

rial para asegurarle al hombre una vida digna, en términos generales mostraba una profunda desconfianza frente a toda noción de capital o riqueza. Al hablar del pueblo, por ejemplo, afirma tajantemente: "Es común la ilusión de que el pueblo está compuesto de hombres mejores que el resto de la decepcionante humanidad. Me parece que simplemente está menos echado a perder, pero que el dinero lo pudrirá como a los demás. Mire, si no, lo que está ocurriendo en la URSS." (pp. 126-7). Es decir, si para Marx son las condiciones sociales lo que determina la conciencia del hombre, para Gide una mejoría de estas condiciones no necesariamente tiene que traer al hombre una mejoría en su vida. Este recelo frente al dinero refleja, sin duda alguna, la formación protestante de Gide; en el fondo, lo que anhelaba era una comunidad basada en la renuncia a toda posesión individual, en la afirmación del individuo a través de esta renuncia; y esta comunidad la asociaba con la forma de vida llevada a cabo por los primeros cristianos. Él mismo lo había confesado en su *Diario* en junio de 1935: "Lo que me lleva al comunismo no es Marx sino el Evangelio". De ahí la importancia de Dostoievski para Gide, en tanto que le inspiraba la ilusión de poder reconciliar las dos ideologías; efectivamente, no sería ninguna exageración decir que lo que esperaba encontrar en la URSS era la puesta en práctica del cristianismo radical que Dostoievski había defendido en sus novelas. Si las autoridades soviéticas hubieran leído bien a Gide antes de invitarlo a su país, se hubieran dado cuenta de eso, ahorrándose así muchos problemas. Por lo menos se hubieran dado cuenta de que la peor forma de arreglo era festejarlo, como lo hicieron a lo largo de su estancia, con condiciones de vida realmente excepcionales. "Había llegado, entusiasta y convencido, para admirar el nuevo mundo, y me ofrecían, *con el propósito de seducirme*, todas las prerrogativas que aborrecía en el viejo" (p. 125).

Cuando Gide publicó sus dos libros, sus declaraciones provocaron escándalo, pero también, en no poca gente, un sentimiento de alivio y de gratitud. Por fin se sabía la verdad y, de ese momento en adelante, nadie podría quejarse de haber sido engañado. Claro está que, para el lector actual, sobre todo si ha leído a Solzenitzin, las revelaciones que

hace Gide no tendrán nada de novedoso; pero, a pesar de eso, sería muy difícil que dejara de sentir admiración por el valor y la integridad con que el autor se pone primero a evitar y luego a denunciar la trampa que le habían preparado. Otros habrían de seguir su ejemplo, pero muy pocos poseídos de la perspicacia y de la lucidez que Gide demuestra tener aquí. Por otra parte, y como dije al principio, la trascendencia de sus dos libros no consiste únicamente en las críticas que hace a la Unión Soviética. Su principal preocupación es la defensa de la cultura y lo que escribe al respecto tiene vigencia no sólo en la URSS, sino en cualquier país donde un gobierno intente restringir la libertad de expresión y en un mundo en que los regímenes totalitarios siguen proliferando, esta defensa de una cultura libre e independiente cobra cada día mayor importancia.

James Valender

DE MÚSICA

MÚSICA EN EL MUNAL

Frente al Palacio de Minería, y luciendo en su explanada la famosa estatua ecuestre de Carlos IV, *El Caballito*, está situado el Museo Nacional de Arte, en lo que fue el antiguo Palacio de Comunicaciones, y que hoy es conocido coloquialmente como el *MUNAL*. Y si bien no es ésta la sección de artes plásticas de la revista, me refiero aquí al *MUNAL* porque desde su inauguración como tal ha sido escenario de actos musicales diversos en su Salón de Recepciones, algunos de verdadero interés. Hace unas semanas, por ejemplo, se llevó a cabo ahí una de las sesiones musicales de la Retrospectiva del Siglo XX, ciclo dedicado a una exploración amplia de la música contemporánea, con menos atención a la vanguardia y más énfasis en las raíces de la música de nuestro siglo. Allí Julio Estrada dirigió a la Banda Sinfónica de la Delegación Cuauhté-

moc, y logró un buen concierto principalmente por la selección de obras ofrecidas y por el hecho de que no es fácil asociar a una banda sinfónica con música contemporánea; sin embargo, esta sesión resultó contener música contemporánea muy peculiar, cosa que suele ocurrir con frecuencia cuando Estrada está involucrado en la programación.

