

Imaginarios

MAYAS

en la música contemporánea:

Revueltas, Ginastera y Scelsi



BLANCA SOLARES

Estudios de lo Imaginario

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Rector

Dra. Patricia Dávila Aranda
Secretaria General

Dr. Miguel Armando López Leyva
Coordinador de Humanidades

Dr. Fernando Lozano Ascencio
Director del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM)

COMITÉ EDITORIAL

CRIM

Dr. Fernando Lozano Ascencio
PRESIDENTE

Dra. Sonia Frías Martínez
Secretaria Académica del CRIM

Dr. Guillermo Aníbal Peimbert Frías
Secretario Técnico del CRIM
SECRETARIO

Dr. Fernando Garcés Poó
*Jefe del Departamento de Publicaciones y Comunicación
de las Ciencias y las Humanidades del CRIM*

Dr. Roberto Castro Pérez
Investigador del CRIM

Dr. Óscar Carlos Figueroa Castro
Investigador del CRIM

Dra. Camelia Nicoleta Tigau
Investigadora del Centro de Investigaciones sobre América del Norte, UNAM

Dra. Naxhelli Ruiz Rivera
Investigadora del Instituto de Geografía, UNAM

Dra. Rosalva Aída Hernández Castillo
*Profesora-investigadora del Centro de Investigaciones
y Estudios Superiores en Antropología Social*

Lic. David Martínez Dorantes
Jefe de la Oficina Jurídica del Campus Morelos de la UNAM

Imaginarios
MAYAS
en la música contemporánea

BLANCA SOLARES

Imaginarios
MAYAS
en la música contemporánea
Revueltas, Ginastera y Scelsi



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias

Cuernavaca, 2024

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Solares, Blanca, autor.

Título: Imaginarios mayas en la música contemporánea : Revueltas, Ginastera y Scelsi / Blanca Solares.

Descripción: Primera edición. | Cuernavaca: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2024. | Serie : Estudios de lo imaginario.

Identificadores: LIBRUNAM 2243142 (impreso) | LIBRUNAM 2243154 (libro electrónico) | ISBN 9786073094351 (impreso) | ISBN 9786073094344 (libro electrónico).

Temas: Música y mitología. | Música -- Filosofía y estética. | Simbolismo en música. | Mayas -- Música. | Civilización occidental -- Crisis. | Revueltas, Silvestre, 1899-1940. | Ginastera, Alberto, 1916-1983. | Scelsi, Giacinto, 1905-1988.

Clasificación: LCC ML3849.S65 2024 (impreso) | LCC ML3849 (libro electrónico) | DDC 780.08—dc23

Este libro fue sometido a un proceso de dictaminación con base en el sistema de revisión por pares a doble ciego, por académicos externos al CRIM, de acuerdo con las normas establecidas en el Reglamento Editorial del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como en los artículos 46, 47 y 48 de las Disposiciones Generales para la Actividad Editorial y de Distribución de la UNAM.

Diseño de forros: Patricia Luna Robles

Imagen de portada: *Escena de Palacio con músicos*. J. Kerr, K. 1210

Gestión editorial: Aracely Loza Pineda

Primera edición: septiembre de 2024

D. R. © 2024 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, 04510, Ciudad de México

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
Av. Universidad s/n, Circuito 2, colonia Chamilpa
62210, Cuernavaca, Morelos
www.crim.unam.mx

ISBN: 978-607-30-9435-1

Esta edición y sus características son propiedad
de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

Contenido

Prólogo	13
<i>Daniwir Kent</i>	
Presentación	17
Silvestre Revueltas, <i>La noche de los mayas</i>	
Misterio y profecía	21
Alberto Ginastera, <i>Popol Vuh</i> , op. 44	
Un mito transformado en música	63
Giacinto Scelsi, <i>Uaxuctum</i>	
El sonido como fuerza cósmica	105
Epílogo	151
Figuras	155
Referencias	165

A María del Carmen Valverde
(1962-2020)

Ésta es la raíz de la antigua palabra, aquí,
K'ich' es su nombre.
Aquí escribiremos
dejaremos sembrada la antigua palabra
el principio
el fundamento también de todo lo que ha
sido hecho
en la ciudad k'iche'
el pueblo de la gente k'iche.

*Popol Vuh**

* *Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica de texto k'iche'*. Traducción al español, notas gramaticales y vocabulario de Michela Craveri. México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2013.

Prólogo

Danivir Kent

Antes de entrar en la materia del libro me gustaría compartir algunos datos sueltos sobre la trayectoria de Blanca Solares que pudieran dar pistas a las y los lectores sobre las rutas disciplinares que subyacen a estas páginas.

Con una rica formación multidisciplinaria que pasa formalmente por las ciencias sociales y la filosofía, pero también por la danza, la literatura, la música y otra multiplicidad de áreas de interés, el camino que Blanca Solares ha ido construyendo abrega de un vasto corpus teórico y experiencial que irriga las diversas áreas de su trabajo como investigadora, escritora, docente, tutora, editora, fundadora y coordinadora de múltiples seminarios y proyectos de investigación dentro y fuera del país. Es fundadora del Programa de Estudios de lo Imaginario del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM) de la UNAM y miembro del Comité Permanente del Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire (CRI2i).

Con antecedentes en la teoría crítica, en la cual se apoya su sensible ensayo *Tu cabello de oro Margarete. Fragmentos sobre odio resistencia y modernidad*,¹ su trabajo más reciente se nutre del inagotable legado del Círculo de Eranos, auténtica comunidad de pensamiento fundada en 1933 por Olga Fröbe y alimentada por C. G. Jung que, desde entonces hasta la fecha, ha reunido las voces de una diversidad de estudiosos e historia-

¹ México: Editorial MA Porrúa-Facultad de Filosofía, Universidad Intercontinental, 1995.

dores de las religiones (Mircea Eliade, Joseph Campbell, Rudolf Otto), psicólogos (Marie-Louis von Franz, James Hillman), antropólogos (Gilbert Durand), teólogos (Paul Tillich), críticos literarios (Herbert Read) y científicos (Erwin Schrödinger) en torno a la comprensión del mito, el arte y el fenómeno religioso como rasgos constitutivos del *anthropos*. Bajo la influencia de este caudal de pensamiento las líneas de investigación de Blanca Solares se han movido prioritariamente entre la antropología filosófica, la teoría de lo imaginario y la hermenéutica simbólica de la cultura. Junto a los Cuadernos de Hermenéutica del CRIM, colección de la cual es editora, y de una serie de publicaciones de su autoría dedicadas a estas líneas de investigación, sobresale recientemente la obra *Homo religiosus. Sociología y antropología de las religiones*.²

Asimismo, destacan sus estudios antropológicos dedicados al universo de la mitología mesoamericana que pueden apreciarse en obras como *Madre terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo*³ o *Uixtocíhuatl o el simbolismo sagrado de la sal*⁴ y que llegan hasta el presente libro, en diálogo con otras destacadas estudiosas del mundo maya, como Mercedes de la Garza y María del Carmen Valverde.

Con particular interés en el estudio hermenéutico de las religiones matriciales y muy de cerca a los estudios desarrollados por Erich Neuman y Marija Gimbutas, Solares ha dedicado abundantes trabajos de investigación al simbolismo de la Gran Diosa, como principio femenino creador vinculado a la Naturaleza que constituyó un centro gravitacional para las culturas del Paleolítico y Neolítico, y que persiste en una diversidad de cultos de la antigüedad anteriores a la instauración de las religiones patriarcales.

² México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM-Ed. Itaca, 2018.

³ Barcelona: Anthropos, 2007.

⁴ Barcelona: Anthropos, 2012.

Igualmente, sus incursiones en los imaginarios musicales forman parte de una nutrida y persistente tarea que la ha llevado a documentarse de estudios musicológicos y etnomusicológicos como los de Marius Schneider, Julio Estrada y de extraordinarias filosofías como *La imaginación sonora* de Eugenio Trías⁵ y *El mundo en el oído* de Ramón Andrés.⁶ Estas influencias le han permitido articular un profundo pensamiento sobre el carácter trascendental de la música en la vida del ser humano. Un primer ejemplo de ello es la edición de *Imaginarios musicales. Mito y música*.⁷ Luego, la edición de *Gilbert Durand, escritos musicales* es también un claro ejemplo de ello, acompañada de un estudio especializado de su autoría que abunda en la estructura musical de lo imaginario.⁸

Imaginarios mayas en la música contemporánea. Revueltas, Ginastera y Scelsi es, pues, fruto de un árbol de múltiples ramas, impecablemente documentado y nutrido por una lucidez genuina, pero también enraizado en un trabajo de profunda interiorización, que sólo en el corazón de la noche encuentra la materia prima de su búsqueda, dejándose tocar por la vibración telúrica del misterio.

*

Así pues, sin descuidar por ningún momento el rigor, Blanca Solares transita en este libro por distintos registros y capas de sentido, combinando la reflexión filosófica (apoyada en las fuentes mencionadas y en otras nuevas), con el análisis técnico del lenguaje musical y con algunos fragmentos anecdóticos y testimoniales que los tres compositores dejaron

⁵ Eugenio Trías, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2010.

⁶ Ramón Andrés. *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acanalado, 2008.

⁷ 2 vols. México: CRIM, UNAM-Itaca, 2015.

⁸ *Gilbert Durand, escritos musicales. La estructura musical de lo imaginario*. México: CRIM, UNAM-Anthropos, 2019.

en sus cartas, en su obra literaria y en la memoria de quienes estuvieron en sus vidas. La clave que orienta este libro, y que revela el sentido no sólo intelectual, sino prioritariamente vital de los temas tratados, es la misma que identifica la autora en la obra de Giacinto Scelsi: una *receptividad lúcida*, una voluntad de inmersión en los misterios del lenguaje musical que no busca sobredeterminar la escucha a un marco conceptual previamente trazado, sino indagar en el infinito entramado de sus correspondencias vivas.

Presentación

En su Introducción a una de las primeras traducciones del *Popol Vuh*, libro sagrado de los antiguos mayas, Adrián Recinos señala que en 1524, cuando los españoles, comandados por Pedro de Alvarado, invadieron por orden de Hernán Cortés el sur de México, se encontraron con una población numerosa y dueña de una civilización semejante a la de los nahuas del Altiplano:

Ocupaban el centro del país los quichés y los cakchiqueles; al poniente vivían los indios mames que aún habitaban los departamentos de Huehuetenango y San Marcos; en las márgenes del sur del Lago de Atitlán se encontraba la raza aguerrida de los zutujiles; y, hacia el norte y oriente, se extendían otros pueblos de raza y lengua distintas. Todos eran, sin embargo, descendientes de los mayas que en el centro del continente desarrollaron, en los primeros siglos de la era cristiana, una maravillosa civilización.¹

El conquistador envió quemar vivos a los reyes indígenas, de manera que unos años más tarde, durante la visita que Alfonso de Zorita, Oidor de la Audiencia de los Confines, hizo al Quiché, entre 1553 y 1557, encontró

¹ Cit. Adrián Recinos, Introducción al *Popol Vuh*. *Las antiguas historias del Quiché*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 25ª reimpresión, 1995, p. 17.

a sus últimos señores «pobres y miserables», ya para entonces: «toda su nobleza había desaparecido».²

Otro tanto aconteció con los indígenas a lo largo de la península y de los ríos Grijalva y Usumacinta. Los indígenas se escondieron en la selva, escenario de una desesperada resistencia. Sin embargo, fueron prácticamente aniquilados en la primera mitad del siglo XVIII. Como ha sido profusamente investigado por Antonio García de León en su libro *El mar de los deseos*, desde Andalucía, pasando por las Islas Canarias, comenzaron a llegar al Nuevo Mundo, toda clase de individuos ávidos de enriquecerse de manera fácil y rápida.³

En el siglo XVI había al menos treinta lenguas mayas. Medio siglo después, la casi totalidad de sus hablantes habían sido extinguidos. Sin duda, se trataba de uno de los más grandes etnocidios de la historia.⁴

Pero los mayas sobrevivieron y han logrado resguardar y recrear su memoria hasta la actualidad. El conjunto de sus mitos, arquitectura, pintura, cerámica y todo un legado escrito concentrado en sus códices y libros sagrados reúne la sabiduría de una de las más grandiosas y exquisitas civilizaciones que hayan existido en la Antigüedad y a lo largo de la aventura humana.

² *Ibíd.*, p. 12.

³ A. García de León, *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

⁴ Entre 1519 y 1620, nueve décimas partes de la población fue exterminada. De veintidós millones de indígenas que había en Mesoamérica murieron aproximadamente veintiuno. Algunas de sus causas fueron la guerra, la peste, los suicidios y la huida en masa de los pueblos fundados por los españoles para facilitar la evangelización. Movimiento de resistencia, rebeliones, luchas armadas y ceremonias religiosas clandestinas fueron castigadas con la muerte. Datos de la Escuela de Berkeley tomados por Peter Gerhard, *A Guide to Historical Geography of New Spain*, p. 93, citado por Mercedes de la Garza, en *El legado escrito de los mayas*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 136. También M. Glanz (coord.), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, Ciudad de México: Taurus, 2ª edición, 2013, pp. 39-40.

La potencia contenida en este legado, expresión del imaginario simbólico maya, es la que se presenta aquí a través de la recreación musical de tres compositores contemporáneos: *La noche de los mayas* del mexicano Silvestre Revueltas; *Popol Vuh. La creación del mundo maya*, op. 44, del argentino Alberto Ginastera, y *Uaxuctum. Leyenda de una ciudad maya destruida por ellos mismos por causas religiosas*, del italiano Giacinto Scelsi.

¿Qué vínculos guarda el imaginario maya con la música? ¿Qué relación tiene la música con el contexto sociocultural en el que se inscribe su producción artística? ¿Qué conexiones pueden establecerse entre la función de la música en el México Antiguo y la moderna búsqueda de nuevos lenguajes musicales?

Algunas de las ideas que articulan al conjunto de estos ensayos son las siguientes:

- Hablar de los imaginarios mayas permite reconocer la vigencia y persistente actualidad de este pensamiento a nivel individual y colectivo, no sólo en la literatura, sino en la música contemporánea.
- El imaginario mítico-ritual es clave ordenadora (de sentido) de las relaciones del hombre con lo sagrado (las fuerzas que lo trascienden, lo desconocido, el misterio de la Naturaleza y del mismo hombre).
- La música es quizá el arte (lenguaje) que mejor expresa el carácter irrepresentable del símbolo. Y, si se mira la historia desde la perspectiva de la *larga duración*, la desacralización de la música es un fenómeno muy reciente.

A través de la lectura de cada uno de estos tres ensayos, el lector podrá constatar que más allá de las diferencias geográficas, culturales e históricas de nuestros compositores, es interesante observar los paralelismos que los atraviesan. Sus diferencias son tan significativas como su extraordinaria similitud. A través de un lenguaje musical propio, cada uno intenta

recrear la actualidad de una misma cosmovisión que reconoce bajo rasgos mayas. Encarnadas en un lenguaje musical épico y lírico, místico y trágico, cada una de estas tres obras nos permite escuchar, en clave propia, el latido eterno e invencible de la existencia humana, un sonido articulado como conjuración chamánica o lenguaje excepcional que expresa el desamparo, el dolor y la agonía de la América precolombina, a la vez que reafirma su esperanza.

Así pues, el arte es quizá, en la actualidad, el último remanente de espiritualidad, a la búsqueda siempre de su fuente primigenia. En la medida en que nos devela un nuevo tipo de revelación no teológica, se convierte en una verdadera guía espiritual y fuerza estructurante de nuestra civilización: «puerta de la percepción» de gran profundidad, variedad de propuestas y alcances incalculables.

Silvestre Revueltas, *La noche de los mayas* Misterio y profecía

¡Se desmoronan vuestros dioses, hombres mayas!
¡Sin esperanza los adorasteis!

Chilam Balam de Chumayel

Voy a hacer una confesión: [...] yo sueño con una música para cuya transcripción, no existen caracteres gráficos, pues los conocidos no alcanzan a decirla, a escribirla. Sueño con una música que es color, escultura y movimiento... tratando de dar forma a mis imágenes.

S. REVUELTAS

La noche de los mayas del compositor Silvestre Revueltas evoca ya en su título un cierto destino cernido de fatalidad: la noche, las tinieblas, lo terrible, la ruina del mundo maya.

Para comprender lo que significa la «noche», el proceso de hundimiento de los mayas en el abismo de la modernidad, la desacralización de la Naturaleza, la desaparición de sus lenguas, la quema de sus libros, baste tan sólo recordar los trabajos de Jean de Vos sobre el exterminio de los indios de Lacam-Tum, uno de los más de veinte grupos mayas a la llegada de los conquistadores europeos. Jean de Vos documenta cómo estos indios fueron aniquilados en la primera mitad del siglo XVIII. Pues

los hoy llamados lacandones, dice, no son sino migrantes llegados después del gran etnocidio.¹

Luego de la conquista y colonización del altiplano de México, aparejadas a la cristianización, la marginación y el sometimiento, las luchas de resistencia indígena en la península de Yucatán se extendieron hasta los siglos XIX y XX, de hecho, no han cesado en el XXI. Los procesos de resistencia y dentro de estos las rebeliones indígenas mayas están inscritas en «la larga duración» (Braudel), como lo expresa con acierto la estudiosa del mundo maya María del Carmen Valverde. No se explican como acontecimientos aislados o meramente históricos, coyunturales, objetivos o apegados a la verdad de los hechos, sino como movimientos enmarcados en un todo significativo, el de los aspectos más importantes de su existencia, «en los ciclos de vida de la comunidad».²

Silvestre Revueltas, sensible al dolor humano, al progresivo empobrecimiento de las clases sociales que trae aparejado el desarrollo de la modernización, la marginación de la población indígena, la usurpación de sus tierras, la expropiación de sus riquezas naturales, no podrá dejar de evocar, a través de su música, la fuente arquetípica de la que brotan las imágenes que orientan las luchas de resistencia en el mundo maya. Puede decirse que una de las síntesis mítico-religiosas más elaboradas de estas imágenes, expresión de su imaginario simbólico, está concentrada en sus relatos sagrados, entre otros, en el *Popol Vuh*, el *Rabinal Achí* o bien, proveniente de la península de Yucatán los llamados *Libros de Chilam Balam*.

¹ Véase del autor: *La paz de Dios y del Rey. La conquista de la selva lacandona, 1525-1821*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1988; y *No queremos ser cristianos. Historia de la resistencia de los lacandones 1530-1695*, Ciudad de México: Conaculta/Dirección General de Publicaciones del Instituto Nacional Indigenista, 1990.

² María del Carmen Valverde (coord.), *La resistencia en el mundo maya*, Ciudad de México: IIFIL-UNAM, 2007, p. 141.

¿En qué pensaba Silvestre Revueltas al componer la obra hoy conocida como *La noche de los mayas*? ¿Había leído alguno de estos libros *sagrados*? ¿Tenía algún conocimiento de las culturas prehispánicas?

