutales y alcohólicas que en su interior desquiciado lo acusaban de haber cometido un asesinato.

Ricardo soñó con Schumann. Es lo más terrible y hermoso que puede hacer un compositor. El encanto de la demencia comienza a surgir del piano en cada idea, de cada sonido, a cada emoción. En el caso de Ricardo, no hubo escándalos ni destrucción. Se mantuvo como siempre había sido: Delicado y discreto, de una dulzura exterior casi tímida; con ojos que se encendían en medio de su amable silencio en intensos acechos y expresiones violentas para luego esconderse en sí mismos de nuevo.

Al igual que D.H. Lawrence, Ricardo juró nunca entregarse a otro amor femenino mientras viviera su madre. Y fue ahí, en la mamitis, donde actuó la locura —por ejemplo, a los 38 años, para aceptar su beca europea puso como condición la compañía materna— y hacia 1906 comenzó a escribir obsesivamente para el piano pequeñas piezas “de carácter” (retratos de su pasado, descripciones sensuales, comentarios sobre estados de ánimo) que por su angustia

abstracta e inconclusa resultan de una intimidad aterradora.

A diferencia de Lawrence, Ricardo no enterró a su mamá; su mamá lo enterró a él (1907): un hombre virgen de 43 años. En el horror existencial de un artista romántico que muere de pulmonía sin haber conocido mujer enraizan las últimas obras de Ricardo (como *Barcarolle* y *Thème varié*), que ubicadas una tras otra (sin importar el orden) se complementan para narrar una historia donde nada termina por suceder (el deseo se desvanece antes de formarse, la desesperación no explota...) y el amor se desploma antes de haber ascendido, como un sol que debería brillar en el centro del cielo pero se ha hundido en el océano.

\* Este artículo se publicó originalmente en la columna “Vibraciones” del suplemento cultural *Laberinto* del diario *Milenio*.

## NOTAS DISONANTES SOBRE UNA INVITACIÓN DE MANFRED WERDER A ATENDER *EL SONAR DEL MUNDO*

### Catalina Pereda

*Estas notas surgen de mi experiencia en el taller El sonar del mundo, impartido hace algunos meses por el compositor austriaco Manfred Werder en la Escuela Nacional de Música. Allí los asistentes fuimos convocados a realizar tres derivas que consistían en darse cita en algún lugar de la ciudad de México para deambular aguzando los sentidos —sobre todo los oídos— e interpretar en el camino y de manera espontánea algunas de las singulares partituras de este compositor.*

### El paseo repentino

Si uno se levanta voluntariamente de madrugada, sale de casa, camina presuroso al metro, se sube al vagón ya medianamente lleno de gente que parece dirigirse a trabajar, llega al punto de encuentro siendo todavía de noche, espera al resto de sus compañeros que arriban igualmente



Tlatelolco 2013, foto de Manfred Werder.

azorados a una cita que no es de trabajo, ni de romance, ni de estudio, sino simplemente de curiosidad, una cita para vagar a la deriva y atender al *sonar del mundo*; si uno se permite continuar el camino sin mapa ni instrucciones precisas, con la sola y remota sugerencia de dejar que el tránsito *suceda*; si eventualmente uno se pone de acuerdo con los otros paseantes y comienza a interpretar una partitura peculiar, a sabiendas de que nunca podrá completarla; si las campanas, los pasos de la policía y el camión del gas de pronto resueñan como una armónica sinfonía... entonces uno ha abierto una ventana hacia lo inesperado. La experiencia se intensifica cuando, en ese lento despertar de la ciudad, uno se descubre partícipe del susurrar de las escobas, que en un continuo, persistente y casi religioso vaivén, barren *la nada*, quizás con la esperanza de desentrañar, algún día, el gran misterio del origen del polvo,

materia finísima e impalpable, madre y padre de todos nuestros andares.

### **Tlatelolco, Badiou y la quinceañera vestida de azul**

Traducir a sonido la existencia de las cosas o su inexistencia, en la plaza de Tlatelolco. Escuchar la aspereza del frotar de una piedra sobre otra gran plancha de piedra-historia. Imaginar pasados, elucubrar presentes. Contar puntos, segundos, números. Vencer el tedio. Vencer el hastío. Encontrarse con breves espacios de conciencia de espacio-tiempo. Dejar entrar al mundo, con sus nostalgias y sus ojalás y pretender seguir contando, aunque la mente se haya perdido en su deriva y quizás no encuentre nunca la marcha atrás. Levantarse y guardar la tristeza recobrada. Ver al tiempo doblarse sobre sí mismo en

un reloj de sol abandonado a su suerte. Ocupar el kiosco y observar cómo la audaz quinceañera vestida de azul, al verse despojada del tradicional escenario, ensaya otras maneras de presentarse en sociedad: deja atrás la pose estática y se suspende por un momento en el aire, encapsulando el tiempo y también su gran sonrisa que no se apagará nunca, ni con la amenaza de tormenta que la espera.

