

Juan Arturo Brennan

# HISTORIA DE UNA PASIÓN

ENTREVISTA A LUIS HERRERA DE LA FUENTE

Esta conversación con Luis Herrera de la Fuente fue realizada originalmente como parte de un extenso proyecto de investigación sobre la música en México, originado en la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, y dirigido y coordinado por Julio Estrada. La entrevista se publica aquí por vez primera.

—Hace algunas décadas, los músicos eran considerados como bohemios, como parte de un grupo no del todo respetable. Era la época en que, los que teníamos suerte, llegábamos a tocar el piano para acompañar cantantes en la X.E.W. cuando se pagaba a \$ 2.75 el cuarto de hora. Y había días en que se tocaban dos o tres cuartos de hora, y días en que no había nada que tocar. El caso es que los músicos no éramos considerados personas serias o profesionales, y la palabra “artista” tenía connotaciones muy diferentes a las que tiene hoy. Sin embargo, con el paso de los años, eso ha cambiado; ha habido una notable transición y ahora el músico ha llegado a ocupar el sitio que le corresponde en la escala social —por decirlo así. Esa transición, naturalmente, debe mucho a la lucha sindical. Los sindicatos de músicos fueron siendo cada vez más fuertes, por una parte, y por otra también más conscientes de que la lucha no era solo por obtener mejores salarios sino mejores condiciones en todos los sentidos, sin olvidar o relegar la situación social. En el campo de la música culta, a mí me tocó en la infancia asistir a los inicios de la Sinfónica de México, en un momento en el que la difusión en vivo de la música no era muy amplia. Tampoco se difundía el disco. Tener un tocadiscos era un lujo un poco excepcional. Había en México, al alcance de aquellos que tenían aparatos, las grabaciones de Caruso y otras más. Yo recuerdo que en mi casa se reunían varias personas a escuchar los discos de Caruso y de Miguel Fleta, porque de música sinfónica prácticamente no nos llegaban discos. Y sin duda la radio realizó una contribución muy importante en este sentido, porque a través de ella se promovió el disco y a través de éste el conocimiento de diversos autores. Pero en lo que atañe a la música viva, sólo había acceso a Debussy y Stravinsky a través de la Sinfónica de México. En ninguna otra parte existía esa posibilidad. En realidad, quien dio a conocer en México la música de Debussy fue el maestro Meneses, en lo que debe considerarse una hazaña de principios de siglo. Después llegó la época en que estalló el nacionalismo musical, la época de Revueltas-Chávez. Pero primero que ellos estuvo Ponce, sin duda el primer hombre que se ubicó más o menos en su lugar temporal y geográfico, quien además tuvo el atractivo de estar vinculado a los últimos coletazos de la Revolución, y también, aunque un poco tardíamente, con la Revolución en la pintura. Más o menos la misma mentalidad de los pintores mexicanistas (para ponerle un “ismo”) fue la que se apoderó de los músicos mexicanistas.

Se trataba de la parte histórica de un México que desesperadamente quería encontrar raíces e identidad. Recordará usted que en ese entonces hubo una colección, publicada por iniciativa de Alfonso Reyes, llamada “México y lo mexicano”. Esa colección de una veintena de tomos en que se llegó a extremos tales como analizar la forma en que estornuda un mexicano para descubrir si tal estornudo es en realidad mexicano o no. Pero a pesar de esos excesos, esa clase de iniciativas mueven el espíritu, mueven la sociedad y mueven las artes. A mí me tocó, aún niño, y después como adolescente, recibir el influjo de este movimiento. Por un momento, nos olvidamos de que en México hubo músicos de talento antes del movimiento revolucionario y mexicanista, y sólo ahora, a través de los años encontramos que gente como Ricardo Castro y Felipe Villanueva realmente tenían una inteligencia extraordinaria —el primero con mayor vocación de formación académica y cultural que el segundo. También debe decirse que no fuimos enteramente ajenos a los valores mexicanos de antes de la Revolución. Nuestra desgracia mayor era la de otros tantos países: nos dejaba el tren. Ibamos corriendo detrás de un tren y cuando llegábamos a cada estación ese tren ya se había ido a la siguiente. Y así fue hasta la segunda posguerra. Porque la corriente nacionalista en la música persistió hasta los cuarenta, y en esos años nuestros músicos aún no se enteraban de que había existido un Schoenberg.