El programa se inició con la ejecución de la *Fanfarria para un nuevo teatro* (1946) de Igor Stravinsky. La obra fue compuesta para la inauguración del Teatro del Estado de Nueva York y está dedicada a Lincoln Kirstein y George Balanchine. Escrita para dos trompetas, la *Fanfarria* presenta un tratamiento serrial más o menos estricto. La intención de Stravinsky es que la obra fuera ejecutada en forma antifonal para obtener el mejor efecto acústico. Sin embargo, en esta ocasión se ejecutó con los trompetistas uno junto a otro, cosa que no deja de ser extraña si se toma en consideración el gran interés que Estrada suele tener por las cuestiones de espacio y acústica.

En segundo lugar, Estrada dirigió las *Mutaciones sobre Bach* (1968) de Samuel Barber, para coro de metales y timbales. La obra mantiene siempre su memoria de lo barroco, permitiéndose sin embargo algunos apuntes hacia sonoridades más contemporáneas, particularmente en lo que se refiere a cuestiones armónicas. El trabajo de Barber no es una simple transcripción, sino una verdadera elaboración, realizada sobre algunos corales de Bach, y el punto de interés está en las transformaciones rítmicas que se efectúan sobre el material original.

Después, la Banda Sinfónica de la Delegación Cuauhtémoc interpretó la versión de Elgar Howarth a la melodía *Pasce tuos* de Guillaume Dufay, el gran compositor flamenco del siglo XV. Howarth es un personaje interesante de la música inglesa de hoy: trompetista, compositor, editor y arreglista, ha colaborado de cerca con el Philip Jones Brass Ensemble, en calidad de ejecutante, como director del conjunto y como productor de un buen número de arreglos y ediciones de obras para el famoso conjunto de metales inglés. Entre sus arreglos más conocidos está la versión para metales que realizó de los *Cuadros de una exposición* de Musorgsky. El *Pasce tuos* de Dufay está construido sobre un bajo de un solo to-