### Una noche sin CU

Esta noche no pude acudir a la cita en Ciudad Universitaria. Quizás en el fondo fue porque la intuición me dijo que encontraría ahí demasiado mundo resonando todavía: antiguas conversaciones de la Facultad de Filosofía y Letras sobre si hay o no una sustancia que subyace a todo, sobre si somos o no somos los mismos nosotros y el río, sobre si la libertad es mayor al determinismo o sobre si esos iniciáticos amores universitarios son los únicos verdaderamente genuinos a los que podemos aspirar. Ir a atender *el sonar* en un mundo demasiado conocido es un reto nada exento de complicaciones. Si hubiera ido, si me hubiera aventurado a pisar ese pastito de la memoria post-adolescente donde la realidad se trastoca de formas imprevisibles en remotos espejos de agua, quizá habría entendido algunas cosas. Como que no había necesidad de ir al Teatro de la Ciudad a escuchar un monodrama barroco con la vaga esperanza de enriquecer mi cultura musical y ofrecerle unas líneas más al insaciable monstruo de la tesis doctoral. Quizá hubiera entendido, finalmente, que la música no es exclusiva de las salas de concierto; que está en todos lados y en ninguno. Y que la vida —sí, la vida, ese entramado incierto que habitamos de vez en cuando los seres humanos— no es más que ese mínimo y simplísimo *estar en el mundo*, vagando, pensando, sintiendo, sonando, así sin más, a la deriva.

•

## BRUJAS, ELFOS, TROLLES Y GNOMOS ACERCAN A LOS NIÑOS A LA MÚSICA DE CONCIERTO

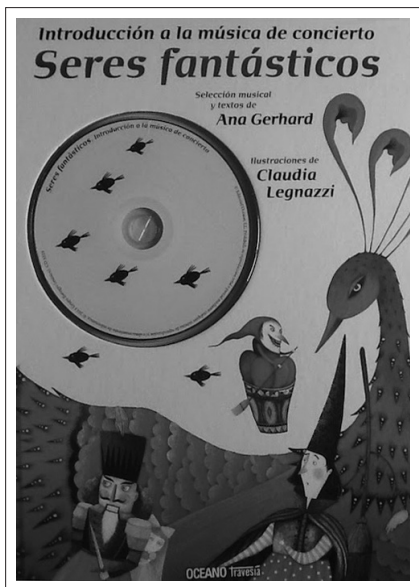
### Ericka Montañó Garfias

Elfos y fantasmas, brujas y valquirias, trolles y gnomos. Todos esos seres que habitan la imaginación y que fueron inspiración para compositores de diferentes épocas, ahora se encuentran en el libro *Introducción a la música de concierto: seres fantásticos*, en una selección realizada por la pianista Ana Gerhard, y cuyas ilustraciones son de Claudia Legnazzi.

El volumen, publicado por Océano Travesía, tiene además un cedé, para que los niños tengan otra puerta de entrada a la música clásica. “Es una forma un poco más lúdica, para que los niños no le tengan miedo. Se cree que la música clásica es para gente muy culta o mayor, o que es aburrida. Por eso, se me ocurrió que con una introducción temática, tomar temas extramusicales hace que los niños no tengan esa barrera, porque se interesan entonces por la bruja o el hada, o como en el primer libro de la serie —de aves— se interesen por el cisne”.

Hay pocos que se dedican a este trabajo de introducción de los niños a la música clásica, añade Ana, quien toca el piano desde los cuatro o cinco años. “Por lo general los enfoques que hay son más académicos. Los adultos tenemos esa idea de que la música clásica es como de élite, tenemos esa misma prevención hacia la música clásica; creo que los niños están abiertos a todo. Cuando les he puesto Mozart, Vivaldi o Stravinski, la disfrutaban igual que si fuera una ranchera, Coldplay o música popular. Si lo ponemos sin decir nada, son frescos y les atrae”.

La pianista está convencida de que si los niños escuchan música clásica desde pequeños “como algo natural”, cuando crezcan no van a tener ese resquemor, sin contar los beneficios que da a los pequeños estar en contacto con los clásicos, en cuanto a desarrollo de habilidades, como la capacidad de abstracción, de concentración y de imaginación.



“Es una lástima que en las escuelas no haya enseñanza musical, creo que de ningún tipo, no nada sólo clásica. Es una gran falla del sistema educativo en general hacia el arte, porque si algo puede ayudar a la sociedad es el arte.”