Ocurre que en México no tuvo ninguna influencia ese movimiento que cambió el rumbo de la música y que creó una nueva dialéctica a través de la dodecafonía y el serialismo y todas sus consecuencias hasta llegar a la música de la computadora. En los cuarenta, aquí la vanguardia era todavía Stravinsky. Y creo que fué la segunda posguerra la que cambió eso, la que nos permitió alcanzar el tren, porque a partir de ahí se cortó de tajo todo lo que había sido el propósito musical anterior. Pienso que a partir de la música concreta el personaje central de la música empezó a ser el sonido. Ya las otras consideraciones emotivas, locales, y demás, quedaron de lado y se convirtió el sonido en el gran personaje de la música y la experimentación vino fundamentalmente de la parte estructural del sonido y la rítmica. Pienso que quienes pusieron realmente la cimentación para eso fueron Schoenberg y Stravinsky. Schoenberg en la organización del sonido y Stravinsky en la organización del ritmo.

**—¿Y cómo se dio en México el cambio entre el enfoque nacionalista de la música y el principio de asimilación de estas nuevas bases?**

—En esto tuvo influencia la labor didáctica de Rodolfo Halffter, que acercó al estudiante y al estudioso de la música

a los principios de la dodecafonía. Halffter había estudiado el sistema y lo conocía perfectamente, y con el rigor que tiene para su propio trabajo se aplicó a enseñarlo a un grupo de personas. Aquí puedo decir que muy probablemente la primera música dodecafónica que se hizo en México la escribió yo. Fue una serie de doce piezas dodecafónicas para piano, escritas sin saber que en la Argentina Juan Carlos Paz había escrito también doce piezas dodecafónicas para piano. No creo que antes de eso alguien hubiera escrito aquí música en el sistema schoenbergiano. Y entre los músicos de la generación de la posguerra, fue probablemente Manuel Enriquez, muy joven en aquel entonces, el primer compositor al que el tren ya no había dejado. Él ya estaba más cerca de lo que ocurría en otras partes. Y luego, viene la generación actual: los muchachos componen como componen los muchachos en cualquier otra parte del mundo. Pienso que sólo ahora estamos en el mismo barco que los compositores del resto del mundo. Esto, en la parte creativa, y sintetizado así, dice muy poco. Volviendo a lo anterior; la aportación de Silvestre Revueltas a una forma de pensar y de sentir muy nuestra, y de actuar y de ser y de escribir música muy nuestra, me parece que es lo que queda con mayor energía de aquellas épocas. Sin duda Revueltas no fue el único, ni el que escribió más, pero el tiempo, que empieza a deshacer muchas cosas, aún no ha minado su música, en la que sigue uno hallando interés, novedad y sobre todo autenticidad.

