

El final de esta ponencia, entonces, se concentrará en subrayar que los verdaderos discípulos de Rodó no fueron los arielistas. Estos fueron casi todos unos sinvergüenzas, tanto en el Uruguay como fuera de allí, que usaron el nombre de Ariel para conseguir empleos públicos, para andar por el mundo de diplomáticos, y para hacer toda clase de cosas que no puedo detallar aquí porque ya lo han hecho el crítico peruano Luis Alberto Sánchez, en un libro muy absurdo que se llama *Balance y liquidación del Novecientos* y mi compatriota, Carlos Real de Azúa, en una investigación inédita de 1950 que se llama *Ariel y el arielismo*, de la que sólo publicó algunos fragmentos en brillantes prólogos a sucesivas ediciones de Rodó. De manera que aprovecho esta ocasión para hacer un pequeño homenaje a Real de Azúa. También quiero hacer un homenaje, y discúlpenme la emoción, al profesor uruguayo Roberto Ibáñez, con el que me peleé durante años a causa de Rodó, pero del que aprendí mucho. Los arielistas usaron a Rodó pero lo hicieron para mantener sus miserables privilegios dentro de élites más o menos bien pensantes. Los verdaderos discípulos del maestro uruguayo fueron brasileños que tal vez nunca habían oído hablar de él, pero que entendieron mejor que nadie las posibilidades iconográficas de esa dicotomía Ariel-Calibán. Me refiero, es claro, a los antropófagos del año 1928. Ellos encontraron la fórmula exacta para destruir por el ridículo el eurocentrismo imperialista de Napoleón el pequeño, y de todos los otros grandes o de tamaño variado que han aparecido y siguen apareciendo en nuestra América como rapaces conquistadores o piratas. En 1928, Oswald de Andrade publica un *Manifiesto antropófago* en el que se propone deglutir toda la cultura de la modernidad, a partir de Nietzsche, Sir James Frazer, Lévy-Bruhl, el Freud de *Totem y tabú*, y en que llega a formular un canibalismo cultural que sostiene que la única manera de encarnarnos con el problema de nuestra identidad es devorar a los que nos hacen preguntas sobre ésta. Oswald se apodera de la fórmula de *Hamlet* "To be or not to be" y la transforma en "tupí or not tupí". Es decir, cambia la pregunta del ser a ser indios, tupí o no. Oswald firma el manifiesto en el día (hace 300 y tantos años) en que el obispo portugués Sardinha desembarcó en el norte de Brasil y fue

comido por los indios Caetés. El obispo fue muy imprudente, porque con ese nombre...

El *Manifiesto antropófago* proclama también la necesidad de una revolución total, no sólo política, social, cultural, sino sexual. El mismo año del manifiesto, Mario de Andrade, que no era pariente de Oswald (los Andrade en el Brasil son como los Rodríguez entre nosotros), publica una novela llamada *Macunaíma* que es uno de los libros más extraordinarios que se han escrito en esta América. El héroe es un indio amazónico que se vuelve blanco y escapa de los mitos de aquella región para trasladarse a São Paulo en el mil novecientos veintitantos. São Paulo entonces era una ciudad italiana, colonizada por los capitalistas italianos. Allí, Macunaíma es acosado por un antropófago que lo sigue desde la selva pero que al llegar a São Paulo se ha convertido en un italiano de origen peruano, con el llamativo nombre de Wenceslao Pietro Pietra. Este monstruo quiere comérselo en todos los sentidos de la palabra, incluido el obsceno brasileño, pero finalmente fracasa. Cuando estaba preparando una inmensa tallarinada, en vez de caer Macunaíma en la olla cae en ella Wenceslao Pietro Pietra, que, *gourmet* hasta el fin, asoma la cabeza para decir: "¡Falta queso!". En 1933, Oswald de Andrade, para no quedarse atrás, publica *Serafim Ponte Grande*, que es una novela antropofágica en que se usa el tema medieval de la nave de los locos para hacer una parodia total e irrisoria de los grandes mitos de Occidente e instaurar así un nuevo orden del discurso. De hecho, a partir del esfuerzo muy elegante y bien educado de Rodó y del discurso antropofágico, nosotros los americanos ya no contestamos miméticamente al discurso del colonizador. Hablamos como Calibán para mal decir, es decir, para decir mal o bien, nuestro discurso propio. La elegancia irónica de Rodó va a ceder el paso a la blasfemia paródica de los antropófagos. Pero el mensaje es el mismo. Tanto a los europeos como a nuestros vecinos del Norte les decimos: "Señores, ya no compramos a ciegas baratijas; traigan aquí sus utopías y se las devolveremos devoradas, reescritas en nuestra propia lengua y recodificadas para nuestro beneficio". Muchas gracias.