Con esta serie de libros, que se completará con los dedicados al agua, los bichos y los juguetes, “busco que cada vez más niños escuchen la música, que vayan a conciertos, que disfruten y que realmente lo hagan por placer, que no sea forzado, o porque un papá quiere que vayan. Esta es una forma de crear público, de no dejar esa tarea a las instituciones o escuelas.

En *Introducción a la música de concierto...* Ana seleccionó 20 ejemplos de compositores como Henry Purcell, Felix Mendelssohn, Franz Schubert, Modest Mussorsgki, Richard Wagner, Piotr Chaikovski, Mozart, Stravinski o Gyorgy Ligeti. Cada obra tiene una pequeña biografía del compositor, una breve reseña de la obra y una guía de audición que se complementa con el glosario que se encuentra al final de las páginas.

“A los niños les llama más la atención si les dices: ‘a ver si escuchas un pájaro o un río, o cómo

aparece una bruja. Eso es muy diferente a decirles: ‘quédate sentado, callado, no respire. Tienes que quedarte aquí escuchando la música’.”

### Selección variada de personajes

En este libro no están todos los personajes fantásticos que podemos encontrar en la música clásica. Para ello se realizó una selección. “Elegí, por ejemplo, música que quizá los niños ya conocen, por ejemplo *El aprendiz de brujo*, de Paul Dukas, que podemos escuchar en *Fantasia*, la película de Disney; o *Danza del hada de azúcar*, de *El cascanueces*, que tradicionalmente se escucha en Navidad. Eso por un lado: que sean accesibles, pero buscando que haya variedad dentro de los mismos seres fantásticos, en los estilos, las épocas y los instrumentos.

“Creo que mi premisa fue que hubiera variedad para darles probaditas, un poco de todo, de ópera, de ballet, de música orquestal, de música para un instrumento solo, algo para voz, para violín, flauta, oboe, y también que hubiera del barroco, del romanticismo, es decir, de diferentes épocas.

“En algunas ocasiones seleccioné un mismo personaje visto por diferentes compositores, porque puede ser interesante ver cómo dentro de los diferentes periodos cada compositor hace su propio acercamiento.”

Tomado de *La Jornada*, 27 de abril de 2014.



# TIRADERO DE NOTAS



## GUSTO MUSICAL

Primera parte

### Jesús Echevarría

El diccionario de la Real Academia Española define “gusto” así:

“1. m. Sentido corporal con el que se perciben sustancias químicas disueltas, como las de los alimentos.

2. m. Sabor que tienen las cosas.

5. Facultad y manera personal de apreciar lo bello o lo feo”

Hasta principios del siglo XX se pensaba que el gusto, a través de las papilas gustativas distribuidas en la lengua, percibía solamente cuatro sabores básicos: dulce, salado, ácido y amargo. Actualmente se aceptan otros dos sabores: el quinto es el *umami* o de las proteínas, el sexto es el “graso”. La gran mayoría de los sabores no los percibimos a través sólo del gusto, sino en combinación con el olfato. Un experimento que suele hacerse en los cursos de degustación de vinos consiste en masticar una hoja de canela teniendo las fosas nasales tapadas con algodones; la sensación es muy sorprendente, pues la canela no sabe absolutamente a nada, sólo se siente su textura, muy sosa, por cierto. Al destapar la nariz llega de golpe todo su sabor característico: intenso, aromático, penetrante. Los catadores de vino se dedican a describir y relacionar los sabores en términos que tienen que ver con la quinta acepción del diccionario, es decir, con la estética. En una primera instancia, el catador recurre al sentido de la vista: el color del vino comienza a decirle cosas sobre la edad del vino, la variedad de uva (varietal), etc. Después recurre al olfato, sin que intervenga el gusto; ahí descubre otras cosas: que si el aroma es floral o frutal, que si tiene madera, la cantidad de alcohol, etc. Ya en

la boca hay tres etapas o momentos: primero el ataque, donde se trata de percibir los sabores básicos, que si la acidez, lo salado, lo astringente, etc. El segundo es la evolución. Aquí comienzan a intervenir conceptos más subjetivos: que si es aterciopelado, suave, pastoso, duradero, etc. De la tercera etapa, “Final de boca”, dice el enólogo ensenadense Álvaro Ptacnik: “Los grandes vinos saturan la boca de notas agradables. Los vinos añejos de calidad dejan una sensación persistente, prolongada. ¿Qué sensación y armonía nos dejó el conjunto?” Es frecuente encontrar la palabra *notas* en las descripciones que usan los enólogos; apuntan, por ejemplo: “notas de higos y tabacos”, “notas de flores y frutas exóticas”, “notas cítricas”. También es frecuente la palabra *tonos*, como en esta frase: “tonos a frutas rojas”, y se usan mucho: *textura*, *recuerdos* y *reminiscencias*. Para el que no está familiarizado con la cultura del vino estas descripciones pueden parecerle exageradas y pedantes. Algo parecido ocurre con el gusto musical: hay música que se juzga aburrida, intelectual o pretenciosa. El gusto por el vino está en función de su cultura: mientras más información, conocimientos y experiencia tenga una persona, más desarrollará su capacidad para apreciarlo. Lo mismo ocurre con el gusto musical. Veamos este pequeño sondeo practicado a una familia mexicana de clase media alta con buen nivel de educación y entorno cultural rico:

Preguntas: ¿Qué música te gusta? ¿Por qué?