En una ocasión, Stravinsky, metido en medio de la música de vanguardia en la que tanto se hablaba de las búsquedas, dijo que él no buscaba, sino encontraba. Y creo que a Revueltas le pasaba eso; él no buscaba: él escribía como era y por ello tiene el valor de la autenticidad. Se ha hablado mucho de las fallas técnicas de Revueltas; a mí no me convence mucho ese argumento porque encuentro que en el tipo de música que él escribió no hay fallas técnicas. Revueltas no escribió sinfonías ni hizo contrapunto —pero tampoco Chopin escribió sinfonías. Guardadas las diferencias de tiempo y lugar —con todo lo que ello implica— es tan válida la obra de Revueltas como la de cualquier otro. Por ejemplo, *Sensemaya* me parece una partitura maestra, porque es de esas obras a las que no le sobra ni le falta una nota, y que no dura un compás más ni un compás menos de lo que debe durar, y allí la trabazón de todos los materiales es tan lograda como la del más consumado maestro en el oficio de componer. Esto es algo que no se puede decir de muchas otras partituras. De ahí que piense que Revueltas es el músico mexicano de antes de la posguerra cuya música me sigue nutriendo con cosas de interés, con hallazgos, con caminos. Y al cancelarse toda esa música con el golpe de la guerra, al cambiar la mentalidad del mundo entero, esto dio oportunidad a que también en México se diera un cambio y a que se pusieran los músicos más al día en lo que se refiere al modo de escribir. De ahí surgieron muchachos como Mario Lavista, como Federico Ibarra —que es más joven aún—, que escriben su música en un alto nivel. Las partituras de Mario, por ejemplo, son perfectamente realizadas, en el recto sentido de la palabra. No tenemos perspectivas para juzgar cuanta vitalidad hay en ellas, pero creo que la música mexicana, en la parte creativa, ya va en el mismo ferrocarril que otras músicas. Y en lo que toca a la actividad propiamente dicha, es obvio que ha crecido, como le ocurre a todo en México, hasta desbordar. Igual que la Ciudad de México ha desbordado a todos los que han querido controlarla, así ha sido con la actividad musical.

**—A partir de esa segunda posguerra, ¿bajo qué condiciones empezó a cambiar este aspecto del quehacer musical**

**que es propiamente hacer la música y ponerla en contacto con el público, hasta llegar a ese desbordamiento que usted menciona?**

—Pienso que este cambio fue muy posterior. Primero se modificaron las direcciones en el campo creativo y después en la parte ejecutiva, de manera que mi opinión es que ese “boom” es muy reciente. Todavía recuerdo, porque lo viví desde el escritorio, el problema grave que fue incrementar notablemente el número de conciertos sinfónicos para llevar la música a quienes nunca la habían escuchado. También hubo muchos problemas presupuestales. Por ejemplo: salir a tocar a Cuernavaca era uno de ellos. Cuando yo fui invitado a tomar a mi cargo la Orquesta Sinfónica Nacional, mi experiencia era muy limitada. Fue una de esas situaciones en que, al no estar planificadas las cosas, se trataba de agarrar al toro por los cuernos y ver si se sobrevivía o no. México no había podido —y de hecho hasta la fecha no ha podido— preparar un número suficiente de músicos como para que quien se enfrentara a una situación semejante tuviera ya una formación adecuada y la experiencia necesaria. Entonces era cuestión de “le entras o no le entras”, casi como el papel del espontáneo en las plazas de toros. Esa característica persistió hasta años muy recientes, quizás impulsada por la improvisación que todavía no nos abandona del todo, aun cuando también en este aspecto se ha avanzado. Sé que existe una inquietud mucho mayor por estudiar en otros lugares, por absorber el saber de otras culturas, por enriquecerse a base de contagio y estudio. Desde el punto de vista económico, cuando yo me hice cargo de la Sinfónica Nacional el salario mensual era de 400 pesos. 400 pesos de 1955, sí, pero en relación a lo que ganaba un jefe de departamento en Bellas Artes era apenas la décima parte. Hoy ya no es ése el caso: los salarios están más equiparados y posiblemente ahora existe una equivalencia entre los sueldos burocráticos y los de los músicos de las orquestas. Recuerdo que yo visitaba continuamente a Ministros de Educación, que pocas veces me recibían, ya que quienes sí lo hacían, a veces, eran los subsecretarios, previas tres horas de antesala. Hasta llegué a hablar con un par de ministros de Hacienda. Uno de ellos me preguntó: “¿Por qué tanto empeño en tener una sinfónica?” Yo le hablaba de lo que se necesitaba para salir del subdesarrollo, de un estímulo económico, de salarios dignos, de estudios. ¿Cómo iban los muchachos a estudiar nueve o diez años su instrumento en el Conservatorio para después venir a ganar lo mismo que gana una persona que no sabe leer ni escribir? Y el Ministro me respondió: “Si tenemos tantos problemas en este país, ¿para qué queremos una sinfónica?” Y le respondí que ése era el encargo que me hacía el Estado, y que si se me encargara la cría de pollos, yo querría que los mejores y más sabrosos pollos del mundo fueran los pollos mexicanos. Esta clase de argumentación y presión hizo posible conseguir cosas. Creo que es de hace menos de diez años que los salarios comenzaron a tomar una configuración de otro nivel social. Actualmente, ya un músico calificado puede tener un nivel económico igual al de un profesionalista de las llamadas “profesiones liberales”. Y esto se refleja en otras situaciones, como en un intercambio de reflejos: al mismo tiempo, el público va sintiendo más respeto por lo que se hace, crece. Si el público no ha crecido en la medida en que debió hacerlo, se debe sin duda a quienes estamos en esta cuestión, que no hemos hecho todo lo que deberíamos haber hecho. Quizá no hubo presión suficiente en los medios de comunicación para que la música sinfónica llegara a todos los rincones del país. Por ejemplo: las radios están ahí