De Santiago Papasquiario al universo. Apuntes biográficos

Silvestre Revueltas nació en Santiago Papasquiario, Durango, el último día, del último año, del siglo XIX. Alrededor de los ocho años, se trasladó a Ocotlán, Jalisco, un lugar muy cerca del mar y que contrastaba con las montañas de su original estado minero. Nada más alejado en su vida cotidiana que la mitología maya o los mitos del pasado prehispánico, suponiendo como suele hacerse, por habitar en la región norcentral de México, con menor actividad étnica que en el sur del país. Eso sí, desde pequeño, le gustaban las bandas de pueblo, los pasteles y la «leche quemada». Su padre era comerciante, «un poeta de su humilde vida» que amaba el arte. Su madre, hija de un minero y padres españoles, «soñaba con tener algún día un hijo artista, poeta, escritor, músico, alguien que pudiera expresar todo lo que ella admiraba y amaba de la naturaleza y de la vida».³

Su inclinación hacia la música no fue una opción sino un destino.⁴ «Desde muy temprano, dice, amé a Bach y a Beethoven». Y agrega con humor:

Me gustaba pasearme a grandes zancadas, con la melena alborotada y los brazos cruzados a la espalda, por las románticas

³ Silvestre Revueltas, «Apuntes autobiográficos», en *Silvestre Revueltas por él mismo*, Ciudad de México: Era, 1ª reimpresión, 1998, p. 27.

⁴ Dice en una nota autobiográfica de 1917-1920: «Una obsesión de retirarme exclusivamente para componer se apodera de mí y me parece que el resto: mis conciertos, mis trabajos cotidianos son apéndices necesarios, pero estorbosos», *ibíd.*, pp. 30-31.

avenidas de Chapultepec. Siempre tuvieron gran influjo sobre mí esas litografías y grabados que muestran al pobre de Beethoven con cara de pocos amigos desafiando un desatado tormentón. Yo no podía hacer menos.⁵

Se le podría inmediatamente clasificar como un romántico, si el término no estuviera asociado con el sueño, el desorden o lo novelesco. Pues no eran esos los atributos de Silvestre Revueltas sino, más bien, una cierta actitud abierta al mensaje de la Naturaleza y su resguardado en el gesto inmediato del «pueblo», no de la multitud, espontáneo y sincero. Luego de asentar haber tenido muchos maestros, si bien los mejores «no tenían títulos», dice en otra nota autobiográfica:

Me gusta toda clase de música. Puedo soportar hasta algunos de los clásicos y algunas de mis propias obras, pero prefiero la música de mi pueblo, que se oye en la provincia.⁶

Había recibido su primer violín a los cinco años. Más tarde, en la adolescencia, intentó estudiar en la Ciudad de México, pero junto con su hermano Fermín se trasladó al Saint Edward's College en Austin, Texas (1916-1918). Luego se inscribió en el Chicago Musical College, donde se graduó en violín, armonía y composición (1918-1920 y 1922-1924).

No sólo estudió en Estados Unidos, también consiguió ahí sus primeros trabajos, como concertino y director de orquesta de San Antonio, Texas, y de Mobile, Alabama, entre 1926-1928. En 1929, a sugerencia de Carlos Chávez y su amigo Ricardo Ortega, regresó a México para encargarse de la subdirección de la recién fundada Orquesta Sinfónica. En 1937 viajó a España, pasando por Cuba, Nueva York y París.

⁵ *Ibíd.*, p. 29.

⁶ *Ibíd.*

Queda claro no sólo su humor, peculiar, lacónico, a veces negro, siempre piadoso; sobre todo, el doble registro de una manera de pensar y vivir, atenta a sus propias raíces a la vez que abierta al cambio, al rigor académico y a la superación de sus límites: *de Santiago al universo*.⁷

La música por dentro

En lo que sigue, para orientarnos por el universo musical de Silvestre Revueltas, vamos a guiarnos por el arduo trabajo de Julio Estrada que, a mi parecer, logra captar de manera profunda las motivaciones del artista.

En su opinión, de la producción total de su música, más de setenta obras, deben destacarse algunos momentos clave para entender su evolución:

[...] el inicio del estilo revueltiano con la gestación de los cuatro cuartetos (1929-1932) [...], el de su abigarrado estilo de cámara, el de las incursiones en el cine desde 1935 que lo distinguen del resto de sus colegas, o la fértil producción de 1938, momento de plena expansión de las vetas de un estilo que aborda canciones, música infantil, para el cine, obra política y, en su esplendor creación orquestal.⁸

Con frecuencia se reclama a la orquestación de Revueltas el desbalance de los metales y las percusiones respecto del resto de la obra. Lo cierto es que, continúa J. Estrada:

⁷ Eugenia Revueltas, hija del compositor, rotula así una imagen de su padre y tíos. Ver J. Á. Leyva, *El naranjo en flor*, Durango, Ciudad de México: Ediciones sin Nombre, Juan Pablos Editor, Instituto Municipal del Arte y de la Cultura de Durango, 1999, p. 26.

⁸ Julio Estrada, *Canto roto: Silvestre Revueltas*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 57.

Revueltas crea una sonoridad orquestal propia donde inserta lo característico de la música de pueblo, la estridencia modernista y una violencia propia. Lo que para la academia suena a error es en Revueltas una huella soliviantada que no se amolda al esquema y deja ver su raíz.⁹

Al respecto, en sus obras orquestales, agrega por otra parte Mario Lavista: «Hay hallazgos espléndidos [...] le gustaba, por ejemplo, usar la tuba con el pícolo», combinar un instrumento muy grave con otro muy agudo, lo que implicaba realmente un conocimiento profundo de la técnica orquestal.¹⁰

Retomando a J. Estrada, la nota siguiente vuelve a precisar los rasgos de la música de Revueltas:

Su concepción del color, planos instrumentales o grupos se transparenta en la obra de cámara, que desde el inicio de la década de 1930 retiene el espectro provinciano de las bandas, como hace *El renacuajo paseador* al ensamblar, por ejemplo, el flautín a solas, los clarinetes pícolo, tradicional y bajo, el par de trompetas con el trombón y la tuba, el tambor y un grupo de cuerdas no siempre homogéneo. Así, *desarma* la idea tradicional de la música de cámara al eludir la *totalidad instrumental*; por ejemplo, la flauta, el oboe o el corno del quinteto de alientos, la viola del cuarteto o los timbales de las percusiones, acaso símbolos de una demasía selectiva y por ello, alejados de la sencilla sociedad que implanta en su música.¹¹

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Véase M. Lavista, «Las revueltas musicales de Silvestre», en J. Á. Leyva, *El naranjo en flor*, *op. cit.*, p. 84.

¹¹ Julio Estrada, *op. cit.*, p. 57.

Sus imágenes creativas, «música en movimiento», dan carácter a su orquesta:

[...] con pincel rústico dibuja sonoridades frágiles, brotes abruptos de color que acentúan la separación de los timbres y mantienen en contrapunto objetos disímbolos, con brocha gorda marca el ensamblaje de la maquinaria para ver la grotesca coordinación de sus partes; con densos volúmenes crea masas instrumentales que se aglomeran más que fusionarse de manera homogénea, idea en la que el diseño tiende a hacer del movimiento un conjunto de capas cuya independencia estimula el proceso perceptivo.¹²

El contraste, por lo demás, es una característica muy propia de la música de Revueltas. Imposible escucharlo como música de fondo.

De acuerdo a J. Estrada, en la obra de Revueltas pueden distinguirse las siguientes facetas. Cito tal cual:

música étnica:

- autóctona: *Cuaubnáhuac*
- mestiza popular, que predomina bajo distintas formas en casi toda su obra: *8 x Radio, Caminos*
- afrocubana: *Sensemaya*

música abstracta:

- estructura clásica: *Cuartetos de cuerda 1 y 2*
- moderna abstracta: *Planos, danza geométrica, Itinerarios*

¹² *Ibid.*, p. 58.

música política:

- indirecta: *Homenaje a García Lorca*
- militante: *México en España, Frente a frente*

música interdisciplinaria:

- cine: *Redes, La noche de los mayas*
- ballet: *La Coronela*
- pantomima: *Troka*
- poesía: *Cinco canciones para niños y dos canciones profanas*.¹³

Por lo que toca a los elementos modernistas presentes en la obra de Revueltas, ritmo, armonía y forma son resultado de múltiples contactos con la música europea de principios del siglo xx: Ravel, Debussy, Stravinski, Varèse. Sin olvidar, me parece, a Richard Wagner y, con seguridad, a Manuel de Falla.

Asimismo, habíamos hablado de los «contrastes» como un rasgo fundamental de su obra musical. Julio Estrada llega incluso a decir «descalabros», «dislocaduras», fusión de un estilo «desmadriente» y dramático. Se refiere a su música que, sin embargo, asocia también a su biografía. Pues, vida y obra, ciertamente, en el caso de Revueltas no están escindidas. Octavio Paz, que conoció personalmente a nuestro compositor, observa:

Había [en él] una íntima contradicción en su ser. Silvestre, como casi todos los hombres verdaderos, era un campo de batalla [...]. Había encontrado el punto misterioso en el que arte y vida se tocan y se comunican, el nervio tenso de la creación.¹⁴

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cit. Octavio Paz, «Silvestre Revueltas», en *Las peras del olmo*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2ª edición, 1965, p. 236.

Pero volvamos, dado nuestro interés, a la vertiente «música étnica» y, al respecto, a la influencia que la música afrocubana tiene también en la música de Revueltas:

[...] desprende una vivencia y una creatividad insólitas —dice J. Estrada—, una pulsión que lo conduce a asimilar ritmos, *ostinati*, instrumentos y una concepción dinámica que, con la polirritmia, da hábil elasticidad a la forma. Ahí encuentran identidad el ser obsesivo y su placer por la construcción de fórmulas minimalistas de encantamiento, de cuya maestría estructural e intuitiva da cuenta *Sensemaya*.¹⁵

A partir de la música afrocubana, anota J. Estrada, su territorio musical se amplía desde una corriente alternativa cuya construcción, en particular la rítmica, se deslinda de la estética primitivista y muestra un México más extenso cuyo componente negroide no se percibe aún de manera cabal.¹⁶

Sin embargo, para J. Estrada, los elementos étnicos de origen prehispánico son escasos en la obra de S. Revueltas. Lo étnico se reconoce, en todo caso, en «las agudas melodías minimalistas en cuerdas y alientos con que se inicia el *Homenaje a García Lorca* —“Baile”—». Quizá, dice, hay ahí reminiscencias sonoras de las celebraciones huicholas de Colima y Jalisco, recuerdos musicales de su niñez o temprana adolescencia. Pero, insiste, lo indígena no es un rasgo en su música para orquesta, aun cuando lleve el nombre de *Cuauhnáhuac*.

El universo mestizo mexicano, en todo caso, «troceado por un aquí y un allá musicales» está presente, en *Homenaje a García Lorca*, como ya se indicó, y en *8 x Radio*, pequeña pieza maestra. Así como también en la composición *El renacuajo paseador*, o *Janitzio*, obras siempre breves y de belleza efímera.

¹⁵ Julio Estrada, *op. cit.*, p. 60.

¹⁶ *Ibíd.*

En todo caso, introduciéndonos ya en nuestro tema, para J. Estrada, el modelo indigenista resulta más claro en su música para cine, de manera notoria en *Bajo el signo de la muerte* y en *La noche de los mayas*. Esta última, sin embargo, no le merece a J. Estrada mayor comentario musicalmente hablando. En la única nota de su libro *Canto roto*, relativa a la misma, dice:

La noche de los mayas es una evocación equívoca cuya grandilocuencia orquestal mezcla armonías cromáticas y tonales cuyas melodías, basadas en el esquema del pentatonismo indigenista que pregona Chávez, se disuelven en comentarios tonales y en ritmos mestizos de sesquiáltera —«Noche de jaranas»— o, incluso, los polirritmos negroides de la «Noche de encantamiento», inusitada paleta para apoyar imágenes o formular ambientes cinematográficos.¹⁷

Música y cine

A fines del siglo XIX, Richard Wagner imaginó la obra de arte total. ¿Qué hubiera dicho si para la escenificación de *El anillo del Nibelungo* (1876) hubiese contado con los recursos del cine?

Para Silvestre Revueltas, al contrario, el cine fue en principio casi un medio natural de creación. La composición de música para cine fue un oficio que aprendió desde joven en San Antonio, Texas, forzado a emplearse en una orquesta de cine cuando el cine sonoro apenas existía. El cine sonoro y la utilización de la música sincronizada con la acción, comenzó a

¹⁷ Cit. Julio Estrada, *op. cit.*, p. 59. El autor, por lo demás, aclara en la misma página el término «sesquiáltera»: «Estructura basada en la razón acústica 3:2 que se expande a la rítmica bajo formas diversas, como ocurre, por ejemplo, en la típica alternancia de los compases 3/4 y 6/8».

utilizarse en Estados Unidos alrededor de 1928. Hasta entonces, los cines solían tener un piano y Silvestre Revueltas, como cualquier artista libre y asalariado, ofrecía sus servicios para ganar dinero y poder vivir.

La sala de cine fue, pues, la escuela donde Silvestre Revueltas aprendió a adaptar la velocidad de la música con lo que sucedía en la pantalla, es decir, a compaginar a la música con la acción escénica. Su primer gran éxito fue la musicalización de la película *Redes* y más tarde *Vámonos con Pancho Villa*.¹⁸

Siempre apremiado por el dinero y con la necesidad de crear, daba audiciones, dirigía y participaba activamente en causas políticas. «Desde que regresó a México —dice su hermana Rosaura Revueltas— Silvestre no tuvo nunca un bienestar económico; siempre vivió en la pobreza».¹⁹ En una nota autobiográfica profundamente reveladora de su sentir, sin fecha, escribe:

Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles, visuales, pienso en imágenes que son acordes en líneas melódicas y se mueven dinámicamente. Por eso cuando se posesiona de mí la necesidad de dar forma objetiva, gráfica, a esos ritmos sufro una conmoción biológica total. Es mayor que el esfuerzo del parto, no por la expulsión, sino por la manera de recoger el producto y llamarle con algún nombre. Esa conmoción me conduce a

¹⁸ Trabajó en siete películas, todas estrenadas y exhibidas en las salas de los circuitos comerciales de su tiempo: *Redes*, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, *El indio*, *El signo de la muerte*, *La noche de los mayas*, *Los de abajo* y *¡Que viene mi marido!* Trabajó también en la música para un documental sobre la construcción de los ferrocarriles de Baja California. Colaboró en cinco producciones escénicas: *Troka*, *El renacuajo paseador*, *Los caballeros* (de Aristófanes), *Upa y Apa* o *Mexicana* y *La Coronela*, del Ballet de Bellas Artes. Véase Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*, Ciudad de México: INBA, INAH, 2004, pp. 12-13.

¹⁹ En *Silvestre Revueltas por él mismo*, *op. cit.*, p. 23.

veces a la negación más absoluta de mí mismo. ¿Es una ambición innoble poder estar en paz con el pan para poder crear mejor?²⁰

Pero el artista trasmuta su fatalidad en un acto libre. Este suceso se llama creación. Toda creación transforma sus circunstancias personales, sociales o históricas en obras insólitas. O como dice Octavio Paz: «El hombre es el olmo que da siempre peras increíbles».²¹

Eduardo Contreras Soto, autor del libro *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla*, nos hace notar que el año de 1939 es el «año fílmico» del compositor al lado del cineasta Chano Urueta (1904-1979).²²

Silvestre Revueltas carecía de recursos materiales y vivía acosado por las necesidades de sobrevivencia. Su situación se vio agravada por la crisis alcohólica que se prolongó hasta enero de ese año.

Al salir de su internamiento, con el deseo de dar cauce a su situación no sólo económica sino fundamentalmente creativa —hemos dicho que arte y vida en el caso de S. Revueltas se tocan y se comunican— aceptó las propuestas de trabajo del cineasta Chano Urueta, primero para musicalizar *El signo de la muerte*;²³ luego *La noche de los mayas*, *Los de abajo*

²⁰ *Ibíd.*, pp. 32-33.

²¹ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, *op. cit.*, p. 5.

²² Santiago Luciano Urueta Rodríguez combatió en la Revolución de 1910. Estudió en Inglaterra, Francia y Canadá. Hacia 1929, había trabajado ya en la industria de Hollywood. Recibió la influencia del cine de S. Eisenstein. Véase E. Contreras Soto, *op. cit.*, pp. 277-278.

²³ El autor del argumento y coautor del guion es Salvador Novo, que comenzaba a experimentar con el cine. En esta película, Cantinflas, junto con Manuel Medel, representan a los herederos de la «raza subyugada», a los que Quetzalcóatl da una misión. Según S. Novo: «la película necesitaba [...] una música descriptiva que no cualquiera podría escribir —con teponaxtles, huehuetls, caracoles. Entonces pensamos en Silvestre Revueltas [...]. Yo recordaba que *Redes* se exhibía en París más por la música de Revueltas que por el film mismo. Lo busqué, le enseñé la película, aceptó escribir su música». Cit. en E. Contreras Soto, *op. cit.*, p. 283.

y ¡*Que viene mi marido!* Sin duda, intentó volcar su creatividad en cada una de ellas, sin importarle realmente que se tratara de trabajar para la ya entonces considerada «industria del entretenimiento». Sin embargo, en ninguno de estos casos puede decirse que la cinta alcanzara la creatividad musical del compositor.

Ese mismo año, también el último de nuestro músico, murió el 5 de octubre de 1940, es de un trabajo febril, revelador del presentimiento de su fin. Además de trabajar en la música de las películas aludidas, orquesta sus *Cinco canciones de niños y dos canciones profanas*, termina *Sensemayá*, compone *Música para charlar*, *Itinerarios*, y la música del ballet *La Coronela*, considerada un clásico del repertorio dancístico en México.

Música y literatura

Música oscura... en las noches olorosas de silencio,
sobre la tierra del Mayab.

A. MEDIZ BOLIO

La noche de los mayas, de Silvestre Revueltas, es una composición orquestal para cine, basada en la obra escrita y dramaturgica de Antonio Mediz Bolio (1884-1957).²⁴ Un dato que, con frecuencia, se pasa por alto o se olvida mencionar. Es una película mexicana, dirigida por Chano Urueta

²⁴ Algunos datos biográficos tomados de la nota aludida de José Emilio Pacheco nos hacen notar que Mediz Bolio perteneció al Ateneo de la Juventud, o a la generación de 1910, al que también pertenecieron: Martín Luis Guzmán, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Julio Torri y José Vasconcelos. Mediz Bolio publicó su primer libro, *Evocaciones*, a los diecinueve años. Entre 1905 y 1920 destacó como autor de teatro. Discípulo de Jacinto Benavente hizo zarzuelas y dramas con música (*Suerte perra*, *Vientos de montaña*, *El verdugo*). Al volver del destierro al que lo envió Victoriano Huerta, Mediz Bolio se convirtió en «el dramaturgo más importante de la época

y protagonizada por famosos actores de la época, tales como Arturo de Córdova, Stella Inda e Isabela Corona.²⁵

La cinta fue estrenada públicamente un festivo y nacional 16 de septiembre de 1939, de manera simultánea, en la Ciudad de México y en Mérida.²⁶ Ha sido calificada como «drama romántico», para no decir *kitsch* o de mal gusto, un film pretencioso que narra una historia trillada. Sin embargo, antes de emitir un pronto juicio, se hace necesario detenerse en su argumento.