Respuestas:

B, 21 años, mujer. “La música irlandesa. Porque la conozco y me gusta bailarla.”

E, 25 años, mujer. “Me gusta en especial el rock tipo los Beatles. También el jazz de Claude Bolling. Hay música que no me gusta porque es muy monótona.”

R, 11 años, mujer. “Me gusta una canción en especial cuando me parece divertida”, y para ejemplificar cantó: *La gallina dijo eureka* de Les Luthiers.

N, 13 años, mujer. “Toda la música, canciones de todo el mundo, canciones japonesas. Me gustan porque me pongo a escucharlas.”



A, 56 años, hombre. “Toda. Jazz, clásica, música mexicana, rock. Mientras más música conoces, más música te gusta.”

L, 49 años, mujer. “La que se baila.” (Debo decir que L hizo una exquisita coreografía con la *Siciliana* de J. S. Bach, BWV 1031.)

Al breve interrogatorio siguió una conversación espontánea y coloquial en la que se abordaron temas como la educación y la información. Ahí surgieron comentarios como el siguiente: “Si puedes conocer más tipos de música y familiarizarte con ellos, pues te van a gustar.” “A” cantó a continuación una canción en japonés; nos aclaró que no sabía el significado de la letra. Cantó con desenfado, entre risas, sin actitud pedante o intelectual. En la respuesta de “E” hay un elemento que no es social ni de clase ni de nivel escolar o de edad: “No me gusta la música que es monótona.” Esto está en otro campo del conocimiento: la estética (otra vez la quinta acepción del diccionario).

Pierre Bourdieu, en su libro *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, aborda la relación entre el conocimiento de la música y

el grado de escolaridad a través de una encuesta practicada a 1,217 franceses en la década de los años sesenta en el siglo XX.

El 67 por ciento de los poseedores de un CEP (certificado de educación primaria) o de un CAP (certificado de aptitud profesional) no pueden identificar a más de dos compositores (entre 16 obras), frente a 45 por ciento de los poseedores de un BEPC (diploma de estudios del primer ciclo de la enseñanza secundaria), a 19 por ciento de los bachilleres, a 17 por ciento de los que han pasado por una pequeña escuela o han comenzado estudios superiores, y sólo a 7 por ciento de los poseedores de una titulación igual o superior a la licenciatura. Mientras que ninguno de los obreros o empleados encuestados es capaz de identificar por lo menos doce de los compositores de las 16 obras propuestas, 52 por ciento de los productores artísticos y de los profesores encuestados (78 por ciento si nos referimos sólo a los profesores de enseñanza superior) consiguen hacerlo.<sup>2</sup>

El estudio de Bourdieu va más allá de la mera relación entre gustos y escolaridad:

El pensamiento de Pierre Bourdieu se sitúa en el terreno de la cultura para entender las relaciones y las diferencias de clase [...] ofrece algunas de sus reflexiones más originales sobre el terreno sagrado del gusto, el campo de batalla de una disputa simbólica en la cual puede evidenciarse la estructura social de la división de clases, con las estrategias colectivas que intentan aprovecharla o combatirla, las desigualdades del capital cultural y las excesivas dosis de sacrificio personal emplazado en las competencias estéticas.<sup>3</sup>

El catador de vinos acostumbra escupir el vino después de degustarlo, ya que la embriaguez producto del alcohol mermaría su capacidad para seguir catando. Tampoco está bebiendo para saciar la sed. Su objetivo es una experiencia sensorial

pura, digamos que cercana a lo espiritual. En *La distinción* Bourdieu diferencia la música de las otras artes:

la exhibición de “cultura musical” no es un alarde cultural como los otros: en su definición social, la “cultura musical” es otra cosa que una simple suma de conocimientos y experiencias unida a la aptitud para hablar sobre ella. La música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de espiritualidad [...] La música es el arte puro por excelencia; la música no dice nada y no tiene nada que decir; [...] la música representa la forma más radical, más absoluta de la negación (en sentido psicoanalítico, *nota de la T*) del mundo, y en especial del mundo social, que el ethos burgués induce a esperar de todas las formas del arte.<sup>4</sup>

En gustos se rompen géneros, dice el refrán, y a veces una que otra boca. Hay que tener cuidado cuando expresamos abiertamente nuestra filias y fobias musicales: podemos encontrar simpatía o rechazo verdaderamente pasionales. Valga como ejemplo la siguiente anécdota: en una ocasión, mientras esperaba abordar un vuelo, me senté con mi esposa en la barra de un pequeño bar del aeropuerto. En el infaltable monitor de televisión se exhibía un videoclip. Era una canción de moda; la melodía, sobra decir, muy repetitiva, descansaba sobre un acompañamiento de música electrónica (así la llaman aunque por electrónica entendería yo otra cosa).