desde hace muchos años, y no se interesaron jamás en transmitir música sinfónica a control remoto de la Sinfónica Nacional —salvo alguna que otra difusora pequeña. Pero nunca una de las grandes cadenas.

**—¿Cómo cambió esa política de los medios de comunicación hacia la música sinfónica?**

—También a base de presiones continuas, que aún se manifiestan y que han logrado que hasta la televisión haya entrado en este asunto, desde hace unos dos o tres años. Este esfuerzo de la televisión por llevar la música a todo el país todavía está en pañales y se hace tímidamente, pensando que no es ésa la música que le gusta a las mayorías —lo cual es totalmente falso. No es que no le guste a las mayorías: éstas están capacitadas para apreciar esa música pero hay una cortina en medio que no les permite acercarse a ella. Esto lo he comprobado en los cinco años que he estado con la orquesta de Xalapa, con la que se realiza una actividad viva y que es quizás aquella por la que siento mayor satisfacción. Vamos a tocar a los poblados y a las iglesias, que son los lugares más grandes que hay en los pueblos. Y en pueblos de dos mil habitantes hemos tocado Mahler y “Noche Transfigurada” y Mozart, Vivaldi, Bach, Brahms. Y nunca hacemos un programa de “música ligera para campesinos”, o lo que se puede llamar “accesible”. Tenemos la idea de que cualquier discriminación contra cualquier ser humano, sean cuales fueren las circunstancias en las que haya nacido, es criminal. Por ello, hemos querido darles la mejor música a todos, independientemente de su status económico o social, y puedo sostener que tenemos auditorios atentísimos. Por lo demás, con la música ocurre algo que no sucede con otras artes (la pintura, la arquitectura, la literatura). Para estas artes sí se necesita una preparación: no puede leer a Proust un iletrado total. Por ello es que un pueblo formado con música es un pueblo distinto de uno formado sin música. Mientras en México no se considere la música como un factor educativo, seguiremos estando muy subdesarrollados en cuanto a nuestra visión de la cultura y la educación. En los Estados Unidos y en la Unión Soviética, para mencionar dos polos, la música es materia educativa; desde la niñez, desde la primera infancia. En México no; en México es un lujo. Aquí todavía se puede hablar de elitismo en un concierto sinfónico, lo cual es ridículo y absurdo. El hecho de que la sala de conciertos de Bellas Artes tenga cupo sólo para 1800 gentes y los boletos cuesten caros no quiere decir que la música sea elitista; quiere decir que lo elitista es la forma de presentarla, condicionada por una parte por el local y por otra por la costumbre, por una costumbre que hay que romper. Cuando en el extranjero me preguntan cuán numeroso es en mi país el público de la música sinfónica, les respondo que es de casi setenta millones, pero que muchos de ellos no lo saben porque no los hemos dejado enterarse de que son un público potencial. Esa es mi tesis y esa es la forma en que deseo trabajar en mi país.