El guion aparece firmado por Chano Urueta, Alfredo B. Crevenna, Archibaldo Burns y el entonces reconocido e influyente escritor Antonio Mediz Bolio. En los créditos de la película se lee: «Bajo la supervisión del autor». Es decir, que el más involucrado tanto en el guion como en la realización del film fue A. Mediz Bolio, además de escritor y dramaturgo, historiador y político activo.

José Emilio Pacheco, uno de sus grandes lectores, en un breve, acertado y sensible ensayo sobre uno de los libros de A. Mediz Bolio, *La tierra del faisán y del venado* (1922), nos da las claves para la comprensión de «un libro al que no hemos sabido darle su lugar en la literatura mexicana».²⁷

carrancista». En 1915 estrenó *La ola*, una de las primeras piezas sobre la Revolución y, en 1917, *La flecha del sol*.

²⁵ Producción: Francisco de Paula Cabrera. Productor asociado: Mauricio de la Serna.

²⁶ La cinta se estrenó en función privada el 7 de septiembre.

²⁷ José Emilio Pacheco, «La tierra del faisán y del venado. A Gabriel Zaíd para celebrar su entrada en el Colegio Nacional». Consultado el 22.03.2018, en: <<http://www.proceso.com.mx/139576/antonio-mediz-bolio-1884-1957>>.

Nos referimos a él porque tal y como lo advierte Contreras Soto, se puede suponer, «casi asegurar», que *La noche de los mayas*, era un proyecto en el que Mediz Bolio pensaba desde hacía varios años esperando quizá la conjunción de circunstancias especiales para su realización en cine. En 1928, de hecho, junto con su amigo músico Cornelio Cárdenas Samada había adaptado ya *La tierra del faisán y del venado* en una obra de cuatro cuadros: I. La Virgen del Sol; II. Noche del Mayab; III. Mestiza, y IV. Sol Yucateco.²⁸

¡El sol vino y me clavó en el corazón su flecha!

El argumento de *La noche de los mayas*, sin embargo, suele asociarse más a otra obra temprana del dramaturgo: *La flecha del Sol. Poema escénico. Una visión indígena de la conquista en tres actos*, que data de 1918.

Este drama, ambientado a orillas del lago de Texcoco, en la época de la Conquista, se inicia con un anuncio oracular según el cual, como ofrenda a Tláloc, la princesa protagonista debe casarse con el primer hombre que vea al salir del templo de este dios de la lluvia. El primer hombre que ve es su hermano. El sacerdote interpreta que ella debe permanecer virgen. Entre los conquistadores, sin embargo, uno comienza a asediar a la princesa. De manera que en el intento de huida de los indígenas para escapar de los españoles, el acosador muere a manos de Ocelotl, hermano de la princesa. Cuando los hermanos se reencuentran, él pone en duda los designios del dios y dirigiéndose al sacerdote, dice:

¡Escucha... los blancos son cobardes y feroces
 más que las hienas y que los chacales
 que viven en las cuevas de los montes! [...]

²⁸ Véase E. Contreras Soto, *op. cit.*, p. 307.

¿De qué divina voluntad tú hablas?
 ¡Los dioses ya murieron, sacerdote, y por el mundo vagan sus
 espectros
 mezclados con las almas de los hombres!

Pero ella, sintiéndose mancillada y culpable dará cumplimiento al holocausto: «¡Déjame!... ¡los *dioses me reciban!*».²⁹

Esta historia, cuyo trasfondo histórico quiere ser el enfrentamiento de dos visiones del mundo —la indígena y la del conquistador—, puede asociarse fácilmente al argumento dramático de *La noche de los mayas*. Sin embargo, como se ha dicho antes, *La tierra del faisán y del venado*, sin duda la obra más acabada del escritor, es también decisiva en el argumento del film.

La tierra del faisán y del venado

¿En qué acabó la paz de la tierra en que brillaba
 el vuelo del faisán dorado, y en que iba el ciervo a
 comer en las manos de los niños?

A. MEDIZ BOLIO³⁰

A. Mediz Bolio, hoy injustamente «un desconocido popularísimo», como dice José Emilio Pacheco, cuando terminó *La tierra del faisán y del venado*, se lo envió a Alfonso Reyes con una carta adjunta en la que le solicitaba el prólogo. En la carta, además, adjuntaba una interesante aclaración:

²⁹ Versión mecanografiada de la obra, sin numeración, *op. cit.* Se puede consultar también David Olguín (coord.), *Un siglo de teatro en México*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

³⁰ A. Mediz Bolio, *La tierra del faisán y del venado*, Buenos Aires: Contreras y Sanz Editores, 1ª edición, 1922; en Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014, p. 101.

He pretendido hacer una estilización del espíritu maya, del concepto que tienen todavía los indios (filtrado desde millares de años) sobre sus orígenes, su grandeza pasada, sobre la vida, la divinidad, la naturaleza, la guerra, el amor, todo lo dicho con la mayor aproximación posible al genio de su idioma y a su estado de ánimo en el presente. He pensado el libro en maya y lo he escrito en castellano.³¹

Desde el trasfondo de esta evocación del pensamiento indígena arcaico —nótese esa decisiva intención, semejante a la del autor del *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, que pensó en maya pero escribió en caracteres latinos—, A. Mediz Bolio imprime al guion de la cinta un acento que, verdaderamente, será un desafío traducir al lenguaje cinematográfico. Pues se requerirá, en efecto, de todos sus recursos, de la alianza, incluso de todas las artes concurriendo juntas, en el cine, hacia un mismo fin: la producción de la obra de arte, unitaria y verdadera.

En *La tierra del faisán y del venado*, título de un libro que se convirtió en una manera generalizada de nombrar la geografía cultural maya,³² y que, insistimos, configura también el trasfondo del film que nos ocupa, Mediz Bolio profundiza en el imaginario mítico-religioso de los mayas de la península. Da cuenta de la complejidad del panteón maya, de la leyenda del abandono de Chichén Itzá, del mito de la Ixtabay, del lamento por las ciudades muertas, del destino equívoco del hombre del Mayab. Alude también al libro como resguardo de la memoria; y de la noche como refugio de la escritura. Narra el antes del origen («Antes de los siete libros») y concluye con el retorno a su fuente («Después de los siete libros»). Más que un libro «original», es la voz ancestral de un sentir que atraviesa distintos lugares y épocas históricas; o mejor, una polifonía trágico-festiva: «El indio

³¹ Fragmento tomado del artículo citado de José Emilio Pacheco, *op. cit.*

³² A. Mediz Bolio, escribió también la letra de la famosa canción «Caminante del Mayab» (1932).

va solo y en silencio por lo espeso de los montes, muy adentro de la noche, y oye lo que no ve. Porque de la tierra salen voces que le hablan».³³

El Libro de Chilam Balam de Chumayel

Si nos internamos más en el imaginario mítico-poético de Mediz Bolio debemos además tomar en cuenta que antes de la filmación de *La noche de los mayas*, trabajó también en la traducción del *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, publicado en Costa Rica en 1930.³⁴

Los libros de Chilam Balam, asegura la sabia estudiosa de la literatura maya Mercedes de la Garza, constituyen un conjunto de copias provenientes de distintos poblados de la península de Yucatán redactados a lo largo de los siglos XVIII y XIX. El conjunto de estos textos (de Chumayel, Tizimín, Kaua, Ixil, entre otros lugares) reciben su nombre del sacerdote Chilam Balam, que alude a la palabra *chila'n*, «el que es boca, intérprete», y *balam*, «jaguar o brujo»: «brujo profeta». Chilam Balam vivió poco antes de la llegada de los españoles y fue famoso por predecir el advenimiento de hombres distintos y de una nueva religión. Como el resto de los libros de Chilam Balam, el de Chumayel no guarda una estructura narrativa unitaria. Al contrario, presenta diversos textos, frutos del sincretismo maya-cristiano, rituales, proféticos, cronológicos, astronómicos o históricos.³⁵

La tierra del faisán y del venado, que apareció en 1922, es una redacción libre del imaginario maya que parece emular no sólo la ausencia de un sentido unitario en la redacción, semejante a la del *Chilam Balam de Chumayel*, sino —como dice su autor— la propia forma de pensar en

³³ A. Mediz Bolio, *La tierra del faisán...*, *op. cit.*, p. 85.

³⁴ La traducción de Mediz Bolio sigue vigente hasta el día de hoy.

³⁵ Véase Mercedes de la Garza, *El legado escrito de los mayas*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 38-39.

lengua maya. De ahí que, como se ha señalado, este libro rompa con todo esquema literario previo para fundar uno nuevo, el «indigenista».

Es necesario tomar en cuenta, además, que Antonio Mediz Bolio (1884-1957) fue testigo vivo de la Guerra de Castas que marcó la historia peninsular entre 1847-1901 y cuyas bases siguen vivas, incluso hoy en día. Esta guerra, notable como ningún otro movimiento de resistencia indígena, trajo aparejadas fatales consecuencias para la población: crisis políticas, agrícolas, económicas y, por supuesto demográficas.

De los 3 153 pueblos registrados en 1846, quedaban 1 057 en 1862. «Hacia finales del siglo XIX, en la región central de la península, la población se había reducido a tan sólo 10 000 habitantes de los 100 000 que antes había; todo esto fue fundamentalmente resultado de combates y migraciones».³⁶

El persistente empeño de la población «blanca» por acabar con la raza indígena, y la resistencia del pueblo indígena en defensa de su forma de vida era lo que el film debía haber traducido a su lenguaje; como hemos dicho, con todos los recursos a su alcance.

Cámara, luces, acción: una película que jamás se verá

De hecho, en especial a través de la fotografía de Gabriel Figueroa, el film permite percatarse del mantenimiento de esta relación entre dioses y hombres, propia de la religión antigua, en el quehacer cotidiano de esta comunidad indígena aún en el siglo XX.

La cinta, vista con atención, presenta la incursión de un latifundista en una comunidad indígena maya del siglo XIX, o inicios del XX, que tiene el firme propósito de adaptar la zona para su explotación intensiva o desarrollo industrial a gran escala.

³⁶ Cit. María del Carmen Valverde, *op. cit.*, p. 143.

Hasta entonces, la comunidad, que ha logrado huir y esconderse, trata de preservar sus costumbres y su forma de vida abierta al misterio y la relación con su entorno natural, al que considera sagrado. Como es propio de la cosmovisión compartida por el conjunto del México Antiguo, sabe que el universo ha sido creado a través del mismo sacrificio de sus dioses, que no han muerto, sino que habitan en el interior de todas las cosas. De la misma manera que los dioses se han sacrificado para hacer posible la vida, el hombre ha sido creado para alimentar a las divinidades, lo que lleva implícita la gran responsabilidad de salvaguardar el frágil equilibrio del cosmos. Pues: «Sin que nadie se las haya dicho, el indio sabe muchas cosas».³⁷

A través de la ofrenda y el sacrificio periódicos, en las celebraciones y fiestas de la comunidad, a través del ritual los hombres entran en contacto con sus divinidades.

Este ámbito religioso y comunitario —mítico y cósmico— es el que enmarca el desarrollo de la historia de amor que narra la película (entre Lol y Uz), o mejor triángulo amoroso (entre Miguel, Uz y Lol), así como su desencadenamiento imprevisible. Y no al revés, como suele pobrementemente interpretarse, en el sentido de que es el drama romántico amoroso, el centro de la cinta.

La incursión del forastero promotor del desarrollo, en una actitud autosuficiente, descalificadora y profana con respecto a las creencias y costumbres de la colectividad, y del cual se enamora la princesa indígena, efectivamente, pondrá en peligro la forma de vida de la comunidad en su conjunto, tanto las frágiles relaciones entre los hombres, como las relaciones del hombre con lo divino.

Olvida que eres hembra y que en el seno llevarás un hijo, porque él beberá en tus pechos vida de lágrimas y de servidumbre.

³⁷ A. Mediz Bolio, *La tierra del faisán...*, *op. cit.*, p. 9.

Olvídate de ti misma: olvídate, hija del Mayab, porque has sido mujer cuando la voluntad de los dioses ha cambiado y aquello que era ya no es.

¡Hija del Mayab, no abras los ojos, ni te muevas, ni te acuerdes de nada, porque todo pasó!³⁸

De acuerdo al pensamiento del hombre religioso antiguo, todo el universo se haya entrelazado. Lo mismo que la sequía o las tormentas impiden el crecimiento del maíz, fundamento esencial de subsistencia, también la soberbia y la arrogancia llevan a la guerra y a la desconfianza, tanto entre los hombres mayas de épocas pasadas como en el momento actual. Los designios de lo Innombrable y las fuerzas de la Naturaleza no sólo se hacen presentes en la fiesta ritual, están habitualmente entre los hombres y se revelan como misterio a través de milagros, augurios y todo lo que para el colonizador voraz aparece como supersticiones y barbarie.

¡Cuando iba a lucir la mañana del desposorio apagaste el fuego virgen y te llevaste la luz de los Mayas! Así estaba dicho en la voz que no se escucha, y así se cumplió.³⁹

[...]

En los caminos hay polvo de pisadas y en los aires hay gritos. Sobre la casa de los guerreros suena día y noche el címbalo ronco y trueno el caracol.⁴⁰

Mediz Bolio, como hemos dicho también, destacado dramaturgo, con seguridad vio en la industria cinematográfica grandes posibilidades de expresión, sobre todo al contar con los recursos del cine sonoro. Concibió

³⁸ *Ibíd.*, p. 100.

³⁹ *Ibíd.*, p. 37.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 38.

el proyecto como una obra de gran alcance y se esforzó con ahínco para conseguir todo el financiamiento para una gran superproducción: actores de prestigio, sonido, fotografía, y un equipo para filmar en Yucatán. La filmación se llevó a cabo en la ex hacienda de Tanlum, pero asimismo en Uxmal, en Chichen Itzá y en el escenario mismo de su gran Cenote Sagrado. Como la península no contaba con un equipo cinematográfico, dice Contreras Soto, «se transportó prácticamente todo desde México».⁴¹ Y Mediz Bolio no se apartó de la producción.

En su afán por lograr una obra maestra, se trasladó junto con los actores a Yucatán un mes antes de que se iniciara oficialmente el rodaje, porque quería formarlos en los aspectos básicos de la cultura maya y, de ser posible, en su mismo idioma, el maya yucateco. E. Contreras Soto nos hace notar que este empeño: «tenía mucho que ver con la manera peculiar como había escrito los diálogos de la película: aunque todo se hablaba en español, los personajes mayas lo hablaban de acuerdo con la construcción gramatical y sintáctica del maya».⁴² Para Contreras Soto, el resultado del film fue «un lenguaje calcado de otro idioma», retórico, «y en cualquier caso notoriamente artificial».⁴³ Un juicio que en absoluto concuerda con el escritor, para quien el mismo acento del actor era decisivo para la captación de parte del oyente, del mensaje que quería transmitir.

De la misma manera que *La tierra del faisán y del venado* no figura como un clásico de la literatura, al lado, por ejemplo, de *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, tampoco logra entenderse ni el tono ni la construcción sintáctica de los diálogos de la cinta, supervisados por la insistente intervención de Mediz Bolio. Contreras Soto incluso explica que la participación central de Mediz Bolio en el rodaje tuvo que ver con

⁴¹ Véase E. Contreras Soto, *op. cit.*, pp. 310-312.

⁴² *Ibid.*, p. 311.

⁴³ *Ibid.*

la afición al alcohol de Chano Urueta, «al grado casi de dirigir a los actores».⁴⁴ Dice:

Quizá a ello se deba la concepción plana, teatral, de buena parte de la película: al verla hoy en día, da la impresión de haberse trabajado su narración visual con diversos estilos no muy conectados entre sí, como si se hubiera armado con materiales provenientes de diferentes directores; a los actores, además, se les ve en largas escenas como si tuvieran sólo un frente para el público, como si estuvieran en un teatro y no en la reproducción tridimensional de la realidad.⁴⁵

El film recibió, en su momento, pese a todo, nutridos elogios. La participación de A. Mediz Bolio fue central y Chano Urueta lo dejó ser.⁴⁶ Desde la perspectiva de Hollywood, se trata de una cinta fallida, pues exige de parte del espectador, el trabajo de pensar, reflexionar e ir más allá del film; de preguntarse por el trasfondo mítico-sagrado de la historia narrada. Más allá de un simple melodrama indígena —asociado por el público en general y por el mismo Contreras Soto,⁴⁷ cuanto más lejos, al enamoramiento de La Malinche por Cortés y a su colaboración en el triunfo de los Conquistadores, así como a su trágico abandono—, desde el punto de vista cinematográfico del cine de arte se trata, sin embargo, de una cinta aún por filmar.

⁴⁴ En los créditos de la película se dice: «supervisión general del autor».

⁴⁵ E. Contreras Soto, *op. cit.*, p. 314.

⁴⁶ Entre los comentarios más destacados, el de Xavier Villaurrutia. Véase E. Contreras Soto, *op. cit.*, nota 46, p. 319.

⁴⁷ Contreras Soto, de hecho, asocia el nombre de la película con una frase de La Malinche en la pieza de teatro de Sergio Magaña, «Cortés y La Malinche (Los argonautas)». Pieza, por lo demás, de una gran imaginación y sensibilidad con relación a los sentimientos de amor de La Malinche hacia Cortés.

*Vamos a decirlo cantando para adornar la tristeza
y para que el corazón la reciba con música*⁴⁸

La música de Silvestre Revueltas para *La noche de los mayas*, de la que, por ejemplo, un crítico como Xavier Villaurrutia no dijo nada en su comentario al estreno del largometraje, también suele ser poco valorada entre los especialistas. Año con año, dice Contreras Soto, la crítica la menosprecia más.⁴⁹ Mario Lavista, por ejemplo, la considera poco afortunada: «Es una música para película, una película mala, [...] me parece que casi debería desaparecer».⁵⁰

Sin embargo, *La noche de los mayas* es la obra con la que Silvestre Revueltas ha adquirido renombre mundial. Entre sus obras es la que más se ejecuta, la que más veces ha sido grabada; la que arranca el mayor entusiasmo del público, nacional e internacional, y que fácilmente sumerge al escucha en el arrobo. De manera que todo obliga a ver las cosas con mayor detenimiento.