—Qué creativo —exclamó mi esposa con ironía.  
—Así es, amor, y se repite igual hasta el final.  
—Espero que no tarde tanto el avión —rió ella.  
—De esto te dan en el purgatorio —contesté.

Un tipo que estaba sentado al final de la barra seguía nuestra conversación con evidente disgusto, a juzgar por las feroces miradas que nos dirigía. El asunto me preocupó más allá de una posible divergencia de opiniones, ya que el tamaño del fulano en cuestión era unas tres veces el mío.

—¿Qué le verán a esta cosa? —preguntó mi esposa.

—Bueno —contesté—, la imagen tiene cierto interés; si te fijas es una recreación de las películas mudas estilo Buster Keaton. Además, al fondo de la instrumentación se escucha algo así como una pianola.

Volví la mirada hacia nuestro casual —más no menos severo— contertulio. Ya no nos miraba con ojos de AK47; de hecho ya no nos miraba en absoluto, parecía sumido en una honda reflexión. Me quedé pensando si la causa de su cambio de actitud no sería consecuencia de mi comentario sobre las películas mudas, esto es, por el hecho de que la crítica puede ir más allá del: “pues a mí sí me gusta y punto”. Vuelvo a Bourdieu en otro texto suyo, *Sociología y cultura*:

La intolerancia estética puede tener una violencia terrible. Los gustos son inseparables de las repulsiones; la aversión por estilos de vida diferentes es probablemente una de las más poderosas barreras entre las clases. Por esto se dice que no hay que discutir sobre gustos ni colores.<sup>5</sup>

Continuará...

<sup>1</sup> Alvaro Ptnacik (enólogo), *Curso básico de la degustación formal de vinos*. Restaurante Destino Tinto Puebla, Puebla, Pue. 9 de noviembre de 2008.

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu. *La distinción*, México, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2002 (1979), pp. 11, 12.

<sup>3</sup> Aldara Fernández. “Colección Pedagógica Universitaria”, núms. 37-38 enero-junio/julio-diciembre 2002, *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1989, 597 p. [http://www.uv.mx/cpue/colped/N\\_3738/1%20La%20distincion%20reseña.pdf](http://www.uv.mx/cpue/colped/N_3738/1%20La%20distincion%20reseña.pdf) Cons. 6/06/2014

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p 16.

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu. *Sociología y cultura*, México, Conaculta, Grijalbo, 1990, p. 176.



## LA MUSA INEPTA

---

Yhe aquí que la Musa andaba queriendo saber qué músicas se daban el fin de semana equis, de hace algunas semanas, y que con ese noble fin se conectó a la cartelera radiofónica universitaria que se da, claro, en Radio UNAM, que es la radio universitaria de la universidad. ¿Estamos? Y entonces que resuena resonante la voz de Margarita Castillo, que está al frente de la dicha cartelera de la dicha radio, compartiéndonos un lindo anuncio de uno de esos conciertos muy indios (o hindúes, asegún se quiera) que luego traen instrumentos indios (o hindúes, que para eso tienen religión) para tocar músicas diversas de la India, lugar donde habitan algunos hindúes y muchos indios. A través de tal anuncio, la Musa se enteró de que el Músico A iba a tocar el sitar, que el Músico B iba a tocar la tabla y, *last but not least*, como decíase en la India cuando era una colonia británica, que el Músico C iba a tocar ni más ni menos que el tempura. Antojadiza como es, La Musa Inepta anotó en su agenda el susodicho y apetitoso concierto de tintes asiáticos, para no perderselo. Una vez hecha la anotación, dio por imaginar otro concierto parecido, análogo o similar, en el que un conjunto de apuestos músicos del Lejano Oriente lucieran sus habilidades técnicas y expresivas en un ensamble formado por dos sunomonos barítonos, un cuarteto de kushiages pentáfonos, un yakitori de doble caña (el modelo de caña sencilla se llama, en realidad, masago, y no hay que confundirlo con aquel), y para acompañar las agudas voces de los cantantes de mizoshiru (estilo nativo de la provincia de Oyako-Don), tres tonkatsus de tesitura diversa. Bien dice la Musa de *Pauta*, parafraseando, que los viajes musicales ilustran y abren el apetito.