Emir Rodríguez Monegal

DE MÚSICA

El Foro y el Trío

En este 1984 se celebró la sexta edición del Foro Internacional de Música Nueva, organizado por el INBA a través del CENIDIM. Como en ocasiones anteriores, el Foro fue una buena oportunidad para ponerse en contacto con expresiones muy diversas de la música de hoy. Una de las sesiones musicales de este Sexto Foro resultó en especial interesante por razones estrictamente musicales y algo de contenido extra-musical, y porque fue una oportunidad para oír al renovado Cuarteto Da Capo. De hecho, fue ésta la primera presentación oficial de Da Capo desde la salida de la pianista Lilia Vázquez y el cellista Alvaro Bitrán, cuyos lugares fueron tomados, respectivamente, por Alicia Urreta y Rocío Orozco, para complementar la flauta de Marielena Arizpe y el oboe de Leonora Saavedra. Vamos pues a la música de esa sesión, realizada en el Museo Nacional de Arte allá en la calle de Tacuba. El compositor Gerhart Muench, desde su reducto en Tacámbaro, sigue mostrando una gran capacidad de sorprendernos musicalmente con cada obra nueva. En 1982, Muench había dedicado su obra *Suum Cuique* al Cuarteto Da Capo, y con *Noctis Texturae*, dedicada también al grupo y estrenada en el Foro, demuestra la gran amplitud de su pensamiento musical, al ofrecer, en la misma dotación instrumental, una obra radicalmente distinta. En *Noctis Texturae* (Texturas de la noche), alterna pasajes líricos y evocativos con secciones agitadas y nerviosas, dando a la pieza ciertos puntos de referencia surrealistas. Hay por ahí una sección claramente bucólica, una reminiscencia de alguna danza rústica y, a lo largo de toda la obra, una alternancia continua entre lo que aparentemente son dos modos distintos de expresión, pero que en realidad forman parte de un todo muy coherente. Además de ser una de las obras más líricas de Muench, *Noctis Texturae* es una clara muestra de lo que afirmaba Mario Lavista en una entrevista reciente (*Revista de la Universidad*, No. 36) respec-

RESEÑAS

to a que la madurez musical de Muench le permite cambiar su escritura musical entre una obra y otra, de manera muy libre y muy consciente, manteniendo al mismo tiempo una gran coherencia en lo que expresa.

Después de la obra de Muench se interpretó la versión para oboe, cello y piano del *Divertissement a 3*, obra del alemán Georg Katzer. La obra está escrita para una dotación abierta, es decir, se le puede interpretar con infinitos tríos instrumentales, y quizá su mayor interés radica justamente en imaginar otras dotaciones posibles al escuchar una en particular. Igual que la selección instrumental, la forma de la pieza de Katzer es abierta, y el reto principal para los intérpretes es el de lograr ciertos puntos de coincidencia vertical marcados a lo largo de una partitura que carece de barras de compás. Fuera de estas demandas de técnica y concentración, la obra de Katzer no ofrece mucho en el plano estrictamente musical.