Silvestre Revueltas, compositor pero también hombre de letras, es posible que se hubiese documentado en la literatura maya para componer su música. Si este no fuera el caso, muy probablemente, alguna ocasión habría habido en la que Mediz Bolio le habría hecho llegar su traducción del *Chilam Balam de Chumayel* o, de su autoría, *La flecha del Sol y/o La tierra del faisán y del venado*. El mismo S. Revueltas, formado en la lectura —Verlaine, Pombo, Huges, García Lorca, Guillén, Dostoievski—, pudo haberse interesado en su obra. La poesía de Mediz Bolio, asimismo, junto con otros destacados poetas con los que S. Revueltas tenía relación, se transmitía por radio en 1938, acompañada con música tocada

⁴⁸ Véase A. Mediz Bolio, *La tierra del faisán...*, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁹ Ya hemos visto antes la opinión de J. Estrada. En opinión de Contreras Soto, año con año la crítica «la menosprecia más». Véase E. Contreras Soto, *op. cit.*, p. 320.

⁵⁰ Cit. Mario Lavista, «Las revueltas musicales de Revueltas», en J. Á. Leyva, *El naranjo en flor*, *op. cit.*, p. 81.

por una orquesta en vivo dirigida, la mayoría de la veces, precisamente por S. Revueltas, como parte del programa *Mensajes Líricos de México* de la Lotería Nacional.⁵¹ Es seguro que Silvestre Revueltas estaba al tanto de la participación de Antonio Mediz Bolio como principal promotor de la película y autor principal del argumento que estaba comprometido a musicalizar. Asimismo, con seguridad compartían no sólo el sufrimiento, sino el *instinto* de justicia y belleza común a todos los artistas.⁵² Con seguridad coincidía con él, al menos en espíritu, en la necesaria denuncia del saqueo y la aniquilación de los mayas de la península, así como en mantener vivo su legado mítico y la fuerza de su indomable resistencia.

Mediz Bolio había sido exiliado por la dictadura de Victoriano Huerta. S. Revueltas viajó a España, en 1937, para apoyar a la República contra el fascismo. Ambos coincidían en su identificación con el dolor de los oprimidos, los campesinos, el proletariado y la denuncia al carácter opresivo de la llamada «civilización».⁵³

Dado su reconocimiento a la solidez y profundidad literaria y poética de Mediz Bolio, es claro que Silvestre Revueltas, al margen de que hubiese

⁵¹ *Mensajes líricos de México. 18 poetas*, M. D. Martínez Rendón (selección y notas), Talleres Tipográficos de la Lotería Nacional para la Asistencia Pública, México, 1938. Poemas de Enrique González Martínez, Samuel Ruiz Cabañas, Carlos Pellicer, José Inés Novelo, Leopoldo Ramos, Leopoldo de la Rosa, Alfonso Cravioto, José Gorostiza, Enrique Fernández Ledesma, Ricardo Mimenza Castillo, León Felipe, Antonio Mediz Bolio, Martín Paz, Octavio Paz, Enrique Díez Canedo, Bernardo Ortiz de Montellano, Miguel N. Lira y Rafael López. Los poetas daban lectura a sus creaciones acompañados de selecciones musicales a cargo de S. Revueltas. Se transmitieron dieciocho sesiones, del 20 de septiembre al 19 de noviembre de 1938. Véase E. Contreras Soto, *op. cit.*, pp. 212-213.

⁵² Véase sobre este «instinto» del artista, Ch. Baudelaire, *El arte romántico*, p. 236.

⁵³ Dice Revueltas: «Odio la civilización. ¡“Civilización”! La civilización en nuestro mundo actual significa doblez, intriga, buenas formas, buenas maneras que sólo tratan de ocultar la perfidia y la deshonestidad. [...] La “civilización” es refinada y sucia [...] es mierda destilada, embotellada y de curso legal». *Silvestre Revueltas por él mismo*, *op. cit.*, p. 117.

hablado con él (una sola vez) sobre la película, lo que con seguridad pasó, no habría podido hacer ningún pastiche nacionalista o improvisación descuidada. Menos aún hubiera podido escribir la partitura pensando sólo en que acompañaría un típico drama amoroso. O que se trataba de componer algo simple, para la industria del entretenimiento. Más bien, todo lo contrario, dejó que los dioses mayas cumplieran en él sus presagios y a través de sus notas, Silvestre Revueltas nos entregó su música.

Sonoridades

Quizá el acierto más destacado de Chano Urueta como director de la cinta fue, sin expresamente quererlo, precisamente haber propuesto a S. Revueltas la música para la película:

Le dije a Revueltas —Tú vete a dar una idea y ya me dirás si la haces o no [la música], pero no con el deseo de ganar dinero.

Yo lo conocí mucho.

—Ah, no, ésta la hago yo.

—¿Y tienes los instrumentos?

—No, pero los busco.

Los encontré y también cinco modulaciones distintas, completamente indígenas. Me hizo la música de *La noche de los mayas* pero al cuadro, al cuadro.⁵⁴

Silvestre Revueltas no se involucró en la filmación. En alguna ocasión había estado de gira en Yucatán, dando conciertos. No sabemos si conocía los escenarios arqueológicos en los que fue filmada la película.

⁵⁴ «Urueta, Chano», *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, n° 3, p. 20. Citado por E. Contreras Soto, *op. cit.*, p. 316.

Ya en la Ciudad de México, en el momento de la edición, A. Burns —también productor ejecutivo de la película— mostró la cinta a S. Revueltas. Ya le había hecho llegar antes el guion y el compositor le entregó la música lista «en dos o tres semanas».⁵⁵ A decir de Contreras Soto, Revueltas dispuso para escribir la música entre fines de abril y mediados de agosto, incluso es posible acotar el lapso si se toma en cuenta todo lo que implica la sincronización sonora. Probablemente trabajó también durante ese periodo, de manera simultánea, en la música de *El signo de la muerte*, que se estrenó poco tiempo después, a fines de 1939. Con relación a las condiciones de la composición, hay que volver a recurrir a las anotaciones de Contreras Soto. Por una parte, dice:

[...] Revueltas usó para *La noche...* una buena cantidad de instrumentos de percusión tradicionales, lo cual no hacía desde *Cuauhnáhuac* en 1933; una dotación que pueden ejecutar cinco o cuatro atrilistas, incluidos timbales y xilófono. Se trata de una sección de percusiones bastante reforzada, pero con una conciencia del uso significativo que se le quería dar a cada instrumento de los requeridos: nada de duplicaciones para lograr volúmenes masivos, nada de sonoridades perdidas por superpuestas.

Tunkules, zacatanes, güiros, sonajas, maracas fueron utilizados para acercarse a la sonoridad maya. Pero por otra parte, Contreras Soto anota, también:

el compositor tenía muy presente que la película ya incluía escenas en las cuales los propios actores ejecutaban varias danzas mayas con percusiones y caracoles, y que el sonido de esas músicas debía coexistir con el de su propia

⁵⁵ Véase E. Contreras Soto, *op. cit.*, p. 316. ⁵⁶ *Ibid.*, p. 318.

música original ante los oídos del espectador, mucho de ese material o todo, era lo que ya tenía compuesto Cornelio Cárdenas Samada desde el inicio mismo de la película. Más allá de este hecho, que de suyo condicionaba varias características de la música demandada, parece que a Revueltas se le dejó escribir la música que quisiera, sin imposiciones ni restricciones explícitas ni señaladas [...]. En general, pues, Revueltas llevó su aportación sonora hasta donde quiso [...].⁵⁶

Al comienzo de los rodajes, la prensa de Yucatán publicó que la música escénica, «bellísima» y «evocadora», estaría a cargo del reputado maestro yucateco Cornelio Cárdenas Samada, músico y amigo de A. Mediz Bolio, como ya lo anotamos. Decía la prensa yucateca que ya estaba «totalmente grabada», así como dos canciones del mismo compositor: *Yail Kaiy* (Canto del dolor) y la canción de Lol.⁵⁷

Esta música alude a las escenas de las danzas que S. Revueltas vio en el rodaje y que con gran sensibilidad o en una actitud que da cuenta de la grandeza y generosidad de su espíritu, no pidió eliminar, dado que era a él a quien se le estaba pidiendo la música, sino que trabajó y las incorporó a su propio lenguaje, sin mayor problema. En los créditos de la cinta se lee pues, con poco acierto: «“Ilustraciones musicales” de Silvestre Revueltas. “Melodías mayas” de Cornelio Cárdenas Samada».

Aunque la crítica del momento no haya dicho nada respecto a la música, lo cierto es que por lo menos al equipo de filmación, que era claramente exigente, comenzando por Mediz Bolio, no le molestó. Y tampoco los dejó indiferentes.⁵⁸ Pero no siempre se tiene la seguridad para decir lo que

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 318.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 312.

⁵⁸ Según los recuerdos de Archivaldo Burns, Revueltas se presentó a la sesión de registro, en los estudios Churubusco, con una orquesta convocada exclusivamente para ello. Y la dirigió él mismo, como era costumbre. Al terminar la grabación, «Revueltas simplemente tomó sus pertenencias y se retiró [...] sin siquiera despedirse».

sentimos, ni la generosidad para reconocer el trabajo del otro, sobre todo cuando no está dentro de los estándares del gusto establecido.

Lo cierto es que el argumento y el guion de la película, relativos a la profundidad de la cosmovisión maya, su trágico destino y su redención, que Mediz Bolio confió y se esforzó en llevar a cabo a través de la industria cinematográfica, sólo podían ser captados por un alma afín o en sincronía —el director, los actores, la fotografía, la producción—. Sin duda, el que mejor lo comprendió y supo traducir la complejidad del pensamiento mítico y las características de su universo unitario al lenguaje de la música, fue Silvestre Revueltas.

El devenir de la obra: de *Soundtrack* a *Suite*

La noche de los mayas es una de las películas a las que S. Revueltas dedica más música entre todos sus trabajos para cine. Su forma es muy larga, insiste M. Lavista. Y si bien se dice que la música no puede envanecerse de traducir un significado escrito con precisión, Silvestre Revueltas supo decir precisamente con música, el más inaprensible de todos los lenguajes, lo que aquí ni la palabra, ni la imagen fílmica podían articular completamente. Además, dejando siempre una laguna que completa la imaginación del oyente.

La música de Revueltas ocupa 46'39 minutos, casi la mitad de los 101 que dura la película. En las copias existentes, la música se conserva en pésimas condiciones, ya que se han superpuesto, en la misma banda, pasajes con diálogo y ruidos ambientales. No es posible apreciarla con

Al percatarse de su ausencia, Francisco de Paula Cabrera, productor de la empresa cinematográfica de la película, mandó a A. Burns que fuera por él: «y los tres se fueron a festejar a un centro nocturno». Véase E. Contreras Soto, *op. cit.*, p. 319. Tómese en cuenta también que la madre de S. Revueltas acababa de morir el 27 de agosto, a los cincuenta y seis años (su padre había muerto dieciséis años antes).

nitidez. El mismo Contreras Soto anota que: «La calidad deficiente de la grabación [...] nos impide percibir con claridad [...] pasajes en los cuales ésta es muy compleja y de gran riqueza tímbrica y rítmica».⁵⁹ De manera que: «El resultado es una falta de unidad de sentido y de funciones para toda la música».⁶⁰ Siempre de manera ambigua respecto a esta obra, dice en otro momento:

La noche [...] se halla asociada a estados de ánimo o situaciones dramáticas muy diferentes entre sí y hasta contrapuestas, se le destinó una gran riqueza instrumental, rítmica o tímbrica, lo cual la vuelve fascinante en muchos momentos, aunque no ayude al desarrollo o a la profundidad de la película.⁶¹

José Antonio Alcaraz, por su parte, también escritor y crítico de música, argumenta que *La noche de los mayas*: «Es una expresión étnico-artística situada hoy más allá de las intenciones narrativas o de mero esparcimiento del film».⁶² En su opinión *La noche...* está fuera de todo convencionalismo, es una obra cuyo valor radica en su arquitectura musical, en su cualidad casi gráfica acorde con el medio para el que fue escrita: una deslumbrante orquestación, un empuje rítmico de irresistible calidad hipnótica —muy propio de la música ritual— y el alucinante tratamiento masivo de la percusión.

⁵⁹ La música de Cárdenas Samada para la película terminó reduciéndose a 7'55 arreglos de melodías mayas *Los Xtoles* y el *Tunkuluchú*. Véase E. Contreras Soto, *op. cit.*, pp. 324 y 325.

⁶⁰ Agrega también: «a pesar de la cual se aprecian algunos motivos y usos comunes, o significados resueltos con claridad para momentos específicos». Frase con la que matiza su opinión, principalmente negativa de la música de Revueltas para esta cinta. Véase E. Contreras Soto, *op. cit.*, p. 325.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² J. A. Alcaraz, «El muralismo de Silvestre», en J. Á. Leyva, *op. cit.*, p. 91.

Por lo demás, como lo reconoce también M. Lavista, de ninguna manera las obras de S. Revueltas son fáciles: «más bien son difíciles de tocar físicamente. Hay que dominar la técnica para acceder a la música de Revueltas». ⁶³ Y, de hecho, como vuelve a anotar Contreras Soto respecto a *La noche de los mayas*, la complejidad rítmica de los materiales, el motivo y sus variaciones es tan impresionante «que hizo pasar malos ratos y errores harto notorios a la orquesta que grabó la pista sonora de la película. Lo que se percibe con gran facilidad en [...] la grabación». ⁶⁴

Una primera versión en dos movimientos de esta obra para cine, —«nadie es profeta en su tierra»— la debemos a Paul Hindemith — compositor y violinista alemán que en un viaje a México, invitado como director huésped de la Orquesta Sinfónica Nacional, a través de Rosaura Revueltas, tiene acceso a su música y reconoce su fuerza—. Organiza así, en 1946, una selección insuperablemente sutil y delicada del material original que, en su opinión, considera recuperable.

Sin embargo, la *Suite* ⁶⁵ hoy ampliamente conocida como *La noche de los mayas* y que se escucha exitosamente en todos los foros de música nacional e internacionalmente, en Europa como en Estados Unidos, es un arreglo de José Limantour, estrenada en Europa por la Filarmónica de Berlín, el 7 de junio de 1963, bajo su propia dirección.

Musicalmente, la *Suite* ha sido dividida por J. Limantour en cuatro partes que intentan estar en consonancia con el film, pero que terminarán por autonomizarse de la imagen cinematográfica. En otras palabras, como lo expresa también José Antonio Alcaraz, el arreglo de Limantour logra dar a *La noche de los mayas* un orden acorde a los valores musicales de Revueltas más que a los argumentales o anecdóticos de la película.

⁶³ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁴ E. Contreras Soto, *op. cit.*, p. 329.

⁶⁵ «*Suite*, del francés: sucesión, siguiente. Una serie de movimientos instrumentales dispares con algún elemento de unidad, que han de interpretarse casi siempre como una sola obra». En Don M. Randel (ed.), *Diccionario Harvard de música*, Madrid: Alianza, 2009.

En otras palabras, el arreglo de Limantour logra establecer una potente sinergia entre música, intérprete y receptor, de manera tal que cualquiera puede vivirla y emocionarse aun sin conocer el argumento del film. Pues su música: *sugiere ideas análogas en cerebros diferentes*.⁶⁶ La música abre la imaginación del oyente hacia una fuente de reminiscencias, ensañaciones y recuerdos imprecisos al mismo tiempo que certeros; hace que las emociones surjan con una claridad viva.

Puede ser, como se deriva del análisis del mismo M. Lavista, que ello se deba a que Revueltas basa siempre sus obras en el *ostinato*. Recurso técnico, derivado del cual: «El resultado es una música fácil de oír, directa, clara, no hermética». Por lo demás, asienta una líneas después respecto a la música de S. Revueltas:

«Todas sus obras son muy directas, dan la impresión de ser muy espontáneas, aunque en realidad son el resultado de una profunda reflexión».⁶⁷

Silvestre Revueltas: música y poesía

De manera que *La noche de los mayas*, tanto la película como la música, que es lo que aquí particularmente nos importa, tienen como trasfondo de inspiración un imaginario mítico poético, rico y complejo, más que un cursi drama romántico.

Vamos a continuación a entresacar algunos pasajes del análisis de E. Contreras Soto que ayudan a acercarse técnicamente a la composición, un poco extensos pero que importa tener en cuenta, para después intentar ofrecer una interpretación de su música acorde con la obra de Mediz Bolio y, en lo posible, del arreglista de la *Suite*, José Limantour. Lo que nos permitirá comprobar —específicamente a través de esta composición— que es

⁶⁶ Véase Ch. Baudelaire, *El arte romántico*, *op. cit.*, p. 233.

⁶⁷ Mario Lavista, *op. cit.*, p. 82.

propio de las obras verdaderamente artísticas ser fuente de interpretación inagotable.

Según apunta el maestro Contreras Soto sobre *La noche de los mayas*:

Vale la pena detenerse en algunos ejemplos del mejor trabajo obtenido [...]

En el pasaje casi inicial de la película donde Lol acompaña a Uz [...] toda la acción [...] transcurre teniendo como fondo un arranque orquestal que se rompe en una melodía muy apacible, a cargo de las cuerdas [...].

Para la música de la película en general, que no tiende a ser armónicamente «suave» [...], el contraste generado provoca un efecto interesante porque previene [...] que habrá situaciones dramáticas [...]. Si, en el primer motivo, se nos anuncia un clímax y éste se diluye porque no se llegó a una conclusión violenta sino apacible en la situación dramática, ahora [...] donde la seducción se concretiza —Lol se entrega a Miguel—, el *crescendo* sí es llevado hasta su rompimiento total [...] aquí la música subraya lo que ya es evidente en el argumento, es decir, que ya se cometió la transgresión principal que generará la desgracia de este pueblo maya, junto con la destrucción de los enamorados protagonistas. El material se presenta como un motivo repetido, a cargo de las cuerdas en frenéticas semi-difusas [...] primero le acompañan sólo unos refuerzos de los alientos, clarinete bajo y fagot, pero en las últimas repeticiones del motivo se van incorporando gradualmente todas las demás secciones de la orquesta, ascendiendo tanto en las alturas como en la intensidad, hasta que la última repetición se remata con un acorde disonante gritado por todos los metales con

apoyo de fagotes y timbales [...]. Revueltas no va a soltar el motivo de la seducción [...] y lo va a usar cada vez que necesite subrayar cómo ha repercutido este hecho en la vida de todos los personajes y de la comunidad en general.⁶⁸

Después de la seducción, dice Contreras Soto, hay dos momentos anímicos de la película bien diferenciados: el primero, en el que el pueblo trata de conseguir la solución a sus penurias y escasez de agua; el segundo, cuando Yum Balam hace una peregrinación con su hija Lol para implorar a los dioses. Al primer momento (de presencia de grandes muchedumbres, ofrendas, cacería del venado y en el extremo de la desesperación la quema de la choza de Zev y su madre, consideradas hechiceras del pueblo, todo como penitencia para aplacar a los dioses), corresponden «fondos musicales que trabajan con el citado *crescendo* de cuerdas de la seducción [...] o bien como motivos de *ostinato* que no se cierran en términos de armonía funcional [...]. Aquí se reitera la inteligencia del compositor para saber elegir un buen motivo que identifica a un personaje, a un ambiente o a una situación».⁶⁹

Además de estos momentos específicos en los que pueden observarse las intenciones más definidas de Revueltas [...] vale la pena señalar que el fin absoluto de la película, con el suicidio de Lol al saber muerto a su amado Miguel, que provoca el perdón de los dioses y la liberación de la lluvia, se rubrica con la exposición del tema del inicio de la película: esta obertura de gran despliegue sonoro, a todo pulmón y con gran malicia de significados [...].