**J.A.B.**

## COLABORADORES

- **Ana R. Alonso Minutti** es doctora en musicología por la University of California, Davis e imparte cátedra en la University of New Mexico. Actualmente escribe un libro sobre el cosmopolitismo musical en la obra de Mario Lavista.
- El violonchelista **Álvaro Bitrán** ha actuado como solista en las principales orquestas de Latinoamérica, Estados Unidos y Canadá. En 1982 fundó el Cuarteto Latinoamericano. En el año 2000 fue premiado en México con la Medalla Mozart por su destacada trayectoria artística.
- **Juan Arturo Brennan** (México D.F., 1955). Preparado académicamente como cineasta, es escritor y productor de radio y televisión, cronista musical, redactor de notas de programa y otros oficios afines. En junio de 2008, por sus múltiples méritos, le fue concedida la Orden del León de la República de Finlandia.
- Miembro fundador de Tambuco Ensemble de Percusiones de México, **Alfredo Bringas** ha grabado ocho discos de música que, en su mayoría, fue escrita para el ensamble. Su actividad musical se centra fundamentalmente en la creación y difusión del repertorio nacional e internacional de música contemporánea para percusiones. Además ha participado como solista con la Orquesta Filarmónica de Montpellier, Orquesta Sinfónica de Santa Barbara, CA., Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Orquesta Filarmónica de la UNAM, Camerata de las Américas, Orquesta Sinfónica de Guanajuato y Orquesta de Cámara de Bellas Artes.
- Poeta multipremiado y sin embargo siempre audaz y exigente, **Germán Carrasco** (Chile, 1971) ha publicado, entre otros libros, *La insidia del sol sobre las cosas* (1998), *Calas* (2001) y *Ruda* (2010).
- El compositor e investigador **Jesús Echeverría** (México, D.F. 1951) se formó en la Escuela Superior de Música del INBA y se ha interesado en la música popular del país, además de que ha trabajado con folkloristas y huapangueros. Entre sus obras se cuentan: *Concierto para oboe*, *Suite huasteca*, *Suite tarasca*, *Canasta de frutas mexicanas* y diversas canciones. La petenera y el son huasteco son dos de los temas que ha abordado en su faceta como investigador musical.
- **Alejandro Escuer** es un músico y artista multidisciplinario mexicano dedicado a la interpretación, a la creación, a la improvisación y al impulso de proyectos artísticos donde la música se combina con otras artes y campos de conocimiento. Sus proyectos actualmente se han distinguido por incorporar la sociología, la fotografía, el diseño, la pintura y el arte sonoro a la interpretación musical tradicional. Ha grabado cuatro discos de flauta solista: *Jade nocturno*, *Aqua*, *Aire desnudo* y *Folklore imaginario*. Es profesor titular definitivo de la UNAM/Escuela Nacional de Música y ha sido residente de Columbia University y de Indiana University. [www.alejandroeescuer.com](http://www.alejandroeescuer.com)
- Escritor, historiador, improvisador, humorista, conductor de televisión, torero hace muchos kilos e incluso cantante, **Jorge F. Hernández** (1962) es también un gran melómano. Entre sus libros destacan: *La emperatriz de Lavapiés* (1999), *Signos de admiración* (2006) y *El álgebra del misterio* (2011). [www.jorgefhernandez.com](http://www.jorgefhernandez.com)
- Pintor abstracto, teórico del arte y uno de los mayores poetas catalanes, **Albert Ràfols-Casamada** (Barcelona, 1923-2009), además de innumerables exposiciones en los principales museos del mundo, ha publicado, entre otros, los libros: *Sobre pintura* (1985); *Huésped del día*. *Dietario*

(1998); *El asombro de la mirada. Convergencia de textos dispersos* (2010) y *Territorios del tiempo* (2011).

• **Hugo Roca Joglar** (1986) es periodista especializado en ópera. Escribe sobre el tema en revistas como *Pro Ópera*, *Esquire*, *Chilango*, *Replicante* y el suplemento cultural *Confabulario* del periódico *El Universal*. Trabajó para el diario *Reforma* como cronista de viaje.

• La pintora **Sandra Pani** (México D.F., 1964) se formó en México, Florencia y Londres. Entre sus exposiciones más recientes se cuenta la itinerancia de *De ser árbol* por distintas instituciones y galerías de los Estados Unidos. [www.sandrapani.com](http://www.sandrapani.com)

• **Catalina Pereda** es cantante. Estudió filosofía y literatura comparada y actualmente escribe una tesis sobre voz y subjetividad femenina en el monodrama operático contemporáneo.