**—¿El actual sistema político-económico se presta para que su tesis funcione de una manera práctica?**

—Pienso que se han producido ya las condiciones para ello y que dependerá mucho de quienes tengan en sus manos las instituciones para que el fenómeno se produzca realmente —y cuando se produzca, vendrá como una reacción en cadena. Tenemos, y tendremos, el problema de que la demanda es mucho mayor que la oferta, pero es algo que no es exclusivo de México sino que se ha producido en todos los países que han alcanzado un alto nivel de cultura musical. No tenemos

suficientes orquestas sinfónicas, no tenemos suficientes conservatorios, no tenemos, no tenemos, no tenemos...

**—En cuanto a la reacción en cadena que menciona para el desarrollo de la música, ¿en qué instancias cree usted que se ha producido ya?**

—Hay muchos ejemplos de eso. Le podría mencionar la labor de enseñanza que llevan a cabo los músicos que están en las distintas orquestas. En la propia Sinfónica de Xalapa varios de los miembros tienen grupos de alumnos. También le puedo citar el caso de los contrabajos; el maestro Andrzej Kalarusz, que es un eximio contrabajista, tiene alrededor de doce alumnos. Así se crea el impulso inicial para esa reacción en cadena.

**—¿Cree usted que los músicos extranjeros que están enseñando a alumnos mexicanos están creando una escuela que se puede proyectar hacia el futuro próximo?**

—No le puedo dar una respuesta muy fundamentada por una razón que le va a parecer un poco extraña: paso mucho tiempo fuera de México, y cuando llego estoy lleno de papeles que tengo que despachar. Pero por las informaciones que me llegan, por las conversaciones que he tenido y por lo que puedo palpar, me parece que sí hay una preocupación en varios organismos para que eso que usted menciona se produzca. Sé que se ha creado otra escuela con el propósito de formar, por decirlo así, a tocar los distintos instrumentos. También hay muchos músicos mexicanos muy buenos que no han tenido la oportunidad de enseñar todo lo que podrían. Pero para que nosotros tengamos en este país al menos una orquesta sinfónica en cada estado de la República, que además debe ser de buen nivel para no estar sembrando subdesarrollo, ¿cuánto tiempo tiene que pasar para que produzcamos los miles de violinistas que necesitaríamos, violinistas de muy buen nivel? ¿Cuántos maestros se necesitan para formar esos dos mil violinistas? ¿Cuántos violinistas de muy buen nivel puede formar un maestro, y en cuántos años? Yo no tengo la menor duda de que México llegará a ser autosuficiente en música, como llegaron a serlo Alemania, Austria, Inglaterra, países en los que toda la música la hacían los italianos. Aquí hay talento, sensibilidad, energía, voluntad, y no abrigo la menor duda de que algún día llegaremos a ser exportadores de música.

**—Según su propia experiencia personal y en relación con el desarrollo de la música sinfónica en México, ¿cómo podría describir el carácter y el desarrollo de los tres conjuntos sinfónicos nacionales a los que ha estado vinculado, la Sinfónica Nacional, la Sinfónica de Xalapa y la Filarmónica de las Américas?**

—La Sinfónica Nacional, cuando yo entré a ella, tenía ocho años de formada. Fue la primera orquesta realmente estable, y que trabajaba todo el año, que hubo en México. A mi juicio, el planteamiento fue equivocado, y pudo haberse creado otro tipo de organismo que no la hubiera orillado a tener todos los problemas que la orquesta ha tenido. Se hizo un organismo muy burocrático, muy ligado a una burocracia, muy aplastado por una burocracia; pero hay muchos niños que nacen con defectos que se van quitando con el tiempo. El hecho de que haya nacido como la primera orquesta estable que trabajaba todo el año, fue un primer paso de importancia para abrir la vida sinfónica en México. En ese aspecto, su creación fue definitiva. Lo que ocurre es que como era la primera orquesta permanente del país, no se sabía qué