⁶⁸ E. Contreras Soto, *op. cit.*, pp. 326-328.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 329.

Es decir, Revueltas nos hace sentir, con la música, que volvemos al comienzo de la situación expuesta antes de que apareciera el hombre blanco, que es como todo empieza de nuevo: un espacio cíclico donde la noche de los mayas es perpetua y sus penas y sufrimientos se repiten una y otra vez, hasta que los dioses decreten que este pueblo ha de resurgir.⁷⁰

Por lo que respecta a nuestra impresión, propia de aficionado y con base en los elementos enunciados hasta aquí, es necesario para la mayor comprensión y disfrute de la obra tomar en cuenta que se trata nada menos que de recrear el imaginario maya musicalmente. Y que, para ello, nuestro compositor se alimenta de las imágenes simbólicas de sus relatos sagrados, preservados en la literatura y en una memoria mítico-religiosa que ha alimentado su lucha y resistencia a lo largo de los siglos y hasta el momento actual.

En el primer movimiento, la música irrumpe como espacio celeste y telúrico, donde a la par del universo y los dioses, crecerá también la vida del hombre, con todas sus ambigüedades, tanto en épocas de esplendor como de decadencia, antes y después de la Conquista. La irrupción de la música nos remite al origen, a la gestación y al nacimiento del orden primigenio divino y humano, que no deja de estar transido y amenazado por lo imprevisible.

Los tonos bajos y suaves de este primer movimiento parecen acompañar el diario vivir en medio de la magia de la Naturaleza y los augurios fastos y nefastos, a los que particularmente las mujeres se mantienen atentas. Las adivinas susurran que si el cielo y la tierra duran desde siempre es porque no viven para sí mismos; en cambio, los hombres buscan su propio

⁷⁰ *Ibid.*, p. 331. De hecho, Contreras Soto asocia la película con el conocido drama de La Malinche y Cortés, como hemos dicho, llevada al teatro por Sergio Magaña en los años sesenta, como si esta historia de traición se repitiera hasta la eternidad y fuera siempre la misma. De manera que no quedaría sino la ironía.

provecho. La rivalidad y el egoísmo son la verdadera amenaza que se cierne sobre la comunidad.

La característica básica de la música de Revueltas, los contrastes entre acordes fuertes y suaves, meditativos y de acción, remiten al origen pero, al mismo tiempo, anuncian el peligro.

El Once Ahau Katún se asienta en su estera, se asienta en su trono. Allí se levanta su voz, allí se yergue su señorío. El rostro de su dios despiden rayos.

Bajan hojas del cielo, bajan del cielo arcos floridos. Celestial es su perfume. Suenan las músicas, suenan las sonajas del Once Ahau. Entra al atardecer y cubre muy alegre con su palio al sol, al sol que hay en Sulin Chan, al sol que hay en Chikinputún. Se comerán árboles, se comerán piedras, se perderá todo sustento dentro del Once Ahau Katún.

En el Once Ahau Katún se comienza la cuenta, porque en este Katún se estaba cuando llegaron los Dzules, los que venían del oriente cuando llegaron. Entonces empezó el cristianismo también. Por el oriente acaba su curso. Ichcansihó es el asiento del Katún.⁷¹

El segundo movimiento, «Noche de jaranas», como muchos han advertido, no tiene nada que ver con el mundo prehispánico: evoca un día de mercado del siglo pasado, o incluso de nuestros días en un lugar alejado de la urbe. Si el primer movimiento puede ser entendido como un *preludio*,

⁷¹ *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, prólogo y traducción de Antonio Mediz Bolio, Ciudad de México: Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 13-14.

este segundo toma la forma de *scherzo* acorde al ambiente alegre y travieso de un día de feria, como los rasgos del conocido humor de su compositor.

El tercer movimiento, la «Noche de Yucatán», según lo interpreta J. Limantour, alude al idilio entre la muchacha maya y el Fausto criollo; o más bien, a la pasión incontrolable que irrumpe entre la joven y el extranjero, en medio de la oscuridad de la noche y su manto de silencio, que pareciera augurar lo inevitable. También en el *Popol Vuh*:

La cabeza de Hun-Hunahpú fue cortada por los Señores del Xilbabá que se volvió la misma cosa que el fruto de un árbol que jamás había fructificado. Los Señores ordenaron: ¡Que nadie venga a coger de esta fruta! Sin embargo, una muchacha oyó la historia maravillosa y quiso acercarse.⁷²

No es necesario ver más de una vez la película, para después, al escuchar la música, evocar sus escenas sin necesidad de la misma. La música se autonomiza de la imagen cinematográfica al mismo tiempo que la hace presente. La pasión entre la joven y el extranjero advenedizo irrumpe en medio de la oscuridad de la noche y su manto de silencio; entonces, los augurios negativos se corroboran y anuncian el desastre.

El Señor de la lluvia está enojado, y el sol raja las piedras y los pobres árboles se secan y crujen, como si ya estuvieran ardiendo.

[...]

No le queda al Mayab sino Maní, sepulcro de los sepulcros, y en Maní está escrito que «todo pasó».

[...]

⁷² Véase *Popol Vuh, las antiguas historias del Quiché*, traducción de Adrián Recinos, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 35ª reimpresión, 2012, p. 57.

En las paredes de los viejos templos del Mayab, en las ciudades muertas, hay estampada, muchas veces, una mano de sangre.⁷³

En el cuarto movimiento, «Noche de encantamiento», el pecado (enamoramamiento) de la muchacha (seducida por el extranjero), falta o mancilla (P. Ricoeur) ha alterado no sólo las reglas que rigen a la comunidad, sino a las relaciones de equilibrio mismo entre dioses y hombres. Los rituales para el advenimiento de las lluvias no tienen efecto. La falta ha de ser reparada a través del sacrificio que traerá, quizá, el agua de la vida que limpia y purifica del mal y la desdicha.

Por último, el final de la *Suite* «Tema con variaciones» anuncia la destrucción de todo lo gastado y pervertido para volver a comenzar en un nuevo estado de purificación.

Técnicamente, a través del recurso de un «contrapunto» paralelo, dice J. A. Alcaraz, se ejecutan dos gestos de amplitud extrema, «como si una grabadora acelerada y otra en retardo fundieran sonoridades. Quien escucha nunca conocerá la verdadera velocidad. No hay referencia en que apoyarse. El compositor hurta el tiempo [...] mediante la proporción».⁷⁴ Hurtar el tiempo, anularlo, vivir el instante, la ipseidad misma del ser vuelto música.

Este final apoteótico, reconstruido por J. Limantour, concluye en un *finale* donde se debe poder captar, dice él mismo: «la atmósfera que incluso prevalece hasta hoy en los ritos mágicos que se siguen practicando en lo que sobrevive de la cultura maya».⁷⁵ No es casual, en consecuencia, que más recientemente, el conjunto de la *Suite*, grabada en CD por el maestro

⁷³ A. Mediz Bolio, *La tierra del faisán...*, *op. cit.*, pp. 77, 101 y 102.

⁷⁴ J. A. Alcaraz, «El muralismo de Silvestre», en J. Á. Leyva, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁵ Cit. J. Limantour, tomada de R. Kolb Neuhaus, «La noche de los mayas: crónica de una performance de otredad exótica», *Revista Transcultural de Música*, n° 18. España: Sociedad de Etnomusicología, 2014, p. 12. Consultado el 25.06.2017, en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5923704>>.

Gustavo Dudamel, lleve por título *Rito* y que integre, muy acertadamente, junto a *La noche de los mayas* de Silvestre Revueltas, *La consagración de la primavera* de Ígor Stravinski, obra paradigmática en los horizontes de la música del siglo xx,⁷⁶ ambas con claras alusiones al folclore de sus regiones, al que también sobrevuelan.

Escuchamos un conjunto compuesto de sonidos exóticos, alterados y dispersos, trompetas y ritmos contundentes; entradas abruptas de tambores, metales, maderas y percusiones que han sido ampliadas de tres a catorce. Se ha agregado incluso una serie de instrumentos prehispánicos no contemplados en la partitura: teponaxtles, huehuetls, sonajas y caracoles que nos sumergen en un ritual precivilizado o mejor maya-dionisiaco, en una improvisación rítmico percusiva acentuadamente corporal que, si bien llama a perdernos en la danza, nos desplaza también al *leitmotiv* del primer movimiento, recordándonos con una fuerza emocional contundente el contenido sagrado de una cosmovisión basada en la esperanza de que a todo morir sigue un re-nacer.

Así pues, *La noche de los mayas* y, en particular, el último movimiento, no fue prevista por S. Revueltas como una sinfonía. José Limantour la arregla como *Suite* y propone para cerrar la obra una improvisación que subraya con insistencia el musicólogo Roberto Kolb no existe en la partitura original.⁷⁷ Lo más sobresaliente de su osadía es la decisión de aumentar el número de percusiones y la utilización para el estreno de instrumentos musicales prehispánicos para ser tocados, nada menos que por la Filarmónica de Berlín (1963), lo que con seguridad resultó verdaderamente extravagante no sólo para los músicos integrantes de la orquesta, sino para el mismo público germano. Es posible que el desconcierto haya sido

⁷⁶ Véase Manuel Lavaniegos, «*La consagración de la primavera* de Ígor Stravinski: resonancias de una obra maestra», en B. Solares (ed.), *Imaginarios musicales. Mito y música*, vol. 1, Ciudad de México: UNAM, Itaca, pp. 118-154.

⁷⁷ R. Kolb, *op. cit.*, p. 24.

tal que la obra sólo fue ejecutada una vez y los prospectos de una versión para ballet a cargo del importante bailarín y coreógrafo José Limón no prosperaran, como tampoco las audiciones promovidas por J. Limantour en Viena y Hamburgo para esa gira.

En síntesis, más de veinte años después de haber sido compuesta, J. Limantour rescata sin aparente éxito, una música prácticamente olvidada. Ya que si bien existía la versión de Hindemith de 1946, a la que nos hemos referido, apenas si se sabía de ella. En una carta rubricada en mayo de 1935, S. Revueltas sabe, sin embargo, que su obra —y no habla exclusivamente de *La noche de los mayas*— es el presentimiento de una gran obra. Y escribe: «Mi carrera está hecha, sólo tengo que darme a conocer y eso vendrá con el tiempo, no tengo prisa. *Vendrá*, aunque yo esté muerto».⁷⁸

Resonancias cósmicas

El éxito de *La noche de los mayas*, en arreglo de Limantour, ya a partir de mediados de los años sesenta, menos convencionales y más abiertos a la experimentación, no ha dejado de crecer. Incluso ha pasado a un lugar secundario tanto la película como el propio arreglista de la obra. ¿Quién sabe quién compuso *La Marsellesa* y que fue ésta la única obra que el compositor escribió?⁷⁹

En el mejor de los casos, la fama de *La noche de los mayas* abre el oído del escucha curioso a la música de S. Revueltas para «ir de maravilla en maravilla» (como decía Jean Genet de la lectura de Proust): *Homenaje a García Lorca*, *El renacuajo paseador*, *Sensemayá*, *La Coronela* o, para

⁷⁸ *Silvestre Revuelta por él mismo*, op. cit., p. 50.

⁷⁹ Véase Stefan Zweig, «El genio de una noche, “La Marsellesa”, 25 de abril de 1792», en *Momentos estelares de la humanidad. Catorce miniaturas históricas*, Barcelona: Acantilado, 2002, pp. 121-138.

lo más avispados, *Los cuartetos para cuerdas, Ventanas, Planos, Danza geométrica*.

Tanto en la música como en el film, con todas las vicisitudes de su realización, contrastan dos formas de estar en el mundo, dos formas de vivir la vida: la del despojo, abuso y etnocidio del que fueron víctimas los mayas durante la Conquista, la Colonia y su marginación a lo largo de la historia reciente; y aquella otra, que logra perdurar a través de la recuperación de sus códices, ritos, monumentos, libros sagrados y literatura, abiertos al misterio de la Naturaleza, el resguardo de la memoria y la recreación del sentido de la existencia a través del diario vivir de la población indígena actual. Al correr por sus propios cauces, la música nos hace contemporáneos de la fuerza de resistencia y creatividad del mito del *eterno retorno*, que a través del contraste nacimiento-destrucción-renacimiento, reactualiza el deseo (siempre deseo) de un nuevo universo y de una humanidad de resonancias cósmicas.

Su tono es épico, legendario, glorioso; o mejor, trágico-mítico. No quiere sino acaso sincronizar con la creatividad del espíritu maya «filtrado desde hace miles de años», sobre la vida, la divinidad, la Naturaleza, la guerra y el amor:

¡Vuele el faisán de nuevo por los aires olorosos, y salte otra vez
el venado por las llanuras felices!

¡Sea en todos repartido sin medida el don de la fe que alum-
bra, de la esperanza que arde y del amor que hace vivir!

¡Ese será el día en que, con toda su belleza y su poder, habrá
resucitado el gran Mayab, que nos parece muerto!⁸⁰

⁸⁰ A. Mediz Bolio, *La tierra del faisán...*, *op. cit.*, p. 113.

Coda

Dos de los sonetos compuestos por Silvestre Revueltas inspirados en el libro *Hora de junio*, de Carlos Pellicer, originario de Tabasco, también en los márgenes de la geografía maya, fueron retomados en la música de *La noche de los mayas*. El mejor homenaje hecho a Silvestre, coincido con José Antonio Alcaraz, lo hizo precisamente este poeta, al reconocer que la música hecha por Revueltas para sus poemas, pulverizaban sus versos.

En otras palabras, un acorde en do mayor es sólo un acorde en do mayor, como el símbolo: *remite a sí mismo*. La música, en su revelación sonora es *tautegórica*; no es traslación a la partitura de posiciones ideológicas.⁸¹ Más allá de su cinematográfica y de todos sus avatares, más allá de su momento histórico, dice en lenguaje musical lo que sólo la sonoridad quintaesenciada de S. Revueltas nos permite experimentar *por encima de lo que es*.

⁸¹ Zoila Gómez García, «La música de la rebambaramba», en J. Á. Leyva, *op. cit.*, p. 116.

Alberto Ginastera, *Popol Vuh*, op. 44 Un mito transformado en música

Las antiguas historias del Quiché

El *Popol Vuh*, libro sagrado de los mayas de la región del Quiché, en Guatemala, comparable al *Mahabarata* de la literatura hindú, la *Teogonía* de Hesíodo, los *Edda* de la mitología nórdica o el Génesis de la *Biblia*, cuenta cómo el mundo llegó a ser: el universo, los animales, el maíz y los hombres.

Este mito asienta que en el tiempo primordial ocurrió la creación, misma que tendrá un fin. No obstante, en contraste con las visiones escatológicas judeo-cristianas, para el pensamiento religioso del México Antiguo, el fin forma parte de un proceso regido por las leyes de una temporalidad cíclica, constantemente en movimiento a través de la acción de los dioses, de la cual el hombre es una de sus creaciones.

Los dioses simbolizan tanto las fuerzas creadoras como destructoras, corresponde a los humanos comprender su sentido, la preservación del cosmos, de la Naturaleza y de la vida.

La fuerza y las formas de esta *imagen arquetípica* se resguardan tanto en el pensamiento mítico del hombre, como a decir de C. G. Jung en las imágenes primordiales (o arquetipos) del inconsciente colectivo. Estas imágenes alimentan todas las acciones del hombre y se siguen cultivando en la modernidad, particularmente, como se verá aquí en el arte musical.

Aspectos biográficos del compositor

Alberto Ginastera (1916-1983), compositor argentino de familia de origen catalán e italiano, hijo de migrantes sin una relación particular con la música, al final de su vida, decide concentrar su trabajo en una partitura que lleva como centro el libro tradicional de la región del Quiché. ¿Qué motiva este empeño en los últimos ocho años de su existencia? ¿Qué causas le impiden terminar la obra?¹ ¿Por qué el *Popol Vuh*?

El compositor divide su producción en tres periodos o estilos musicales:² nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo y neoexpresionismo. El *Popol Vuh*, op. 44, sin embargo, pareciera estar más allá de toda clasificación.

Primer periodo creativo

El nacionalismo objetivo, así llamado por el compositor, tentativamente puede ubicarse entre 1934-1948. Se caracteriza por una producción inspirada, predominantemente, en la música folclórica de su país. La melancolía de Martín Fierro —el gaucho desgraciado y errante perseguido por el Estado liberal— y el paisaje —la tierra que se habita—, parecen ser los personajes a los que la música celebra de manera pintoresca y anecdótica. Dice A. Ginastera: «Por su fuerza natural, por su riqueza intrínseca y su

¹ Fecha de inicio de la composición: 1975. Partitura inacabada. Duración: 25 min. Estreno mundial, 7 de abril de 1989, en St. Louis (Missouri), Estados Unidos, interpretada por la St. Louis Symphony Orchestra bajo la dirección de Leonard Slatkin. Editor: Boosey & Hawkes. Comisionada por la Philadelphia Orchestra. Dedicada a Eugene Ormandy y a la misma orquesta.

² Consultar Robert P. Morgan, *La música del siglo xx. Una historia del estilo musical en la Europa y en la América modernas*, Madrid: Akal, 2ª edición, 1999, pp. 340-342.

profunda y descarnada belleza, nuestro campo es uno de los ejes de la vida argentina».³ Destacan, así, las obras siguientes:

- *Danzas argentinas* para piano, *El arriero canta* y *Panambí* (todas de 1937)
- *Cantos de Tucumán* (1938)
- *Malambo* para piano (1940)
- el ballet *Estancia*, inspirada en escenas de la vida rural argentina;⁴ *Danzas del Ballet Estancia*, dividida en cuatro partes: *Los trabajadores agrícolas*, *Danza del trigo*, *Los peones de hacienda* y *Danza final: Malambo*. Ambos ballets de 1941
- *Las horas de una estancia*, para voz y piano (1943)
- *Doce preludios americanos para piano* (1944)
- *Pampeana* n° 1, rapsodia para violín y piano (1947)

De manera intencionada o no, sus temas se alimentan, a veces, de motivos del pensamiento indígena precolombino. Una de las obras de este periodo que nos da la pista de su interés por la recuperación del «primitivismo» precortesiano en el lenguaje musical moderno, es el ballet *Panambí* (1935-1937), basado en una antigua leyenda guaraní, narrada de principio a fin y en todos sus detalles: I. Claro de luna sobre el Paraná; II. Fiesta indígena; III. Ronda de las doncellas; IV. Danza de los guerreros; V. Escena; VI. Pantomima del amor eterno; VII. Canto de Guirahú; VIII. El hechicero se dirige hacia Guirahú, aparecen las deidades del agua, el hechicero se esconde; IX. Juego de las deidades del agua; X. Reaparece el hechicero, los gritos del hechicero; XI. Inquietud de la tribu, súplica de Panambí; XII. Invocación de los espíritus poderosos; XIII. Danza del hechicero; XIV. El

³ Cit. Esteban Buch, *The Bomarzo affair. Ópera, perversión y dictadura*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, S.A., 2003, p. 8.