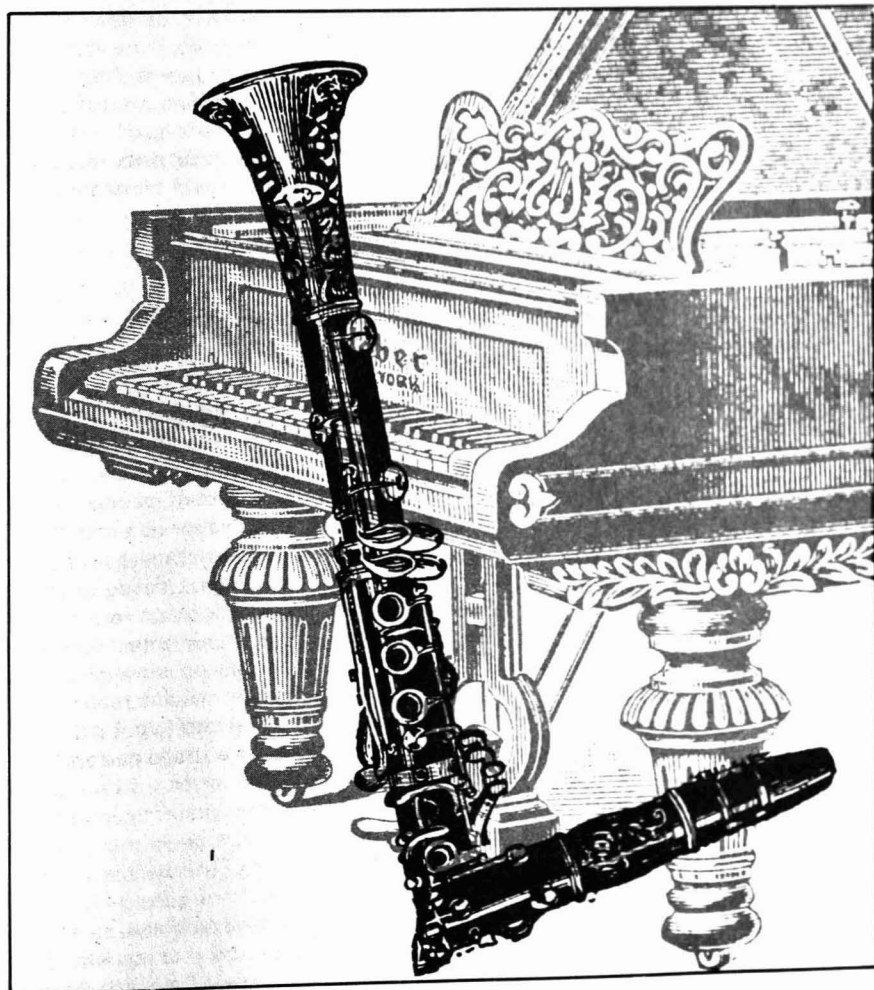
Material sonoro V para flauta, oboe,

cello y piano, del español Jesús Villa Rojo, fue sin duda el punto álgido de esta sesión de música contemporánea. Para comenzar, el tamaño reducido de la pequeña sala de conciertos permite ver que los intérpretes tienen partituras radicalmente distintas entre sí. La interpretación comienza con algunas frases musicales que bien podrían pasar por música nueva, de *vanguardia*. Al poco tiempo comienzan a suceder *accidentes*: partituras que caen al suelo, golpes con los instrumentos, diálogos crípticos entre los instrumentistas. Finalmente, aquello retoma un cierto orden, mientras el público va entendiendo que la obra de Villa Rojo es, quizá, una de esas músicas tan en boga hoy que incluyen indicaciones escénicas para los músicos, es decir, un poco de teatro musical. Da Capo termina entonces tocando algunos fragmentos musicales entre los que destacan algunas citas de obras famosas, en lo que parece ser una sucesión de bromas —privadas y no tanto. En medio de ese ambiente lúdico y des-

concertante, termina la ejecución del *Material sonoro V*, que el público parece haber disfrutado. Viene el intermedio, durante el cual se pueden escuchar furtivamente las opiniones de algunos asistentes: "¡Qué manera tan fresca del compositor de abordar la música nueva!" Algún otro, más emocionado, afirma: "Este Villa Rojo seguramente debe ser muy joven para escribir una obra así." Para los observadores, sin embargo, el secreto de todo esto se ha descubierto desde el inicio mismo de la obra de Villa Rojo: Marielena Arizpe ha salido a escena mostrando al público, no del todo discretamente, la partitura del compositor español, que consiste en algunos círculos, líneas y puntos de colores, y nada más. Así, ante una *partitura* que en realidad no lo es, y que deja el 99% de la iniciativa a los intérpretes, Da Capo ha decidido protestar musicalmente por la inclusión de eso en su programa, decisión que no ha recaído en el grupo.