hacer con ella durante todo el año. Las temporadas eran cuando mucho de veinte semanas y el resto del año tenía que inventarse algo que hacer. Las cosas que le inventaron y que le inventamos quizá no fueron las más adecuadas para promover un desarrollo más rápido y más intenso. Pero el hecho es que comenzó a mejorar y a dar sus primeros pasos. En 1958 se realizó la primera gira de una orquesta latinoamericana a Europa, y la hizo la Sinfónica Nacional. Recuerdo con una cierta sonrisa que prácticamente el cien por ciento de las personas que escribían sobre música en México lo hicieron en contra de la gira. Todos dijeron que íbamos a hacer el ridículo. Pero fuimos e inauguramos la Sala Philips en la Feria de Bruselas, inauguramos la remodelación de la Salle Pleyel en París, tocamos en el Royal Festival Hall en Londres, y en los archivos están las críticas unánimes de la prensa europea poniendo muy alto a la Sinfónica Nacional. Fue esa la primera vez que la Sinfónica tuvo conciencia de que podía tener un futuro y de que podía llegar a tener un nivel, porque se había probado en cedazos más estrechos que los nuestros y había pasado bien por ellos. Cuando regresamos, como los cables habían informado que nos había ido bien, recuerdo que el sindicato de músicos organizó un gran recibimiento y llegaron con pancartas al aeropuerto porque les causó felicidad que una orquesta nuestra no solamente no

hiciera el ridículo sino que se ganara loas. Después, la Sinfónica Nacional empezó a tener presiones de todos los sectores y se le empezó a exigir que se comportara casi como un conservatorio: es decir, debía formar compositores, solistas, directores. Y se intentaba que tocara el mayor número posible de solistas, aunque se los tragara la orquesta; de que toda obra que se escribiera, o la mayor parte de ellas, se tocara. Y esto fue un pequeño grano de arena que puso la Sinfónica, pero también algo que le evitó un mayor desarrollo interno. Porque yo supongo que en un hospital, a un muchacho estudiante de anatomía, por ser mexicano, no lo dejan operar. Y no por eso pierde mexicanidad o derechos. Recuerdo que hubo una persona que luchó mucho para tocar como solista, pero era tan deficiente que era casi inmoral permitirse. Entonces me trajo una credencial del P.R.I. y me dijo que por ser miembro del P.R.I. tenía derecho a tocar. Estas cosas ahora parecen pintorescas, pero cuando uno está en medio de todo este tipo de presiones se cohibe mucho, y los organismos oficiales también se cohiben para no quedar mal con el pueblo, para que no se diga que abre la puerta a todo el mundo. Entonces se trataba de abrirle la puerta a todo el mundo, lo cual tampoco era posible hacer en un cien por ciento porque no alcanzaban los días del año para hacerlo. Y todo esto causó problemas que a la larga retardaron el desarrollo técnico y artístico de la Sinfónica Nacional.

**—Durante su mandato en la Sinfónica Nacional, ¿pudo la orquesta sustraerse un poco a la red burocrática que la envolvía, o siguió estando dominada por esa burocracia?**

—En realidad, ya que usted lo menciona de esa manera, yo nunca tuve un mandato real en la Sinfónica Nacional, porque allí hubo siempre poderosos jefes de departamento, subdirectores y directores de Bellas Artes, y secretarios y subsecretarios, y consejos y todo eso, a pesar de que uno es el que da la espalda al público (en mi caso, digo dar la espalda y no dar la cara porque eso es lo que es de hecho). Así, la elaboración de cada programa y la selección de obras era una lucha continua. No había realmente un mandato, y esto hizo las cosas muy difíciles porque son demasiadas opiniones en el asunto. Pero en términos generales puedo decir que mientras yo trabajé en la Sinfónica Nacional, los directores de Bellas Artes pusieron lo mejor de su voluntad para que se realizaran los planes. Tuve muchas fricciones con jefes y subjefes de departamentos; a veces la orquesta lo resintió, a veces no se enteró. Pienso que esa situación ha cambiado, a pesar de que no estoy enterado del funcionamiento actual de la orquesta. Creo que ahora la orquesta tiene un apoyo más decidido y abierto, y cuando digo orquesta me refiero a su director, porque la Sinfónica depende mucho de lo que éste pueda hacer y sacar adelante. Pero hubo, como en la Biblia, épocas de vacas gordas y de vacas flacas; hubo muy buenas temporadas, hubo temporadas mediocres, hubo temporadas muy malas; hubo ejecuciones muy buenas, y muy malas; hubo programaciones muy interesantes y programaciones muy absurdas; hubo, como en botica, de todo. El balance general que se realizó con el archivo del maestro Baqueiro Foster es que en el lapso de casi dieciocho años en que estuve ligado a la Sinfónica se estrenaron más obras mexicanas y se repitieron más obras mexicanas que en ningún otro organismo musical de México en ninguna otra época. Y se dieron a conocer más compositores que en ninguna otra época. Estadísticamente se puede decir que estuvo muy bien; y eso podría ser bastante, pero yo nunca trabajé para la estadística. En otros sentidos, esa labor fué más satisfactoria para mí porque me