⁴ Comisionada por Lincoln Kirstein, director del American Ballet Caravan de George Balanchine.

hechicero habla; XV. Lamento de las doncellas; XVI. Aparición de Tupá, y XVII. El amanecer.

Esta obra, toda una leyenda en la que el amor y la naturaleza del agua se entrelazan, musicalmente está asociada a *La consagración de la Primavera* de I. Stravinski, quien fuera para Ginastera desde la primera vez que lo escuchó un *shock*, en sus propias palabras, «algo nuevo e inesperado».⁵

Asimismo, notamos que en este periodo, su interés por la cultura indígena se expresa también en *Ollontay*, tres movimientos sinfónicos, op. 17, drama escrito originalmente en quechua y considerado de origen incaico. Esta obra de 1947, basada en la versión de Antonio Valdéz, narra la leyenda de Ollantay, prisionero que anuncia la muerte de los hijos del sol y tras cuya desaparición, la desolación invade los valles andinos: I. Paisaje de Ollantaytambo, II. Los Guerreros, y III. La Muerte de Ollantay.

Con ambas obras, nuestro compositor obtiene un pronto reconocimiento.

Panambí, interpretada el 12 de julio de 1940 bajo la batuta de su maestro y mentor, Juan José Castro, obtuvo el Premio Nacional de Composición de ese año.⁶ En 1947, *Ollontay* fue también galardonada con el Premio de la Ciudad de Buenos Aires.

El año de 1941 es especialmente importante en la vida del compositor, a nivel profesional como personalmente. Por un lado, uno de los momentos más importantes en su carrera fue haber tendido puentes con importantes personalidades del medio musical norteamericano. Por otro, ese mismo año contrae matrimonio con Mercedes de Toro, a quien había conocido desde 1936, cuando ella estudiaba piano y él composición. Luego nacieron sus dos hijos. En 1942, Alex, y en 1944, Georgina.

⁵ Véase Deborah Schwartz-Kates, «Ginastera». Consultado el 29.06.2017, en: <<http://www.barryeditorial.com.ar/?page=autores&sub=ver&id=110>>.

⁶ La obra fue estrenada en Argentina, Buenos Aires, en el Teatro Colón. Dirección musical de Juan José Castro, compositor y primer mentor de Ginastera; coreografía de Margarita Wallman y escenografía de Héctor Basaldúa.

A raíz de su visita a Argentina para la promoción del intercambio cultural con Estados Unidos (1941), Alberto Ginastera entra en contacto con Aaron Copland, en quien pronto encuentra afinidades estéticas y culturales. El preludio nueve de los *Doce preludios americanos* para piano, de 1944, está dedicado a este músico, su impulsor y amigo.

A. Copland vio en él a la joven promesa de la música argentina y lo ayudó para su promoción en Norteamérica. En 1941, recibió de parte de Lincoln Kirstein, entonces director del *American Ballet Caravan*, la comisión de una de sus más célebres partituras, el ballet *Estancia*, que se convertiría, si se puede decir así, en el ícono más perdurable de su producción. Luego, le fue otorgada la Beca Guggenheim, que le permitió trasladarse a los Estados Unidos, desde 1945 hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. Especialmente importante en su desarrollo fue haber asistido al Festival de Música de Verano de Berkshire, en Tanglewood, bajo la dirección de A. Copland. Ahí, dice él mismo: «como muchos compositores, descubrí el camino secreto hacia mi vida musical futura».⁷

El conjunto de su producción, luego de su retorno de los Estados Unidos, le vale el reconocimiento y la valoración de su obra en Argentina, a la vez que, a nivel internacional, consolida su posición como uno de los principales compositores de su país.

Es una característica de este periodo, el ritmo percusivo 6/8 y la armonía politonal expresada, por ejemplo, en obras como *Malambo*, op. 7 para piano. Esta combinación se convertirá en el rasgo principal de su lenguaje. El musicólogo Esteban Buch nos hace notar que *Malambo* evoca una danza masculina propia de las pampas y del folclore argentino de fines del siglo XIX, registrado por el padre de la etnomusicología argentina, Carlos Vega.⁸ En manos de Ginastera, sin embargo, esta danza, como la leyenda coreográfica *Panambí*, se convierte en el material de una

⁷ Cit. Schwartz-Kates, «Ginastera», *op. cit.*

⁸ Véase Esteban Buch, «Alberto Evaristo Ginastera». Consultado el 10.03.2019, en: <<http://brahms.ircam.fr/alberto-ginastera#parcours>>.

vigorosa tocata politonal, en la que la simplicidad melódica se refuerza, paralelamente, con la percepción de conmociones armónicas. Mito y música, lenguajes de lo imaginario, se revelan ya aquí como insoportable y fascinante *concordancia discors*.

Distintas obras compuestas en este periodo coronan pues una estética «nacionalista», que es preciso entender aquí como diálogo del folclore argentino con la sabiduría del mito o de un misterioso saber ancestral. Bajo la influencia de B. Bartók y de L. Lugones, este rasgo marcará la evolución de su música hacia un imaginario panamericano expresado musicalmente y cuyos contenidos son el recuerdo y la responsabilidad.

Segundo periodo. Del «nacionalismo» al realismo mágico

A decir del también sociólogo de la música Esteban Buch, la música de Ginastera está situada en el cruce de dos de las principales corrientes «ideológicas» por las que atraviesa la historia de las artes: de una parte, el nacionalismo; de otra, el modernismo. Síntesis de polaridades con frecuencia contradictorias —como en el caso de Heitor Villa-Lobos en Brasil y Carlos Chávez, en México— pero que, en el caso de Ginastera, anota Buch, se destilan a través del trabajo y la disciplina de un saber-hacer técnico riguroso e incontestable. No cabe duda al respecto. Si bien, hay que agregar que aquí está en juego, también, una concepción de la música como plenitud y deseo, sufrimiento y libertad.

En la perspectiva de la historia musical argentina, la trayectoria de Ginastera se inscribe igualmente entre dos corrientes antagónicas: de una parte, el vanguardismo de Juan Carlos Paz (1987-1972), pionero local del dodecafonismo con quien Ginastera mantendrá relaciones tensas a partir de su propio interés por el estudio de los procedimientos seriales luego de los años cincuenta; y de otra, Astor Piazzolla (1921-1992), renovador del tango y de la música urbana de Buenos Aires, alumno de Ginastera a partir de 1941. Ginastera fue afín a ambas corrientes pero de modo

propio. Fiel a la música como instrumento de conocimiento, intuitivamente, continuará explorando las nuevas técnicas de composición mientras se arraiga en la música tradicional y las fuentes folclóricas vinculadas a la Argentina rural. Deja que sea la propia música la que, por mediación de su forma sonora, le abra su saber. La oposición de contrarios no se resuelve a través de la racionalidad lógica, sino en todo caso a través de la racionalidad inclusiva de la música.

A su regreso a Argentina, en 1946, participa activamente en el desarrollo institucional de su país. En 1947, organiza junto con el también compositor argentino Juan José Castro (1895-1968) la Liga de Compositores, sección local de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. En 1948, bajo el peronismo (1945-1956), funda el Conservatorio de Música y de Artes Dramáticas de La Plata.

En 1952, el gobierno exige a la institución llevar el nombre de Eva Perón. Ginastera se niega y es retirado de su puesto. Sufre precariedades económicas, pero se obliga a encontrar la manera de concentrarse en su trabajo creativo.

A la caída de Perón, en 1956, se reintegra nuevamente a la actividad institucional, tratando de no abandonar el trabajo dedicado a la composición. En 1958, funda la Facultad de Música de la Universidad Católica de Argentina. Poco después, en 1962, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella, que pese a ser después clausurado, en esa década, se convierte en un referente indiscutible para los jóvenes compositores de toda América Latina gracias a sus cursos, programa de becas, ciclos de conciertos y laboratorio electroacústico. Con el subsidio de la Fundación Rockefeller, visitaron este espacio de encuentro Oliver Messiaen, Krzysztof Penderecki, L. Dallapiccola, Luigi Nono, Iannis Xenakis, John Cage, entre otros representantes de la música de vanguardia, con quienes Ginastera tuvo la fortuna de establecer contacto directo.⁹

⁹ *Ibíd.*

Así pues, si el segundo momento del desarrollo musical de nuestro compositor, denominado «nacionalismo subjetivo» (ca. 1948-1958), utiliza elementos étnicos, éstos están presentes, sin embargo, de manera sublimada o aplicados sin intención directa. El imaginario de nuestro compositor busca expresar sus imágenes a través del estudio teórico-musical intensivo de los más recientes desarrollos musicales, con el fin de recrearlos y a través de ellos resignificar culturalmente su contexto.

Este periodo incluye, además de música para cine, a la que no podemos referirnos aquí,¹⁰ la producción del *Cuarteto para cuerdas* n° 1, de 1948; la *Sonata para piano* de 1952 y las *Variaciones concertantes* para orquesta de cámara de 1953. En 1958, compone el *Cuarteto para cuerdas* n° 2, en el que la utilización de las técnicas compositivas vanguardistas, con las que venía conviviendo, incluye procedimientos seriales y armonías politonales. En palabras de Robert P. Morgan, «estas piezas se centran más en los problemas de la estructura musical a larga escala que en los aspectos de color locales».¹¹ El compositor ha comenzado una adopción decisiva del dodecafonismo, de manera libre y personal.

Una de las más importantes influencias musicales en su desarrollo, nos descubre él mismo en entrevista con su biógrafa Pola Suárez Uturbey, en 1967, fue Béla Bartók. La suite *Danzas criollas* (1946), *Pampeana* n° 3 (1954) y los *Cuartetos de Cuerdas* n°s 1 y 2 (1948, 1958), ya mencionados, revelan su profunda afinidad estética con la música de B. Bartók, a quien admiraba desde su adolescencia, y quien murió apenas tres meses antes de que A. Ginastera pudiera conocerlo personalmente en Nueva York, durante su estancia en esa ciudad con la ayuda de la Beca Guggenheim.

¹⁰ Además de vivir de dar clases, Ginastera tuvo que componer música para cine, industria controlada entonces por el dictador J. D. Perón, y a la que el autor consideró como antítesis del trabajo creativo. Carta a A. Copland del 29 de abril de 1952. Véase Deborah Schwartz-Kates, «The Correspondence of Alberto Ginastera at the Library of Congress», *Notes*, 68(2), p. 295.

¹¹ Robert P. Morgan, *op. cit.*, p. 340.

Escuchó el *Allegro Bárbaro*, interpretado por Arthur Rubinstein y quedó fascinado. De manera que, pese a las técnicas dodecafónicas utilizadas, el folclore argentino seguirá dando un sello inconfundible a su producción de este periodo.

Después de la caída de Perón en 1955, la carrera musical de Ginastera registra un avance sorprendente. Su *Cuarteto de cuerdas* n° 2 (1958) y la *Cantata para América Mágica* (1960), a la que nos referiremos más adelante, estrenadas en el Primer Festival Musical Interamericano, en Washington, son aclamadas como «la culminación artística del festival». Un año después, la Fundación Koussevitzky le encarga el *Concierto para piano y orquesta* n° 1, op. 28, cuyo cuarto movimiento (*Toccata concertata*) fue ampliamente difundido por el grupo de rock Emerson Lake and Palmer.¹²

En el conjunto de estas obras, el compositor minimiza el uso de tonos argentinos y cultiva las técnicas experimentales. En ese sentido, la obra más destacada de este periodo es la *Cantata para América Mágica*, op. 27, donde Ginastera vuelve a las fuentes precolombinas evocadas ya en *Panambí*. Esta composición dramática para soprano y 53 instrumentos de percusión, así como el desafío que representa para todo intérprete su *Concierto para piano* n° 1, anuncian un cambio radical en su orientación musical.

Sin duda, como él mismo reconoce, ambas composiciones marcan una transición definitiva en su lenguaje y una apertura hacia las nuevas corrientes de vanguardia, además del dodecafonismo, el serialismo y el microtonalismo. Dice él mismo: «Ha pasado la época del folclore, inclusive la del folclore sofisticado y espiritualizado de Bartók».¹³

¹² Comenta Schwartz-Kates que este *Concierto para piano y orquesta*, «realza al concertista virtuoso con un primer movimiento innovador que comienza con una *cadenza* de bravura, seguida por diez variaciones, cada una dedicada a un formidable desafío pianístico». En «Ginastera», *op. cit.*

¹³ Cit. Schwartz-Kates, «Ginastera», *op. cit.*

Tercer periodo neoexpresionista

El tercer periodo neoexpresionista de su carrera (1963-1983) corresponde con la última parte de su vida. Biográficamente, coincide con tres hechos que marcan su existencia de manera definitiva: su divorcio de Mercedes de Toro, hasta entonces no sólo su esposa sino colaboradora, traductora y asistente; su nuevo matrimonio con la violonchelista suiza-argentina Aurora Nátola, y su definitivo traslado a Suiza.

De acuerdo con su hija Georgina Ginastera, la carrera profesional de su padre no puede separarse de Mercedes de Toro, quien lo acompañó en todo su desarrollo artístico hasta su separación en 1969. Su divorcio no estuvo al margen de sus relaciones profesionales. Particularmente agravadas a raíz de *Bomarzo*, ópera basada en la novela de Manuel Mujica Lainez, y en la que Mercedes de Toro trabajó en la adaptación del libreto.¹⁴ Al final, sin embargo, Mercedes hubo de enfrentarse al dilema de responder a una demanda legal de Mujica Lainez para fungir como colibretista; o bien, aceptar la división de los derechos entre el autor y su marido. Optó por lo segundo, pero su relación, hasta entonces «espiritual, apasionada e impetuosa», observa su hija, degeneró en celos y amargura. Una situación agravada además, políticamente, por la dictadura militar en Argentina, y los severos problemas de salud de su hijo Alex.

Durante los tres años siguientes a la separación, el compositor se hundió en una profunda depresión y silencio creativo hasta su reencuentro con la violonchelista suiza-argentina Aurora Nátola, para quien, ya en 1950, había compuesto *Pampeana 2*. Ambos se unieron en una ceremonia

¹⁴ Según el programa de estreno de *Bomarzo* en Washington, Mercedes de Toro seleccionó las escenas de la novela que aparecen en la ópera y realizó la estructura dramática del conjunto. Véase Programa de *Bomarzo*, The Opera Society of Washington, temporada 1966-1967, p. 15. Citado en la bibliografía de E. Buch, *The Bomarzo affair*, op. cit. Novela de Manuel Mujica Lainez, *Bomarzo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.

privada en 1971 y se trasladaron a Génova, Suiza. Mercedes murió en 1979. Durante los últimos años, A. Ginastera no volvió a comunicarse con ella.

Una vez instalado en Suiza, su obra afina su contacto con las nuevas corrientes musicales europeas predominantes después de la Segunda Guerra Mundial, la composición aleatoria, la escritura atonal, el serialismo y la investigación de los efectos de la música en el espacio, búsquedas afines a Luigi Nono y, particularmente en Francia, a Pierre Boulez. Su producción se caracteriza por un abierto y flexible acercamiento a estas técnicas y una disminución de la importancia que hasta el momento había dado a los toques nacionales en su trabajo.

Dada su admiración por la voz humana, expresada ya en la *Cantata*, en esta nueva fase, su producción profundiza fundamentalmente en la ópera: *Don Rodrigo* (1963-1964), con libreto de Alejandro Casona; *Bomarzo* (1967), basada en la novela de Manuel Mujica Lainez, a la que ya nos hemos referido; y *Beatriz Cenci* (1971), a partir de textos de Stendhal y A. Artaud. Estas tres óperas, anota R. P. Morgan, están acompañadas de un tratamiento «inusualmente explícito, de la sexualidad y la violencia». Asimismo de un estilo que recuerda el expresionismo de Alban Berg en *Wozzeck* y *Lulú*.

Para una sucinta presentación de los contenidos narrativos de estas óperas, podemos acudir a Deborah Schwartz-Kates:

La primera ópera del compositor, *Don Rodrigo* (1963-1964), está inspirada en la leyenda del último rey visigodo de España, cuya desenfadada ansiedad por el poder y la conquista sexual lo llevan a su destrucción. La segunda ópera de Ginastera, *Bomarzo* (1966-1967), ambientada en la Italia renacentista, se basa en la vida de un jorobado angustiado. Esta ópera altera el desarrollo narrativo progresivo de *Don Rodrigo*; comienza con la muerte del protagonista y, seguida de *flashbacks* nos remite a los momentos más asfixiantes de su vida, incidentes

de tortura, abuso, obsesión, homosexualidad e impotencia. La tercera ópera de Ginastera, *Beatrix Cenci* (1971), retrata a una víctima de incesto violada por su padre, a quien luego se propone asesinar.¹⁵

A través de un lenguaje musical afín al neoexpresionismo, A. Ginastera trata de captar los rasgos esenciales de la subjetividad contemporánea, a su parecer, caracterizada por la angustia neurótica y la pulsión de muerte.

En Argentina, la presentación de *Bomarzo* dio pie a la censura y a su prohibición por parte del dictador militar argentino Juan Carlos Onganía, quien en acuerdo con la cabeza de la iglesia cristiana en Buenos Aires, se declara indignado por «el sexo, la violencia y la alucinación» expresados en la obra. Ginastera insiste en que se trata de una fábula moral sobre las derivas del individualismo contemporáneo. «Veo a Bomarzo —dice— como un hombre de nuestro tiempo». Pero la partitura no podrá estrenarse en el emblemático Teatro Colón de Buenos Aires, sino hasta la caída del dictador.¹⁶

Tras su traslado a Suiza compone *Milena*, cantata para soprano y orquesta. Pone música a poemas de Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y Federico García Lorca. También compone *Turbae ad Passionem Gregorianam*, op. 43, en 1974, una pasión en latín, cuya última parte cita un himno de la liturgia pascual medieval, *Aurora lucis rutilat*, que deja a ver,

¹⁵ Cit. Schwartz-Kates, «Ginastera», *op. cit.* Traducción mía del inglés.