Durante el intermedio, a una pregunta específica, Leonora Saavedra, oboísta del grupo, me comenta: "Para pensar esta obra, el compositor debe haber tardado unos cuatro minutos, y para escribirla, unos seis, por aquello del cambio de los plumones de colores." Todo esto no deja de ser interesante porque demuestra a qué extremos puede llegar lo aleatorio en la música de hoy, y quizá por ello dejar de ser música, y demuestra también que hay formas diversas de tomar una posición a este respecto. Lo más curioso del caso es que la gran mayoría del público de esa noche se fue convencida de haber asistido a la interpretación de una auténtica obra de vanguardia.

Después de esta pequeña tormenta, vuelve la música a la sala de conciertos del MUNAL: se realiza el estreno de *Concilio*, obra de Alicia Urreta que forma parte de una obra global cuyo tema son cuatro ritos, siendo *Concilio* la relativa al rito del agua. La obra de Alicia Urreta añade dos percussionistas a la dotación de Da Capo, y de ello resulta una serie de combinaciones tímbricas espléndidas. Respecto al posible contenido programático o extramusical de *Concilio* hay que apuntar que la solidez de la escritura de Alicia Urreta permite un acercamiento a esta obra aun al margen de la posible comprensión del elemento ritual implícito; a este respecto cabe recordar aproximaciones similares en otras dos piezas suyas, *De la*



RESEÑAS

pluma al ángel y Arcana, en las que la música lo dice todo, y la eventual comprensión de textos y sub-textos es sólo un elemento más. Este programa del Sexto Foro Internacional de Música Nueva finaliza con una interesante presentación del poema icofónico *Fantasia cósmica*, de Raúl Pavón. Si esto parece requerir una explicación, va en seguida. Raúl Pavón es ingeniero electrónico, y su actividad en la música se centra justamente en la producción de sonidos sintetizados. El Icofón es un sistema desarrollado desde 1976 por Pavón y que consiste en la combinación de la imagen electrónica con el sonido electrónico correspondiente. Dicho de una forma más simple: los sonidos producidos por los sintetizadores electrónicos son visualmente codificables en un osciloscopio. Tal sonido produce una onda sinusoidal, tal otro produce una onda triangular, y aquél, una onda cuadrada. Así, cada sonido puede tener, por más complicado que sea, su equi-

valente visual, y el trabajo de Pavón es precisamente la integración de estos elementos. Si esta explicación suena demasiado técnica y fría, la realidad es otra: la presentación audiovisual del poema icofónico de Raúl Pavón es una experiencia musical bastante interesante, sobre todo porque va precedida de una explicación del autor sobre el sistema de producción visual y sonora. En esa presentación verbal, destaca un concepto enfatizado por Pavón: el hecho de que la música electrónica debe tender a complementar y no a sustituir a los medios tradicionales de producción sonora. Y aunque parezca contradictorio, esta *Fantasia cósmica* de imágenes y música electrónica es una visión bastante romántica del autor sobre su materia.