RESEÑAS

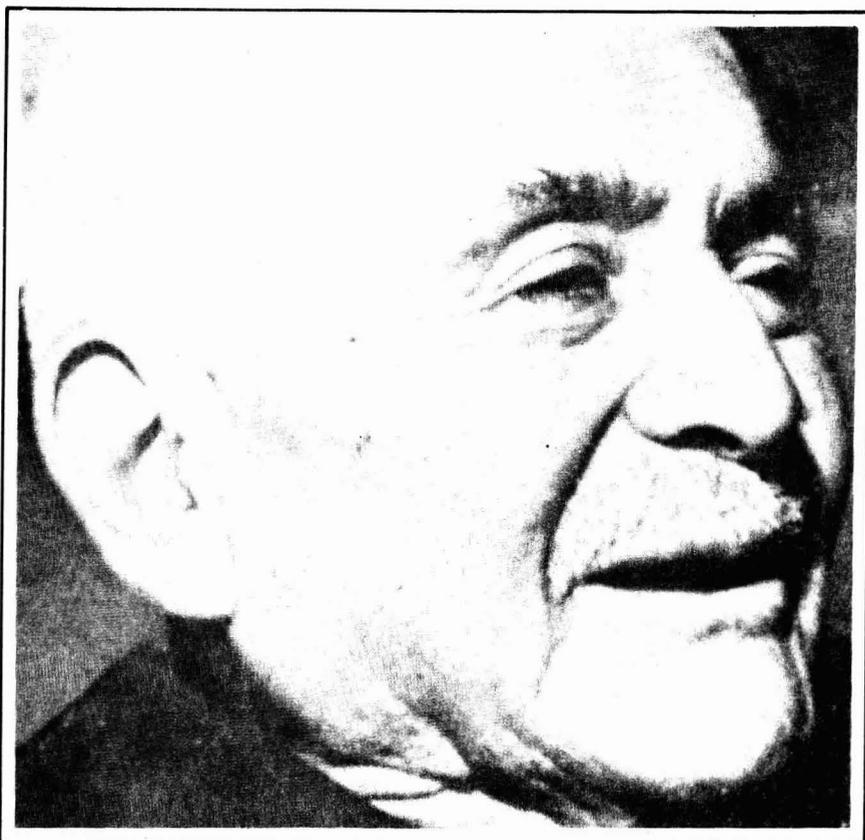
no, sobre el que se crea la textura. El arreglo (1967) de Howarth es sobrio y claro, pero la interpretación que se le dio no fue precisa en cuanto a los ataques de los instrumentistas, elemento que le restó continuidad al reflejo natural de la obra. Para terminar la primera parte de su programa, Estrada dirigió una obra de su propio catálogo: el *Canto naciente* para metales. Escrita en 1978, la pieza está dedicada a la memoria de Hugo Margáin Charles, y en ella Estrada explora uno de los elementos que le son más caros en cuanto al ámbito acústico: la distribución espacial de los instrumentos. En este caso, ocho grupos de metales colocados en círculo rodean por entero al público. La escritura de la obra es tal que el que escucha tiene la impresión de estar rodeado por música que se mueve en el espacio y que gira constantemente. Una muestra similar aunque más compleja de la misma línea de pensamiento existe en la obra *Diario* para cuerdas, en la que Estrada lleva el principio del movimiento a más de un plano geométrico. *Canto naciente* no ofrece melodías, sujetos ni desarrollos temáticos: sólo proposiciones armónicas, dinámicas y de volumen sonoro.

La segunda parte del programa se abrió con una enérgica aunque no del todo precisa versión de la *Fanfarria para el hombre común* (1942) de Aaron Copland, obra que suele aparecer con frecuencia en los programas en que Estrada explora las cualidades acústicas de los metales. Por razones oscuras, no se utilizó en la ejecución de esta obra el tam-tam que pide la partitura, sino un par de címbalos, cuyo efecto sonoro nada tiene que ver con las intenciones originales de Copland.

En seguida, la versión para banda del madrigal *Moro lasso* de Carlo Gesualdo, transcripción realizada por Phillips. Es éste el madrigal más famoso de Gesualdo, y en verdad es una pieza hermosa que alcanza niveles insospechados de dramatismo y tristeza en la versión para alientos. Lo interesante de este madrigal (1611) es que, siendo obra de un compositor del siglo XVII, contiene temerarias aventuras armónicas que apuntan hacia un cromatismo que no habría de hacerse realidad sino hasta finales del siglo XIX. De hecho, según lo apunta el propio Estrada, el tema principal de este madrigal es prácticamente idéntico al inicio del Preludio de *Tristán e Isolda*, de Wagner.