¹⁶ La medida contra *Bomarzo* es paralela a la censura de la película *Blow up*, de Michelangelo Antonioni y de la obra de teatro *Homecoming (El regreso)*, de Harold Pinter dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. Las acciones contra escritos y obras de arte fueron parte de la agresiva campaña de moralización de la vida pública declarada al día siguiente del golpe de Estado, el 28 de junio de 1966. La cuestión sexual fue apenas una fase de la cruzada «occidental y cristiana» contra el comunismo. Véase Esteban Buch, *The Bomarzo affair*, *op. cit.*, p. 97. Sobre la postura de Ginastera, también Cecilia Scalisi, *Ginastera. Cartas de padre a hija*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2012. Se usa aquí la versión digital.

según Esteban Buch, una discreta señal de la profundidad del vínculo con su nueva esposa.¹⁷ La palabra «aurora» permite asociar el significado de la Pasión con la Resurrección de Cristo y, asimismo, con la resurrección del propio compositor, gracias al amor. ¿Por qué no? La música coincide con la condición humana. Perteneció a un universo afectivo y carnalmente físico.¹⁸

En 1981, como regalo del décimo aniversario de su boda, dedica a su mujer Aurora Nátola, el *Concierto para violonchelo n° 2* (1980-1981). El primer movimiento de esta obra estrenada por la Filarmónica de Buenos Aires, bajo la dirección de S. Wislocki, lleva inscrito en la partitura: «*Aurora, je viens à toi avec ce chant né de la brume*».¹⁹

Hasta aquí, sin embargo, sigue faltando a su obra el epílogo que nos entregará con el *Popol Vuh*.

***Popol Vuh*. El mito como libro sagrado**

El *Popol Vuh*, libro sapiencial de las antiguas mayas quichés se enmarca en la categoría de «relato ejemplar». El mito cuenta, como dice el historiador de las religiones Mircea Eliade, una historia sagrada, es decir, trata de revelar un *misterio*. Los personajes de este mito no son humanos, sino dioses o héroes civilizadores. El mito es el relato de lo que ellos hicieron al

¹⁷ Véase Esteban Buch, *op. cit.*, p. 189.

¹⁸ Por otra parte, la música sacra, tampoco era nueva entre sus composiciones. El trabajo con el que se graduó en el Conservatorio Nacional de Música, en 1938, fue el llamado *Salmo CL*. Y, en 1946, compuso las *Hieremiae prophetae lamentationes* (Las lamentaciones del profeta Jeremías), tres motetes en latín que expresaban su postura contra las tragedias de la Segunda Guerra Mundial y el régimen de Perón. Además, dice Georgina Ginastera: «Mi padre era católico al extremo, creía en Dios y en la religión, pero tenía un principio fundamental: el arte debe ser libre e independiente de la moral». Véase el libro de Cecilia Scalisi ya citado.

¹⁹ «Aurora, me acerco a ti con este canto nacido de la bruma». Citado por Esteban Buch, *op. cit.*

principio del Tiempo. Proclama la aparición de una nueva situación cósmica (el nacimiento del Sol y de la Luna) o de un acontecimiento primordial (el surgimiento del maíz, la aparición de los hombres). Consiste en el relato de una creación. Cuenta cómo las cosas comenzaron a *ser*. Ésta es la razón por la que el mito es solidario de la ontología.

Para los mayas como para todo el mundo antiguo, el mito es una verdad fundante. Constituye la totalidad de la revelación que es la vida y que el individuo debe conocer y amar si ha de sufrir la purgación derivada del contagio del pecado y de la muerte.²⁰

El héroe mítico, a través de las etapas clásicas de la aventura universal, se devela como el portador simbólico y universal del destino de todos los hombres. Sus actos, verdaderamente creadores, están representados como aquellos que derivan de una especie de muerte con respecto al mundo y lo que sucede en el intervalo de su existencia, hasta que regresa como quien vuelve a nacer, engrandecido y lleno de fuerza creadora.²¹ Este imaginario —poéticamente expresado en el *Popol Vuh* a través de los gemelos divinos—, estaba arraigado en el universo maya vigente aún en el siglo XVI, en sus aspiraciones, vicisitudes y sabiduría: *eran la doctrina que los indios primero mamaban con leche de su madre y que todos ellos las sabían de memoria*.²²

Entre los mayas de la Colonia, la narración del mito ocurría de modo clandestino. Era no sólo un acto de resistencia, tenía la profunda intención de defender su ser. La lectura del libro sagrado, o su representación dramática, se acompañaba de ritos de purificación; muy probablemente, en ciertos casos, era por sí misma un rito iniciático. Era una ceremonia religiosa

²⁰ Véase J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 5ª reimpresión, 1997, p. 34.

²¹ *Ibid.*, p. 40.

²² Cit. en *Popol Vuh, las antiguas historias del Quiché*, traducción del texto original, introducción y notas por Adrián Recinos, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 25ª reimpresión, 1995, p. 11.

prohibida que se celebraba con la intención de afirmar su dignidad, defender sus convicciones más profundas y, dadas las condiciones históricas del momento, para preservar el poder de sus propios gobernantes.²³

Por lo demás, el conocimiento de la escritura en el mundo maya, a decir de Mercedes de la Garza, no estaba al alcance de todos los estratos. Era monopolio de los sacerdotes que en el periodo Clásico (300-900), junto con los gobernantes, detentaron también el poder político. En el Posclásico (900-1500 d.C.), ellos continuaron controlando la enseñanza de la escritura y el manejo de los códices elaborados en tiras de papel amate o piel de venado. A la llegada de los españoles, debido a los cambios sociopolíticos del último periodo que llevaron a los mayas a una decadencia cultural,²⁴ la escritura e inscripciones en piedra o estuco ya no se realizaban. Sin embargo, a decir de los cronistas españoles del siglo XVI, los códices continuaban elaborándose y, según su percepción, eran muy numerosos («de aquestos libros tenían muchos entre sí», F. Ximénez). En su afán ciego de «desterrar la idolatría», los frailes españoles destruyeron todos los libros que pudieron encontrar. Los sacerdotes mayas fueron perseguidos, torturados y muertos. Fray Diego de Landa, autor de una de las principales obras relativas a la cultura maya, la *Relación de las cosas de Yucatán*, dictó también el Auto de fe de Maní, sobre el que, sin piedad, consigna:

Hallámosles gran número de libros de estas sus letras, y porque no tenían cosa en que no hubiese supersticiones y falsedades del demonio, se los quemamos todos, lo cual sintieron a maravilla y les dio mucha pena.²⁵

²³ Véase Mercedes de la Garza (comp. y pról.), *Literatura maya*, Barcelona: Editorial Galaxis, S. A. / Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. xxvi-xxvii.

²⁴ Con frecuencia suele pasarse de lado este hecho, que sin embargo evitaría ver la historia precolombina de manera ideal, ignorando los conflictos de poder internos que precisamente facilitaron la Conquista.

²⁵ Véase Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, Ciudad de México: Conaculta, 1994.

A pesar de ello, a mediados del siglo XVI, en torno a 1544,²⁶ un quiché de la nobleza o de la clase sacerdotal se sentó para escribir en caracteres latinos el relato conocido como el *Popol Vuh*, probablemente, apoyándose en otro manuscrito escrito en jeroglíficos, quizá a la vista de caracteres escritos sobre piedra, cerámica, hueso o tiras de papel. En cualquier caso, como lo subraya K. Taube, otro gran estudioso de los mitos del México Antiguo, con pleno dominio de los códigos poéticos tradicionales.²⁷ En otras palabras, en diálogo con lo ausente y conocimiento profundo de las técnicas de aprehensión del misterio o sentido de la vida (oraciones, cantos, interpretación de los sueños, ingestión de hongos); en un afán de conservar por escrito la clave de todo lo que para ellos era norma de vida, principio de su ser comunitario, conocimiento sagrado del tiempo y de su destino.

Nuestro narrador se sirvió del aprendizaje del alfabeto latino para escribir en su lengua un nuevo libro que consignara su herencia cultural. Un libro que recogiera todo lo sagrado y digno de respeto, el origen del universo, su vivencia de la Naturaleza, su relación con los Dioses recogido en sus antiguos códigos y tradiciones orales, sus emociones, sus temores, sus principios, sus valores y los acontecimientos que marcaban los signos de su desaparición «ya dentro de la ley de Dios, en el Cristianismo».

Este relevante documento mitológico de la cultura quiché de las tierras altas de Guatemala, notable por su complejidad y contenido trascendente, fue rescatado hasta el siglo XVIII. El padre dominico Fray Francisco Ximénez, —que llegó a Guatemala en 1688 con el encargo de catequizar al pueblo de Santo Tomás Chuilá (hoy Chichicastenango)— primero, aprendió a hablar quiché. Luego, cuando supo del manuscrito, copió el texto y lo tradujo al español, entre 1701-1703.²⁸ Este relato está incluido

²⁶ Ver *Popol Vuh, las antiguas historias del Quiché*, op. cit., p. 12.

²⁷ Véase «Popol Vuh», en Karl Taube y Mary Miller, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, Londres, Thames and Hudson, 1997, pp. 135-137.

²⁸ Esta copia, la versión más antigua del *Popol Vuh* con la que podemos contar, se reserva hoy en la Biblioteca Newberry de Chicago y puede consultarse en línea. El original continúa extraviado.

en el primer tomo de su extensa *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, que terminó de escribir en 1722. Los trabajos de Ximénez permanecieron olvidados en el Archivo del Convento de Santo Domingo, de donde pasaron a la Universidad de Guatemala en 1830. Fueron encontrados por C. Scherzer en 1854, y publicados en Viena en 1857. También es conocida la versión francesa de Ch. E. Brasseur de Bourbourg, bajo el título: *Popol Vuh. Le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine*, editada en París, en 1861.²⁹

Cantata para América Mágica

El imaginario maya de nuestro compositor, los mitos y símbolos sagrados explícitamente expuestos en su *Popol Vuh*, op. 44, se remite, sin embargo, a la *Cantata para América Mágica*, de 1960. Sin olvidar que el universo de motivos precolombinos está presente ya desde su primer periodo, por ejemplo, en obras como *Panambí* o en *Ollontay*, ya referidas e inspiradas en la mitología guaraní y de los incas, respectivamente.

La *Cantata para América Mágica* fue un encargo de la Fundación Fromm estrenada, junto con el *Cuarteto de cuerdas n° 2*, como se dijo antes, en el Segundo Festival Interamericano, en abril de 1961. La crítica internacional aclamó la obra de manera contundente. Esta obra, basada

²⁹ Como dice A. Recinos, la existencia de una literatura indígena precolombina permaneció ignorada hasta el siglo XIX. En ella destacan las narraciones de los mayas de Yucatán, los quichés y los cakchiqueles de Guatemala. Desde entonces, sin embargo, ha sido acogida con interés. En la actualidad, el *Popol Vuh* ha sido traducido a numerosas lenguas, aguardando con seguridad nuevas versiones. Aquí, tomamos la ya clásica traducción de Adrián Recinos, publicada en 1947. Si bien recurrimos a otra más reciente, cuando pensamos que el sentido de la narración se enriquece. El lector especializado puede recurrir a *Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k'iche'*, traducción al español, notas gramaticales y vocabulario de Michaela E. Craveri (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013).

en la literatura indígena de la Colonia, significó en la carrera de A. Ginastera, como bien lo advierte su hija, una «verdadera consagración».

Paul Hume, del *Washington Post* declara: «Alberto Ginastera emerge [...] como uno de los gigantes de la música de nuestro tiempo».³⁰

The Musical Quarterly reseña: «Podemos llegar a la conclusión, con la evidencia de sus dos obras maestras estrenadas aquí, que el compositor argentino ha abandonado el nacionalismo gauchesco de sus años anteriores, en favor de un idioma violentamente disonante y de naturaleza personal única».³¹

Irving Lowens del *Evening Star*, compara el evento al estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinski y declara igualmente:

Ginastera ha tomado sus textos de la poesía de las civilizaciones mayas, aztecas e incas [...]. El resultado es una música de increíble complejidad, no sólo rítmica sino también en contorno melódico [...].

En la *Cantata* puede verse la lógica culminación de la evolución del compositor de un nacionalismo militante hacia una ciudadanía del Hemisferio occidental. Porque ésta es, indudablemente, Música de las Américas. Es audaz, libre, totalmente magnífica, música escrita por un hombre que tiene orgullo de su herencia y que es lo suficientemente valiente como para caminar por su propio y solitario camino.³²

³⁰ Paul Hume, *The Washington Post*, 1 de mayo de 1961, cit. en Pola Suárez Urturbey, «La “Cantata para América Mágica”, de Alberto Ginastera», *Revista Musical Chilena*, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Instituto de extensión musical, Universidad de Chile, año XVI, n.º 84 (abril-junio), 1963, p. 34.

³¹ *The Musical Quarterly*, octubre de 1961, vol. XIVIII, n.º 4, cit. en *ibíd.*, p. 35.

³² Cit. Irving Lowens, *Evening Star*, Washington, 1 de mayo de 1961, cit. en *ibíd.*

A fin de abrir nuestros oídos a esta innovadora propuesta del maestro A. Ginastera, vale la pena detenerse en esta obra para soprano, dos pianos y orquesta de percusiones que, a través de un poderoso lenguaje musical, pretende expresar no sólo el pensamiento cosmogónico maya sino su agonía, el de la cultura precolombina condenada a desaparecer tras la conquista española.³³

Con este trabajo, Ginastera introduce en el escenario internacional lo sobreeséido por el logos dominante vigente pero en crisis: el mito, lo irracional, el dolor, lo excluido, el trasfondo irredento del sentido mítico-místico que alimenta la resistencia, hasta la actualidad, de los pueblos indígenas en toda América Latina.

La obra organiza lo impensado, aquello de lo que la razón se desimplica, de la manera siguiente:

- I. Preludio y canto a la aurora
- II. Nocturno y canto de amor
- III. Canto para la partida de los guerreros
- IV. Interludio fantástico
- V. Canto de agonía y desolación
- VI. Canto de la profecía

³³ Para un análisis del conjunto de esta obra con partitura en mano, véase Pola Suárez Urturbey, «La “Cantata para América Mágica”, de Alberto Ginastera», *Revista Musical Chilena*, op. cit. Se puede escuchar la *Cantata* con la soprano Raquel Adonaylo, en la versión de Los Angeles Percussion Ensemble, dirigida por Henri Temianka, en las direcciones siguientes: I. Preludio y canto a la aurora: <https://www.youtube.com/watch?v=HloAAg3_7Mc>; II. Nocturno y canto de amor: <<https://www.youtube.com/watch?v=bX9enVshLGQ>>; III. Canto para la partida de los guerreros: <<https://www.youtube.com/watch?v=rPQzMD7Z-5c>>; IV. Interludio fantástico: <<https://www.youtube.com/watch?v=KzLFDw9Ayw4>>; V. Canto de agonía y desolación: <https://www.youtube.com/watch?v=bRa_6EcloVI>; VI. Canto de la profecía: <<https://www.youtube.com/watch?v=IRIDD7X4hkE>>.

A excepción del cuarto movimiento, que es sólo instrumental, las otras cinco partes están basadas, sobre todo, en libros indígenas coloniales recogidos por los primeros sacerdotes cristianos entre los siglos XVI y XIX, destacando sobre todo el *Popol Vuh* (1550-1555) y el *Libro de Chilam Balam de Chumayel*.

El contenido mítico-poético de los poemas de la *Cantata* devela no sólo la inmersión en el conocimiento de la literatura indígena americana, sino una profunda sensibilidad y comprensión de su lenguaje simbólico y de la cosmovisión cifrada, en la sabiduría del *homo religiosus*, como sentido recóndito de la existencia.

Mercedes de Toro, entonces su esposa, había trabajado en la selección de los textos y la adaptación del libreto.³⁴ No sólo tenía conocimientos musicales, era una lectora atenta y cultivada a la que rara vez se menciona cuando se presenta la obra.

Preludio y canto a la aurora

El primer movimiento está musicalmente referido al conjunto de la primera parte del *Popol Vuh*. Comienza con la invocación de los dioses mayas vinculados con el mito de origen. Tzacol, Bitol: El Creador, el Formador. Chipi-Caculhá, Chipi Nanauac: Corazón del Cielo, Corazón de la Tierra; Tepeu, Qaholom, Rey, soberano, vencedor de batallas y Diosa Madre, la que concibe a los hijos, la que da a luz. Los nombres de las divinidades aparecen ordenadas de acuerdo al pensamiento dual o inclusivo propio de los quichés y de Mesoamérica en su conjunto. Ixpiyacoc e Ixmucané, los equivalentes de los dioses mexicas Cipactonal y Oxomoco, los primeros

³⁴ Cit. Georgina Ginastera, en Cecilia Scalisi, *Ginastera. Cartas de padre a hija*, *op. cit.*

sabios que según la leyenda tolteca inventaron el calendario. Los dioses echaron la suerte con granos de maíz y comenzó el Tiempo.³⁵

La obra lleva el canto-recitación a una tonalidad musicalmente difícil de alcanzar; extraña y ajena a los oídos del profano. Altamente compleja, alterna momentos de lirismo intimista (II. «Nocturno y canto de amor»), siempre proclives al desgarro visionario, con interludios de una densidad conseguida mediante pequeñas partes melódicas y un uso de timbraciones suntuosas y sorpresivas producidas por pianos, cuerdas y percusiones que no suelen formar parte de una orquesta sinfónica tradicional, timbales, tambores, gongs, bongoes, güiros, maracas y celesta (III. «Canto para la partida de los guerreros»).

¡Oh tú, Tzacol, Bitol
 míranos, escúchanos!
 ¡No nos dejes, no nos desampares,
 corazón del cielo, corazón de la tierra!
 ¡Protege a nuestros hijos, a nuestros descendientes,
 mientras camine el sol y haya claridad!
 ¡Que amanezca, que llegue la aurora!
 ¡Danos buenos amigos, danos la paz!
 ¡Oh tú, Huracán, Chipi-Cuculhá,
 Raxa-Cuculha, Chipi-Nanauac
 Raxa-Nanauac, Voc Humahtupu,
 Tepeu, Gucumatz, Alom, Qaholom,
 Ixipiyacoc, Ixmucané,
 Creadora del sol, creadora de la luz!
 ¡Que amanezca, que llegue la aurora!

³⁵ Sobre el significado de los nombres de los dioses, véase *Popol Vuh*, traducción, introducción y notas de Adrián Recinos, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 36ª reimpresión, 2012, p. 165.

Nocturno y canto de amor

El segundo movimiento, simbólicamente, asocia la noche, la flama, la luna, con el amor, la iniciación y el sacrificio. Revela quizá la estrecha relación de la obra con el vínculo intelectual y amoroso entre A. Ginastera y Mercedes de Toro. Sin embargo, como si se tratara de una profecía de Casandra, condenada por Apolo a no tener credibilidad en el momento, dice el poema:

Tu amor era como una lluvia de flores perfumadas.
 Tu canto era hermoso como el del pájaro de oro.
 La luna y el sol brillaban sobre tu frente.
 Has partido.
 Largas y tristes serán mis noches solitarias.