II

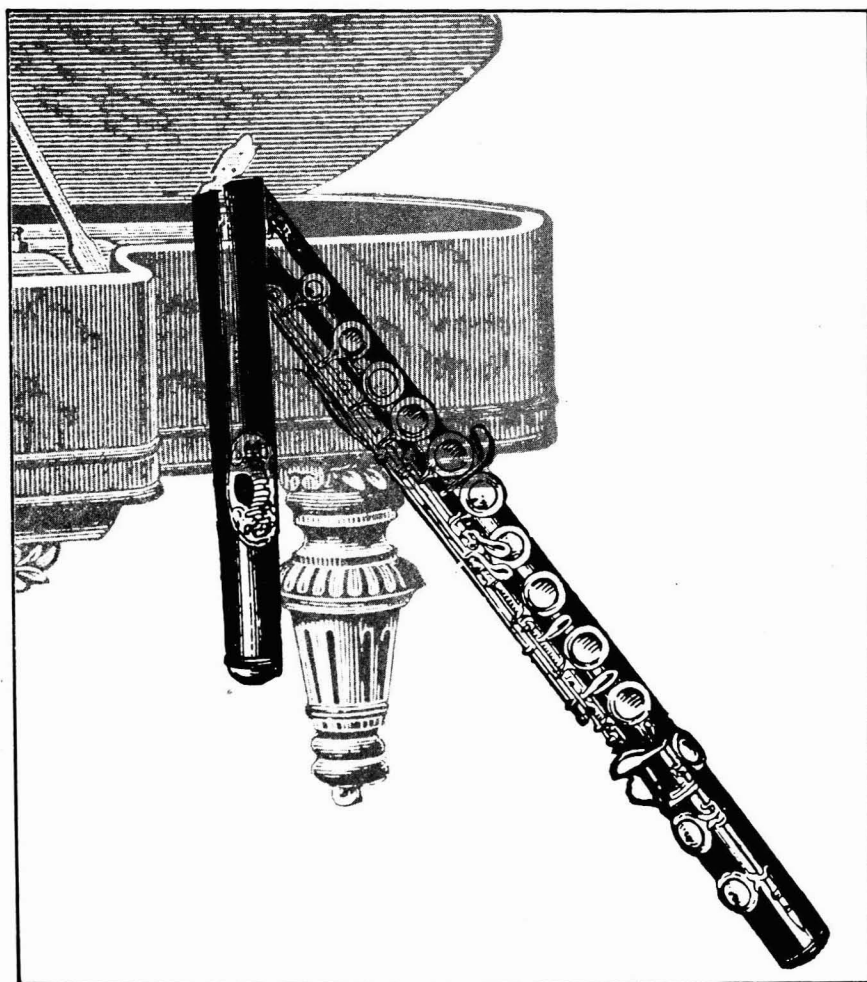
Hace algunas semanas se presentó en el Teatro de Bellas Artes el Trío Yuval,

formado por músicos de Israel: Uri Pianka, violinista; Simca Heled, violoncellista; y Jonathan Zak, pianista. El Trío Yuval ofreció un programa netamente tradicional, en el que fue posible apreciar las grandes cualidades del conjunto respecto a labor de equipo, balance de sonoridades y entendimiento mutuo. Un trío de Beethoven (opus 70, No. 1) interpretado con gran claridad y con una muy buena visión de las sonoridades por una parte clásicas y por la otra románticas; un trío de Brahms (Opus 87) ejecutado con la densidad necesaria y con el peso justo en los recursos expresivos de los instrumentos, acercándose mucho más, como debe ser, a lo netamente romántico; y finalmente, el trío Opus 90 de Antonin Dvorak, interpretado con una gran soltura y un espléndido manejo de las constantes rítmicas que el autor extrajo de la música eslava para incluir en esta obra, como lo hiciera en muchas otras.

Y de tanto interés como la música interpretada esa noche, resultan los comentarios hechos por los tres músicos respecto a su conjunto, al repertorio y a ciertas constantes que existen en la música de cámara. Entrevistados rápidamente tras bambalinas durante el intermedio de su concierto, los integrantes del Trío Yuval hicieron los siguientes comentarios:

—¿Qué datos importantes pueden ser mencionados respecto a la historia del Trío Yuval?