Después, una breve obra de Donald Erb: una de sus tres *Sonerías* (1971) para coro de metales. La obra es una pequeña muestra de sarcasmo musical puro, construida a base de interjecciones abruptas y violentas de los instrumentos, como un altercado sonoro entre comadres. La penúltima obra presentada en el programa (y la que fue recibida con mayor entusiasmo por el público) fue la marcha *Omega, Lambda, Phi* (1896) de Charles Ives. Al enfrentarse a una obra desconocida de Ives, uno espera con cierta inquietud la mezcla típica de elementos *naïve* con apuntes de vanguardia; en esta obra, no hay tal. Se trata de una marcha brillante, aguda, muy bien orquestada y construida, cuya única novedad (difícil de detectar sin un esfuerzo atento) son ciertos acentos rítmicos desplazados dentro del esquema tradicional de la marcha. Y para finalizar, una parte de *Sinfonia*, de Luciano Berio. Se trató de *O King*, sección dedicada a Martin Luther King. De su obra de 1968, el propio Berio realizó la transcripción para banda de este fragmento. La transcripción, por cierto, fue realizada por Berio en México; en ella, una trompeta sirve como ancla de la textura sonora, y la sección de percusiones está empleada con mayor complejidad que en cualquiera de las otras obras del programa. Estrada afirma que en *O King* el desarrollo está basado en una melodía inmutable que el autor transforma a través de los principios estructurales de Lévi-Strauss y de la lingüística aplicada.

Para concluir hay que decir que a pesar de algunas imperfecciones técnicas de los ejecutantes, fue afortunado oír a la Banda Sinfónica de la Delegación Cuauhtémoc involucrada en un proyecto como éste; en ese interés se trasluce el pensamiento musical de Ismael Campos, director titular del conjunto. Por otra parte, hay que mencionar que, de toda la Retrospectiva del Siglo XX, éste ha sido uno de los programas más originales. Si me he tomado el trabajo de citar las fechas de composición de todas las obras es para demostrar que Julio Estrada supo integrarse al espíritu motor de esta Retrospectiva. Es decir, el convencimiento de que la música de hoy no es solamente la vanguardia, y que esta música sólo se comprende y se aprecia en función de su memoria y su pasado.



Julián Carrillo

II

Y ahí mismo, en el *MUNAL*, pueden hallarse otras cosas relativas a la música, algunas de ellas muy peculiares. Si usted ha estado recientemente en el Museo, quizá para ver la exposición de Frida Kahlo y Tina Modotti, probablemente haya visto en el vestíbulo, cerca de las escaleras, a un individuo muy serio, invariablemente vestido de negro, acompañado de un extraño instrumento de cuerda. Como la curiosidad es el origen de casi toda investigación, no resisto la tentación y en una breve entrevista-exploración descubro algunos datos sobre el personaje y su instrumento.

Se llama David Espejo, y fue alumno de Julián Carrillo. Habiendo iniciado sus estudios musicales sobre teorías y técnicas musicales convencionales, decidió abandonarlas al descubrir las teorías de Carrillo sobre la microintervalica, particularmente el Sonido 13. Se dedicó al estudio de la teoría, la escritura, la física musical y la construcción de instrumentos microtonales, a cuya afinación y ejecución también se dedica. La intención de su vigilia en el *MUNAL* es la de promover el conocimiento de las teorías de Julián Carrillo y de su música, y declara estar sorprendido por la respuesta de la gente a sus proposiciones, afirmando que muchos de los asistentes al Museo han inquirido por textos teóricos, instrumentos, partituras, grabaciones, capacitación, etc.

Por supuesto, el interés primordial de nosotros los curiosos está centrado en el instrumento mismo, que a primera vista es sólo una gran caja con cuerdas tendidas por ambos lados. Un letrerito sobre un atril nos indica que es un "Arpa del Sonido 13". El señor David Espejo ofrece algunas explicaciones sobre el instrumento, que permiten comprender hasta cierto punto sus principios funcionales. El arpa tiene 101 cuerdas por cada lado, es decir 100 intervalos en cada lado. Estas 202 cuerdas cubren apenas una extensión de tres octavas; una, la más grave, por un lado del instrumento, y las otras dos, agudas, por el otro. Los 200 intervalos, sin embargo, no son iguales entre sí, y la afinación de cada cuerda está dada por un monocordio con un cursor graduado en cada lado del arpa. Divisiones matemáticas equivalen a longitudes de cuerda, éstas equivalen a sonidos, y a partir de las operaciones numéricas necesarias, se ob-

tiene el sonido de cada cuerda, que se afina como en un arpa convencional. A una pregunta sobre el espinoso tema de la notación musical para tal instrumento, el señor Espejo me informa que la notación está basada directamente en las teorías de Julián Carrillo, y que la música se escribe de acuerdo a una serie de números en la que hay tanto números como sonidos en el instrumento. En el caso específico del arpa en cuestión, se tienen números del 0 al 99 para cubrir los cien sonidos de cada octava. Y como se tienen tres octavas, la música se anota en una línea base: la octava baja, debajo de la línea; la octava media, en la línea; la octava alta, por encima de la línea.