• **Carlos Alejandro Ponzio de León** es Doctor en Economía por la Universidad de Harvard y músico autodidacta. A su regreso a México, por recomendación de Mario Lavista, fue aceptado en el Taller de Composición de Armando Luna en el

Conservatorio Nacional de Música. Recientemente, una pieza de su autoría: *Marcha fúnebre*, de la *Suite para Javi* fue interpretada dentro del Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez.

• Profesor, comentarista cultural y escritor, **Ilán Stavans** (México D.F. 1961), ha investigado lo mismo sobre el colonialismo en la lengua española que sobre la condición judía. En 1997, recibió la beca Guggenheim y ha sido galardonado con varios premios internacionales. Entre sus libros destacan: *La pianista manca* (1991), *La condición hispánica* (1999) y *The Disappearance* (2006).

• **Miguel Ángel Zapata** (Perú, 1955) ha publicado los siguientes libros de poesía: *Partida y ausencia* (1984), *Periplos de abandonado* (1986), *Imágenes los juegos* (1987), *Poemas para violín y orquesta* (1991), *Brookings Hall* (1994), *Mi cuervo anacoreta anacoreta* (1995), *Lumbre de la letra* (1997), *Escribir bajo el polvo* (2000). Dirige *Códice-Revista de Poesía y Poéticas*, y la colección AMARU de ensayo. Vive en Long Island, Nueva York, donde es profesor de literatura hispanoamericana en Hofstra University.

En su próximo número

**pauta**  
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará entre otros materiales

- **Stefan Zweig**: Richard Strauss
- **Mar Abad**: Stefan Zweig: la creación artística
- **Federico Valdez**: Contextos de la creación musical
  - **Luca Cori**: Creación e invención
  - **Ana Alonso Minutti**: Espacios imaginarios
  - **Rodolfo Acosta**: El monouco chapineruno
- **Juan Pablo Medina**: Apuntes sobre creatividad
  - **Hugo Roca Joglar**: Dos óperas rock
- Poemas de **Carlos Pineda**, **Eusebio Ruvalcaba** y **Eros Alesi**

La tienda del CMMAS cuenta con libros, revistas, CDs, DVDs, playeras y otros artículos. Son producciones propias o colaboraciones en las que el Centro participó de forma activa. Los mismos se puede obtener en sus instalaciones, en línea en [www.cmmas.org](http://www.cmmas.org) y pueden ser enviados por correo a todo el mundo.

Los productos de la tienda del CMMAS pueden ser enviados por correo a todo el mundo



**Autoctofonías Vol. I**



**Parte de la Historia Vol. I**



**Parte de la Historia Vol. II**



**Aforma**



**DVD Luminico**



**Dossier Visiones Sonoras**



**Regress**

*Jorge Variego*



**Mantis**

*Felipe Perez Santiago*



**Okho | Dúo de percusión**

*Varios compositores*



**En busca de Pierre Schaefer. Retrato(s)**

*Caroline Grivellaro*



**REVISTA Sonic Ideas/ Ideas Sónicas**

[www.sonicideas.org](http://www.sonicideas.org)