formó la Sinfónica. No sé si yo formé a la Sinfónica, pero ella me formó a mí y me complace mucho decirlo. Tuve allí grandes momentos y grandes satisfacciones, y fueron instancias importantes en el proceso de avance de la música sinfónica en México. Después de mi salida, la Sinfónica Nacional pasó por una seria crisis por los motivos que todos conocen: muchas luchas, internas y externas —pero ahora parece que ha vuelto a tomar aguas tranquilas y seguramente se va a construir un buen futuro. Simultáneamente, la Sinfónica de la Universidad estaba realizando en el mismo periodo una labor importante, incluso desde el tiempo en que yo era estudiante en la Universidad. Los maestros Rocabruna y Vázquez dirigían esa orquesta y realizaban muchos conciertos en el Anfiteatro Bolívar, que fue donde yo empecé a oír música sinfónica. Y esa Sinfónica de la Universidad está ahí, presente, y como cualquier organismo vivo con sus épocas de salud y sus épocas de enfermedad, sus épocas de gran vigor y sus épocas de decaimiento. Pero es un hecho en la vida cultural y sinfónica de México. Entre las orquestas de provincia, creo que la Sinfónica de Xalapa es un ejemplo, porque al cumplir cincuenta años ya está dando la pauta de ser la orquesta más antigua de México.

**—¿La Sinfónica de Xalapa ha sufrido el mismo estrangulamiento burocrático que la Sinfónica Nacional, o es una orquesta más libre en el plano musical?**

—En este planteamiento que usted hace es donde está la clave de la trampa. Porque hay una trampa en todo esto. La Sinfónica de Xalapa fue, hasta hace cinco años, una asociación civil que, a la vez, recibía subvenciones del gobierno. Después el gobierno le dio las subvenciones a través de la Universidad Veracruzana. Pero era una organización civil en la que cada año se estaba arañando para ver si se completaba el presupuesto para la temporada. Allí siempre fue muy precaria la finanza, siempre fue muy reducido el número de ejecutantes: es una orquesta muy pequeña, y no fue sino hasta su absorción por la Universidad Veracruzana que pudo crecer en cantidad y en calidad y recibir una garantía de estabilidad. Y no hay duda de que eso la subordina a la burocracia de la Universidad, pero hasta hoy, quizá por el hecho de que ese es un paso tan importante para la Sinfónica, ha habido la preocupación de que no se entorpezca su marcha con asuntos burocráticos.

**—¿Cómo se dio el fenómeno de la aparición en el medio musical de la Filarmónica de las Américas?**

—Esto se debió a un planteamiento totalmente distinto a todo lo que se había hecho antes. Nosotros los músicos, al hacer la Filarmónica de las Américas, pensamos en un organismo que abarcara los sectores sociales; que un grupo de personas del sector privado tuviera una participación en ella y un interés en ella, que el Estado también lo tuviera, que los propios músicos mexicanos invitaran a los músicos de toda América a participar en ella y a realizar este experimento de convivencia de los americanos a través de la música, de realizar un intercambio de escuelas, técnicas y estilos de ejecución, de poner a México como sede del experimento, de depender fundamentalmente de nuestros ingresos. Ese es el camino que se planteó desde el origen. Tenemos también planeada la creación de una escuela, y en ese sentido ya se han hecho cursos de música. Esto ha encontrado el favor del público. Realmente la Filarmónica existe presupuestariamente gracias principalmente al público, que da la mayor aportación. Está también la aportación del Estado y del Consejo Nacional de Turismo, que es muy importante, y, claro, el