—Uri Pianka, violinista: "El trío ha estado tocando durante quince años, ya que empezamos en 1969. Cuando tres extraños se juntan a hacer música no hay forma de saber de antemano si la empresa va a tener éxito o no, pero nosotros descubrimos desde el principio que nos entendemos muy bien, y eso es lo más importante. El nombre del trío, Yuval, es un nombre bíblico. Yuval es el primer músico mencionado en la Biblia, en el capítulo 4 del Génesis, y nos pareció un nombre apropiado, ya que somos músicos y somos de Israel. Es difícil mencionar los puntos climáticos de la historia del trío a lo largo de quince años, ya que hemos recorrido todo el mundo. Por ejemplo, hemos tocado en el Festival de Viena, en el Festival de Estrasburgo y varios otros; hemos tocado el Triple Concierto de Beet-



RESEÑAS

hoven con las orquestas de Pittsburgh y Baltimore. Una revista francesa nos otorgó el premio al Disco del Mes por nuestra grabación en Deutsche Gram-mophon del trío *Dumky* de Dvorak. En fin, estas son solo algunas facetas de la historia del trío."

—¿Cuál es la posición actual de la música de cámara frente a la gran popularidad de la música sinfónica?

—Simca Heled, violoncellista: "Creo que la música de cámara está conservando la posición que siempre ha tenido y que siempre tendrá. Por los gustos de la gente, la música de cámara no es competencia para la música sinfónica. El público, a cambio de sus veinte dólares o sus veinte pesos, prefiere ver y oír a cien gentes haciendo un esfuerzo, que a tres gentes, y creo que la mayoría del público prefiere el mayor nivel de decibeles que se obtiene con una orquesta sinfónica. La música de cámara es el dominio de unos cuantos, pero creo que unos cuantos pueden obtener mayores cimas emocionales que muchos. Al ir a una sala de conciertos y tener a dos, tres o cuatro personas haciendo música juntos, muy concentra-

dos, creo que el nivel de tensión es mucho mayor que al escuchar una sinfonia de Tchaikovsky. Pero como todo, esto tiene su propio lugar en el mundo. Es como preguntarle a alguien qué le gusta más, si el filete o las ensaladas. Los filetes son muy buenos, pero las ensaladas también lo son, y cada quien tiene sus propias preferencias."

—¿Qué hay de interesante en el repertorio contemporáneo para trío?

—Jonathan Zak, pianista: "Es extraño, pero a la vez que hay una gran cantidad de música para orquesta, para instrumentos solistas y para canto en el repertorio contemporáneo, no hay muchas obras buenas para nuestra combinación, y en realidad no sé por qué. Es una combinación problemática por el balance de sonoridades que se necesita. Esta es una razón, y otra razón probable es que los compositores están buscando nuevos medios de expresión. Es por eso que la mayor parte del repertorio para trío, y también para cuarteto de cuerdas, es clásico y romántico, y no hay mucha música contemporánea que nosotros podamos tocar. Sin embargo, hay algunas obras interesantes, como

el trío de Shostakovich, que es una obra fantástica, una de las mejores obras de cámara de este siglo. Tocamos también algunos tríos contemporáneos de compositores estadounidenses, con Leon Kirchner y George Rochberg, y algunos tríos israelíes que fueron compuestos especialmente para nosotros: uno es de Sergio Nattra, el otro es el *Divertimento* de Daniel Shalita, que ya tocamos en México y que es una pieza ligera y muy divertida. Estamos buscando más piezas interesantes para trío, así que esto es un llamado a los compositores mexicanos. Si hay alguno que tenga o quiera escribir un trío, nos daría mucho gusto verlo."

Finalizada esta entrevista, queda la curiosidad de la cita bíblica mencionada por Uri Planka. Una rápida referencia al capítulo cuarto del Génesis permite hallar, en efecto, al personaje que da su nombre al trío:

20. Ada dio a luz a Jabel, el cual fue padre de los que habitan en tiendas y crían ganados.

21. Y el nombre de su hermano fue Jubal, el cual fue padre de todos los que tocan arpa y flauta.

Juan Arturo Brennan

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Suscripción

Renovación

nombre

Adjunto cheque o giro postal por la cantidad de \$ 1,500.00 (mil quinientos pesos 00/100 moneda nacional)

dirección

Adjunto cheque por la cantidad de 40 U. S. dólares (Cuota para Estados Unidos, Centro y Sudamérica, correo aéreo)

colonia

ciudad

estado

Adjunto cheque por la cantidad de 40 U. S. dólares (Cuota para Europa y Asia, correo aéreo)

código postal

pais

teléfono