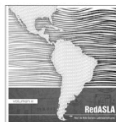
**B-Blind C-Ciego**

*Rodrigo Sigal*



**RedASLA Vol. II (red de arte sonoro latinoamericano)**

*Varios compositores*



**RedASLA Vol. III (red de arte sonoro latinoamericano)**

*Varios compositores*



**Prácticas de Vuelo 2008**

*2 DVDs*  
*Varios compositores*



**Max/MSP: guía de programación para artistas**

*Francisco Colasanto*



**Compositional Strategies in Electroacoustic Music**

*Rodrigo Sigal*



**Cuaderno de viaje**

*Hebert Vázquez*

# Introducción a la música de concierto

# Seres fantásticos

Selección musical  
y textos de

Ana Gerhard

Ilustraciones de

Claudia  
Legnazzi





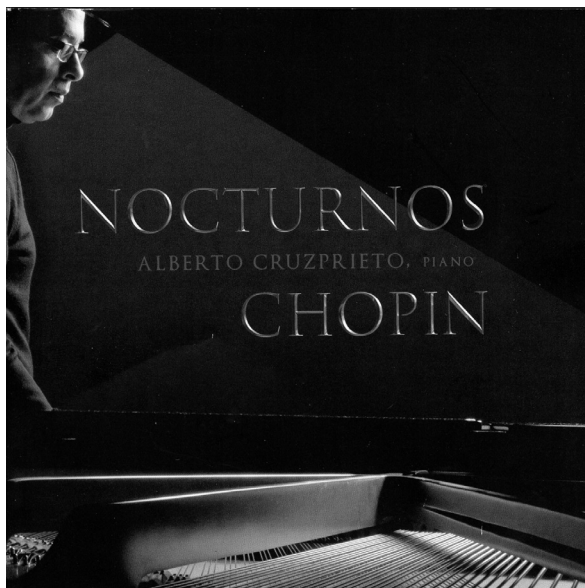
*Mario Lavista*

# *Cuaderno de música*

1



NOCTURNOS  
DE CHOPIN  
Alberto Cruzprieto,  
piano



De venta  
en las principales  
casas de música

ELEANOR  
WEINGARTNER  
Conciertos de clarinete

Obras de:  
Eugenio Toussaint,  
Eduardo Alonso-Crespo  
y Charles Fitts

Camerata de las Américas  
José Luis Castillo,  
director

De venta  
en las principales  
casas de música



Música de  
cámara  
instantánea



Alberto Blanco

cuadernos  
de **pauta**



*Eduardo Mata  
(1942-1995). Fuentes  
documentales*



Gloria Carmona



cuadernos  
de *pauta*

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

HUGO ROCA JOGLAR:  
RULFO Y LA MÚSICA

ANA ALONSO:  
SIMURG Y EL CANTO  
DE LOS PÁJAROS

FEDERICO VALDEZ:  
COMPOSICIÓN  
E IMPROVISACIÓN

ROBERTO EL DIABLO:  
PONCE Y REVUELTAS

EDGAR AGUILAR:  
CLAUDIA CORONA  
Y ROLÓN

SANDRA TUPPEN:  
MANUSCRITOS  
MUSICALES

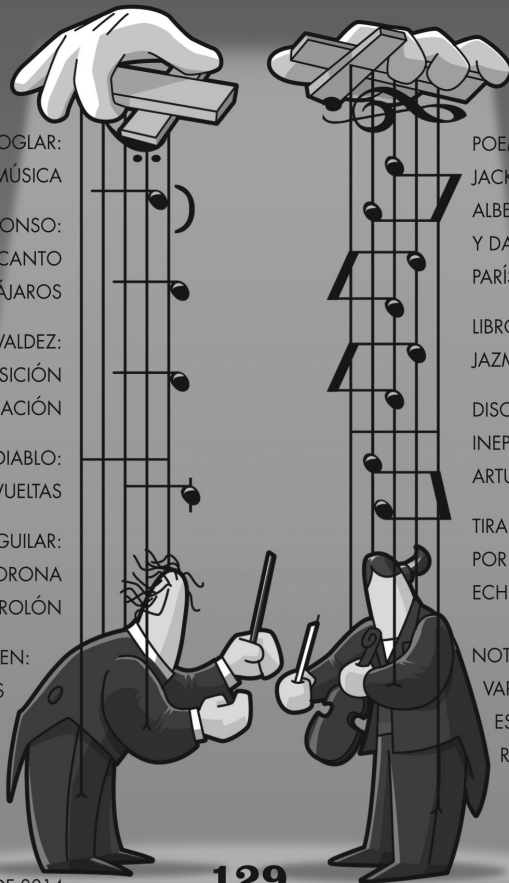
POEMAS DE:  
JACK KEROUAC,  
ALBERTO BLANCO  
Y DANIEL SALDAÑA  
PARÍS

LIBROS POR  
JAZMÍN RINCÓN

DISCOS Y LA MUSA  
INEPTA POR JUAN  
ARTURO BRENNAN

TIRADERO DE NOTAS  
POR JESÚS  
ECHEVARRÍA

NOTAS DE ÁNGEL  
VARGAS, PABLO  
ESPINOSA Y HUGO  
ROCA JOGLAR



ENERO-MARZO DE 2014

129

\$35.00

## LECCIÓN DE MÚSICA

---

Si el compositor de hoy tiene que dar un sentido práctico a su trabajo y quiere que su música sea interpretada, debe estar dispuesto a compartir su lugar bajo el sol con todos sus predecesores —desde la Edad Media—, pues es costumbre, en nuestras sociedades filarmónicas, permitir que todas las obras musicales sean oídas dentro del limitado número de conciertos que ellas organizan. El compositor de hoy se ve ciertamente expuesto a una competencia abrumadora, a un sistema de selección despiadado, porque aquellos con los que tiene que medirse, que le quitan el puesto, son los más grandes maestros de la historia de la música, los herederos de épocas prósperas, los favoritos idolatrados del público. Tiene que justificar su existencia y demostrar sus méritos cada día frente a las más grandes obras maestras del pasado. Si no pasa la prueba, jamás volverá a ser interpretado, tendrá que retirarse.

Tomado de: Wilhelm Furtwängler, *Conversaciones sobre música*. Acantilado, Barcelona, 2011.  
Traducción de J. Fontcuberta.