sector privado, que también contribuye. Además, la orquesta se maneja con un mínimo de personal, como lo puede ver en estas oficinas. Estamos tratando de organizar las temporadas de modo que tengan un consenso entre el público, ya que estamos condicionados por la necesidad de vender nuestros abonos y nuestros boletos. Porque somos conscientes de que en el momento en que la Filarmónica se convierta en una carga demasiado pesada para alguien, dejaría de florecer y de seguir viviendo. Por lo demás, no desconocemos nuestra situación de época y lugar, y por ello encargamos una obra cada año a un compositor de vanguardia, mexicano: ya han tenido su turno Manuel Enríquez, Mario Lavista, Federico Ibarra. Para los años que siguen, Mario Stern y Julio Estrada ya tienen sus encargos hechos. También estrenamos obras en México, como el concierto de Ginastera para violín, que se hizo este mismo año. En cuanto a la mezcla de escuelas, estilos y técnicas, me parece que en la orquesta los injertos están prendiendo muy bien. Ahora que hemos tocado en Lima y en Buenos Aires, donde los públicos son distintos al nuestro, se ha hablado de la Filarmónica de las Américas *de México*, y se han gritado vivas a México. Eso y otras cosas la definen como una orquesta mexicana.

**—Su actividad como compositor, ¿cómo ha sido influida por el desarrollo del medio musical?**

—Mi ingreso a la música desde el punto de vista del oficio fue con el piano y con el violín, pero lo que yo siempre me planteé fue componer. Desde la adolescencia escribí mucha música; y al tener oportunidad de ser organista de una iglesia escribí mucha música religiosa, sobre todo litúrgica. También compuse las consabidas fantasías para piano y todo aquello que había que escribir y que no se podía dejar de hacer. Siempre quise ser compositor. Mis estudios de piano me llevaron a dar algunos recitales y conciertos con orquestas, pero yo seguía componiendo. Después vino, ocasionalmente, la dirección de orquesta, y me empezó a tragar, y prácticamente no he escrito música en veinticinco años. Dejé de ser compositor. Toda mi obra anterior a mis estudios con Rodolfo Halffter fue desechada y puesta en una pira. La verdad es que yo he pasado mucho más tiempo en oficinas y antecámaras que en mi estudio particular estudiando partituras. Y la necesidad, voluntariamente aceptada, de dar conciertos, y de pelear, y de organizar, hizo imposible que yo siguiera componiendo. Hace dos semanas, Julio Estrada me solicitó que escribiera una obra para unos conciertos de música contemporánea que va a dar en la Universidad. Hace tres años, la misma Universidad me encargó una obra, que incluso figuró en los programas de esa temporada, en uno de los cuales yo iba a dirigir el estreno de una obra sinfónica mía. Y no pude saltar el bache. Se que puedo escribir, pero hasta ahora no he podido encontrar la relación directa entre mi persona interior y lo que yo estaba escribiendo. Ahora acabo de pedirle a Julio que me de una semana para pensar si realmente puedo escribirle una obra para un pequeño grupo. Decidí que sí lo voy a hacer y ya me comprometí con él. No sé si me va a funcionar pero lo voy a hacer. Escribir diez minutos de música —no, escribir diez minutos de notas y ritmos para un grupo de doce músicos— es algo que puedo hacer, tal vez en 24 horas. Pero no es ese el problema, sino otro, más complicado: un problema de identidad interior con lo que la mano escribe. Así como otras actividades cancelaron para mí la composición, no sé si pueda llegar el fenómeno inverso: que el volver a componer música me haga cancelar todo lo demás, que es lo que más me gustaría y lo mejor que me podía pasar.