Finalmente, y para complementar esta información, tomo un par de folletos que me ofrece el hombre del arpa del Sonido 13. Y antes de retirarme a analizar los folletos, escucho algunos ejemplos musicales tocados sobre el instrumento, que se concretan a algunas escalas, arpeggios, secuencias de intervalos paralelos, pero nada de música con estructura. Para oídos legos no acostumbrados al microtonalismo, haría falta un poco más de información estrictamente acústica. Uno de los folletos es la propaganda de los *Discos Sonido 13* que contienen composiciones de Carrillo. El catálogo de dichas grabaciones nos informa de la existencia de 17 obras dentro del nuevo sistema de Carrillo, a base de tercios, cuartos, octavos y dieciseisavos de tono; y 9 obras dentro del llamado *sistema clásico de los 12 sonidos*. Hay además extractos de notas de prensa que se refieren a Carrillo y a su obra, todas ellas francamente adulatorias. El otro folleto contiene el abigarrado curriculum de Carrillo, en el que abundan premios, condecoraciones, menciones, comisiones y efemérides notables. Al final de la conversación y la lectura de los folletos, más que respuestas han quedado en el aire muchas preguntas.

¿Es ésta la mejor forma de dar a conocer la música de Carrillo? Si Carrillo parece ser la máxima gloria musical mexicana, ¿cómo es que nunca se tocan sus obras en nuestras salas de concierto? ¿Falta el instrumental nuevo para su técnica microtonal? ¿Falta la voluntad de difundir su obra? ¿Es acaso incomprendible el lenguaje musical de Carrillo? ¿Fue Carrillo el genio incomprendido que pintan sus apologistas, o

sólo un músico que quiso ver en su trabajo más cosas de las que realmente existieron? ¿Descubrió Carrillo una teoría general de la música de valor absoluto y universal, o sólo aportó algunos elementos a un aspecto muy particular de la producción sonora?* La lista de preguntas al respecto puede hacerse infinita, y las respuestas siguen estando en entredicho. Lo que parece quedar claro es que la comunidad musical mexicana, y el público, conocen poco la obra de Carrillo y no saben bien a qué atenerse a su respecto. Y por otra parte, también parece claro que unos cuantos *glissandi* sobre un arpa microtonal no serán suficientes para dilucidar estas cuestiones ni para poner al compositor y su obra en la verdadera perspectiva histórica que les corresponde.

* Para una aproximación al pensamiento de Carrillo, recomiendo un texto suyo sobre el Sonido 13, reproducido en el número 5 de la revista *Pauta*.

Juan Arturo Brennan

DE POESÍA

LA METAMORFOSIS DE LO MISMO

El siguiente texto fue leído por el poeta chileno Gonzalo Rojas con motivo de la presentación de su antología 50 poemas, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura. El autor nos lo envió para su publicación aquí.

Señoras y señores:

Por un azar vino a ser incluido en el arco de los días goethianos este viejo aprendiz con una música tan pobre. Me atengo a lo fortuito y no sé qué más decir, pero agradezco. Claro que agradezco. Al Instituto le agradezco, por Ganimedes y por mí, copero de los dioses. Soy el número diez y hablo por ese número del que ya dijo lo que dijo Turkel-taub.

Cuantos poetas conocemos por ojo y tacto la casa paterna de Goethe en el Hirschgraben de Frankfurt, vamos con ella por el mundo. Cruzar la gran puerta sigilosa más allá de la fascinación de