Canto para la partida de los guerreros

Este canto épico, más que a la mitología maya, alude a la concepción mística de la guerra de «el pueblo del sol», derivada de una visión de la divinidad y del mundo como suceso cósmico sacrificial con el que se entrelazaba el destino del hombre. Era necesario someter a todos los pueblos al yugo de Huitzilopochtli, identificado con el Sol, para alimentarlo con la sangre de las víctimas. Los jefes superiores que iban al frente de los cuerpos guerreros eran caballeros águilas y tigres, que recibían títulos como el de Tlacatécatl «jefe de hombres» o Tlacochealcátl «señor de la casa de las flechas». Sus hachas de madera con agudas puntas de obsidiana podían cortar de un tajo la cabeza de un animal salvaje. La guerra se emprendía por diferentes motivos. Unos con fines de conquista, otros para repeler la agresión. Las «guerras floridas» de los aztecas eran concertadas periódicamente con los señoríos de sus vecinos, principalmente los tlaxcaltecas, y

tenían como fin para su legitimación forzada la obtención de víctimas para conservar a través de su sacrificio la vida del astro.³⁶

Tiembla la tierra.
 Se inician los cantos
 de los guerreros.
 Águilas y tigres
 comienzan a bailar.
 En la montaña
 el clamor de las fieras;
 en la pradera
 el tambor de la guerra.
 Tiembla la tierra.
 Miradlos: son los guerreros.
 Admirad su valor.
 Nacieron entre el fuego.
 Las lanzas de rivales forjaron su coraje.
 Contemplad sus adornos.
 En las cabezas se agitan los cascos
 con plumas de aves de la selva.
 Los dientes de sus enemigos
 engalanan sus pechos;
 usan los huesos como flautas
 y piel humana vibra estirada en los tambores.
 Tiembla la tierra.

³⁶ Véase M. León Portilla, «La concepción de la guerra en el México antiguo», en *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 7ª edición, 1976, pp. 190-193.

Ya se escuchan los gritos
de los que van al combate.
Los guerreros hacen nacer,
rojo como la sangre,
el sol.

El Libro de los Libros de Chilam Balam **Profecía, agonía y desolación**

Así pues, después del breve «IV. Interludio fantástico», al igual que *La noche de los mayas* de Silvestre Revueltas, la *Cantata* nos traslada de la grandeza del mundo maya a su destrucción, bajo el dominio de los intereses civilizatorios.

A través de un extraño arreglo de canto y poesía, percibimos el sentido épico, epopéyico y trágico de esta *Iliada* indígena, que a través del tiempo recorre el devenir de la América precolombina. La *Cantata* no sigue el argumento de un sólo texto sagrado, más bien distintas alusiones mítico-simbólicas han sido entresacadas y fundidas en una sola síntesis de dolor. Su timbre resuena sobre una historia que, de manera aciaga, en forma de lamentación se desarrolla hasta nuestros días, mostrando la herida que va dejando la derrota en el ánimo de los sobrevivientes.

¡Adiós, oh cielo!
¡Adiós, oh tierra!
Mi valor y mi bravura no me sirven ya.
Busqué mi camino
bajo el cielo, sobre la tierra,
separando las hierbas y los abrojos.
Mi enojo y mi fiereza no me sirven ya.
¡Adiós, oh cielo!

¡Adiós, oh tierra!
 Debo morir, debo desaparecer de aquí,
 bajo el cielo, sobre la tierra.
 ¡Oh, punta de mi lanza!
 ¡Oh, dureza de mi escudo!
 Id vosotros a nuestras montañas, a nuestros valles.
 Ya sólo espero mi muerte,
 bajo el cielo, sobre la tierra.
 ¡Adiós, oh tierra!
 ¡Adiós, oh cielo!

En la introducción general a *El Libro de los Libros del Chilam Balam*, en la traducción de Alfredo Barrera y Vázquez y Silvia Rendón, leemos que «Los llamados libros de Chilam Balam forman una de las secciones más importantes de la literatura indígena americana».³⁷ Fueron redactados después de la conquista y el material que contienen es heterogéneo: textos de carácter religioso, histórico, médico, cronológico, astronómico, ritual y literario, entre otros. Su contenido abarca todas las fases por las que fueron pasando los mayas de Yucatán, hasta que dejaron de copiarse. Balam es el nombre del más famoso de los Chilames que existieron hasta poco antes de la conquista. Balam significa jaguar o brujo. Chilam es el título que se daba a la clase sacerdotal que interpretaba los libros y la voluntad de los dioses. Chilam Balam predijo el advenimiento de una nueva religión. Vivió en Maní hasta poco antes de la conquista española. Estos libros son copias de copias procedentes del siglo XVII e incluso del XX. Hay listados más de una docena pero sólo se dispone de ocho. Su denominación deriva de su lugar de procedencia: Chumayel, Maní, Tizimín, entre otros lugares.

³⁷ Véase Introducción general a *El Libro de los Libros de Chilam Balam*, traducción de sus textos paralelos, Alfredo Barrera Vázquez y Silvia Rendón, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 32ª reimpresión, 2018, pp. 11-24.

El último movimiento de la *Cantata*, «Canto de la profecía», está claramente inspirado en el *Libro de Chilam Balam de Chumayel*.³⁸ La palabra poético-musical remite aquí a la tradición indígena, recogida y recreada como si se tratara del latido eterno e invencible de la existencia humana que toma forma a través del sonido articulado como cantata *mágica* o conjuro chamánico, para intentar extirpar la desolación en medio de la desesperanza.

Ningún lenguaje alcanza para articular el pesar. Esta historia de sufrimiento no ha sido seriamente tomada en cuenta por la cultura occidental prevalentemente etnocéntrica. Abre al imaginario de la otredad y, por ello, sigue interpelando directamente al saber instituido y a la manera reduccionista y homogénea en la que el discurso racional dominante concibe la condición humana.

En el *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, el katún 11 Ahau (11.17.0.0.0:1539-1559) se señala como el de la llegada de los españoles, es decir, su definitivo establecimiento:

Árboles serán la comida, piedras serán la comida; estéril alimento, esto será lo que venga en el 11 Ahau.³⁹

Yax Chac, Lluvia-verde, es la cara del katún que dominará en el cielo. Bajarán los abanicos del cielo, bajarán enramadas de hojas del cielo, bajarán ramilletes perfumados del cielo. Sonará el atabal, sonará la sonaja.⁴⁰

³⁸ *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, prólogo y traducción de Antonio Mediz Bolio, Ciudad de México: Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

³⁹ Cita tomada de *El Libro de los Libros de Chilam Balam*, traducción, introducción y notas de Alfredo Barrera y Vázquez y Silvia Rendón, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁰ *Ibid.*, un párrafo antes.

En relación con la doble expresión, *Sonará el atabal, sonará la sonaja*, un fresco de Santa Rita, en Belice, muestra a un personaje que ricamente ataviado en medio de la batalla, con una mano hace sonar una sonaja mientras con la otra toca un huéhuatl. En el centro de este último instrumento se dibuja una calavera de cuya boca surge una doble corriente de volutas que podrían aludir al movimiento del sonido; una baja y otra sube, como si se tratara de calmar su insaciable hambre con las cabezas de las víctimas sacrificadas que le entrega el ofrendante. De lo alto del atabal, mientras tanto, sale una tercera corriente que alimenta al sol.⁴¹

Cuando lleguen los días sin nombre,
 cuando aparezca la señal de Kaul,
 en el once Ahau,
 cuando vengan los hermanos de oriente
 ¡sonará la sonaja, sonará el atabal!
 Al amanecer arderá la tierra;
 bajarán abanicos del cielo,
 en el once Ahau,
 con la lluvia verde de Yaxalchac.⁴²
 ¡Sonará la sonaja, sonará el atabal!
 En el katún que está por venir
 todo cambiará;

⁴¹ Disco solar del mural de Santa Rita Corozal, Belice, basado en los dibujos de Thomas Gann (1900: lám. 31). Citado en *Arqueología Mexicana*, n° 93. México: Raíces, pp. 60-65.

⁴² Yaxal Chaac, Lluvia-verde, dios gobernante del 11 Ahau Katún. Augurios: hambre, alimentos de piedra y árboles. Llegada de los intrusos. Seis años buenos y seis malos. Véase María Montolú Villar, *Cuando los dioses despertaron. Conceptos cosmológicos de los antiguos mayas de Yucatán estudiados en el Chilam Balam de Chumayel*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 74.

derrotados serán los hombres que cantan
 en el once Ahau.
 ¡Callará la sonaja, callará el atabal!

El 11 Ahau de la primera rueda profética de un doblez de katunes, continúa asentando:

Dispersados serán por el mundo las mujeres que cantan y los hombres que cantan y todos los que cantan. Canta el niño, canta el viejo, canta la vieja, canta el hombre joven, canta la mujer joven.⁴³

El 11 Ahau de la segunda rueda profética de un doblez de katunes, predice:

¡Ay! ¡Entristezcámonos porque vinieron, porque llegaron los grandes amontonadores de piedras, los grandes amontonadores de vigas para construir, los falsos ibteeles de la tierra que estallan fuego al extremo de sus brazos, los embozados en sus sábanos, los de reatas para ahorcar a los Señores! Triste estará la palabra de Hunab Ku, Única deidad, para nosotros, cuando se extienda por toda la tierra la palabra del Dios de los cielos.

¡Ay! ¡Entristezcámonos porque llegaron! ¡Ay del Itzá, Brujodel-Agua, que vuestros dioses no valdrán ya más!

Este Dios Verdadero que viene del cielo sólo de pecado hablará, sólo de pecado será su enseñanza [...].

Preparaos a soportar la carga de la miseria que viene a vuestros pueblos porque este katún que se asienta es katún de miseria, katún de pleitos con el diablo, pleitos en el 11 Ahau.⁴⁴

⁴³ *El Libro de los Libros de Chilam Balam, op. cit.*, p. 57.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 76.

Con la *Cantata para América Mágica*, Ginastera ha alcanzado ya un dominio claro de los motivos musicales vanguardistas, los microintervallos, el atonalismo de la línea local, la riqueza tímbrica de los 53 instrumentos de percusión utilizados en la obra, incluidos los dos pianos que sirven también como instrumentos percusivos.

Todo este inédito conjunto de sonidos quiere dar forma al elemento «mágico», que aquí debe ser entendido como emancipatorio de América Latina, según las palabras del compositor, «en oposición al cristianismo de los conquistadores».⁴⁵

El lamento del profeta y ahora también evangelista Chilam Balam, sin embargo, «ya dentro del cristianismo», en un tono de marcada resignación en medio de la catástrofe, se hunde en la amargura: «*Marchita está la vida y muerto el corazón de sus flores*».⁴⁶

Una frase que Ginastera organiza en toda clase de variedades y combinaciones tímbricas de instrumentos y voz, para obligarnos a descifrar su significado latente. Volver a traer a la memoria las dimensiones del genocidio, revisar el pasado para curar la herida.

Según el sistema multiserial, establece secuencias de alturas, intensidades, timbres y densidades sonoras, conjuntos de cadenas que intentan ordenar el sonido de los instrumentos (timbales, tambores de madera, platillos), de cada uno y organizados en grupos, a fin más que de conmover, de sacudir nuestros sentidos. Junto con la voz de la solista se trata de obtener una fuerza dramática de agonía apenas expresable. Las cuerdas vocales han sido tratadas como instrumentos y sometidas a la realización de intervallos de un dramatismo trascendente, de fin de los tiempos.⁴⁷

⁴⁵ Véase Esteban Buch, «Gilberto Evaristo Ginastera», *op. cit.*

⁴⁶ *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, prólogo y trad. de Antonio Mediz Bolio, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁷ Según Pola Suárez, este efecto de la voz buscado por Ginastera fue captado por la soprano uruguaya Raquel Adonaylo, quien estrenó la *Cantata* en el concierto de clausura del Segundo Festival Interamericano de Música en Washington en 1961 y la

Popol Vuh, la creación del mundo maya

El *Popol Vuh*, op. 44 es el epílogo de una vida dedicada a la música. En contraste con el resto del trabajo de Ginastera, en el último periodo de su existencia, no se concentra en el canto o la voz, sino en la expresión del sonido a través de la poderosa instrumentación de la orquesta.

Frente a la *Cantata* que llega hasta el fin de la cultura maya, el *Popol Vuh*, esta gran pieza sinfónica, pareciera querer centrarse muy particularmente en la creación del universo y la humanidad; en hacer gravitar todo el despliegue de la obra alrededor del éxtasis del momento primordial.

Narra el origen del cosmos, los animales, el maíz y el hombre; sin embargo, esta última parte, quedó inconclusa. Alberto Ginastera comienza la obra en 1975, trabaja en ella hasta el final de su vida, pero «El amanecer de la humanidad» sólo está indicado como promesa.

Dada su complejidad y las propias exigencias de nuestro músico, el *Popol Vuh*, no es una pieza especialmente aclamada. Por el contrario, ha sido calificada como una composición áspera, violenta y amelódica. Un obra fragmentada, con intervalos entremezclados de irrupciones suaves y violentas que «no evoca ni a la noche eterna ni a los misteriosos creadores mayas». Al igual que la *Cantata*, es considerada una obra impresionante pero difícilmente seductora; en pocas palabras, una obra moderna, críptica, «más técnica que artística».⁴⁸

La partitura está proyectada en ocho partes pero, como decimos, sólo siete están terminadas, de la última sólo se cuenta con los bocetos. La pieza se creyó perdida hasta que Barbara Nissan, pianista y especialista en Ginastera, la descubrió y se lo hizo saber a Leonard Slatkin, quien decidió

grabó en el sello Columbia, bajo la dirección de Henri Temianka, como se indicó en nota precedente. En «Ginastera», *op. cit.*

⁴⁸ Véase Roger Hecht, *Popol Vuh; Cantata para América Mágica*, *American Record Guide*, 73(4), 2010, pp. 102-103.

que el conjunto estaba pleno, y ofreció la versión el 7 de abril de 1989 con la Sinfónica de Saint Louis.

Los títulos de las partes son la traslación instrumental de los episodios centrales de la cosmogonía quiché:

1. La noche de los tiempos
2. El nacimiento de la tierra
3. El despertar de la Naturaleza
4. El grito de la creación
5. La gran lluvia
6. La ceremonia mágica del maíz
7. El sol, la luna y las estrellas
8. El amanecer de la humanidad⁴⁹

La masa orquestal está integrada de un gran número de instrumentos: maderas (a tres), metales (a cuatro), dos juegos de timbales, cuatro percusionistas manejando cincuenta instrumentos, dos arpas, piano o celesta y una amplia sección de cuerdas. A través de las más modernas técnicas de composición, se trata de suscitar una atmósfera que ponga en contacto al escucha con la fuerza original de las imágenes simbólicas o enigmáticas de la creación. Declara A. Ginastera:

Estoy evolucionando [...]. El cambio está tomando la forma de una regresión [...] hacia la América primitiva de los mayas, los aztecas y los incas. Pero no pienso que se trata de una influencia folclórica, sino [...] de una inspiración metafísica. Lo que

⁴⁹ El conjunto de los movimientos puede escucharse en Ginastera: *Popol Vuh*, Orchestra BBC National Orchestra of Wales, bajo la dirección de Gisele Ben-Dor, Naxos 2010. También WDR Sinfonieorchester Köln, bajo la dirección de Stefan Asbury. Consultado el 28.10.2021, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=4M9nSgWVa0>>.

he hecho ha sido reconstruir el lado trascendental del antiguo mundo precolombino.⁵⁰

En el principio era el silencio. La primera parte de la composición, «La noche de los tiempos», recuerda el inicio del *Popol Vuh*:

Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio: todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo.

[...]

No había nada [...] que hiciera ruido [...]. Solamente había inmovilidad y silencio [...].⁵¹

¿Quiénes son los que hacen temblar la tierra y hacen tanto ruido? [...] dijeron todos los de Xibalbá.⁵²

La creación comienza a partir de la vibración del sonido primordial. Luego, con «El nacimiento de la tierra» irrumpe una fuerza implacable expresada como un centelleante *altísimo* de marimbas, flautas y metales contundentes. El contraste entre «silencio» y «ruido», término peyorativo de los de Xibalbá para referirse a la vida, parece apoyarse en el ritmo de un contenido de opuestos que se oponen para equilibrarse: silencio-ruido; noche-día; luz-oscuridad, muerte-vida.

El movimiento siguiente, «El despertar de la naturaleza», está compuesto por una serie de solos instrumentales que nos transportan sutilmente a un mundo selvático y exuberante de bosques tropicales húmedos y montañas de climas cálidos.

«El grito de la creación» y «La gran lluvia» son dos momentos musicales entre los que parece no haber transición.

⁵⁰ Entrevista con L. Tan, citada por Ch. Schlüren en, «Alberto Ginastera, *Popol Vuh, Cantata para América Mágica*», Colección Fundación BBVA Neos Music. Consultado el 10.04.2019, en: <www.fbba.es>.

⁵¹ *Popol Vuh*, traducción, introducción y notas de Adrián Recinos, *op. cit.*, p. 23.

⁵² *Ibíd.*, p. 50.

Como la neblina, como la nube y como una polvareda fue la creación, cuando surgieron del agua las montañas.

[...]

Así fue la creación de la tierra, cuando fue formada por el Corazón del Cielo, el Corazón de la Tierra, que así son llamados los que primero la fecundaron, cuando el cielo estaba en suspenso y la tierra se hallaba sumergida dentro del agua.⁵³

El momento más dramático de la obra emerge como una explosión metálica a la que inmediatamente sigue la lluvia, fresca, fertilizante y expresada en un frágil solo de violín al que sigue «La ceremonia mágica del maíz».

La princesa Ixquic es convocada para cosechar una red grande de maíz. Va enseguida a la milpa pero no encuentra más que una mata. Decide invocar a Chahal, el guardián de los alimentos; a Ixtoh, la diosa de la lluvia; a Ixcanil, la diosa de las mieses; a Ixcacau, la diosa del cacao:

Y a continuación cogió las barbas, los pelos rojos de la mazorca y los arrancó, sin cortar la mazorca. Luego los arregló en la red como mazorcas del maíz y la gran red se llenó completamente.⁵⁴

Esta sección de la partitura es, ciertamente, la única que se caracteriza por un ritmo pleno y sostenido, desenvuelto y envolvente que bien podría ser coreografiado con la fuerza masculina de un ballet como el de Maurice Bejart.

Sugiere también la danza alegre segura y centrada del que ha ido y retornado del inframundo para traer el maíz, el alimento del que serán he-

⁵³ *Popol Vuh*, traducción de Adrián Recinos, *op. cit.*, pp. 24 y 25.

⁵⁴ *Ibid.* A nota, A. Recinos indica que según Brasseur, *Ixtoh*, alude a la diosa de la lluvia; *Ixcanil*, a la diosa de la mieses, espiga de maíz amarillo e *Ixcacau*, a la diosa del cacao. Véase p. 63.

chos los hombres capaces, al fin, en una actitud de reciprocidad, de alabar y alimentar a los dioses a través de la oración y el sacrificio. El mito habla de los distintos intentos fallidos de creación del hombre, A. Ginastera se detiene en las hazañas de los gemelos divinos en la cancha del juego de pelota y su conversión en astros luminosos.

El último movimiento compuesto por Ginastera, «El sol, la luna y las estrellas», irrumpe entonces glorioso y apoteótico. El Sol asegura la fertilidad de la tierra, la Luna regula las aguas; ambos astros, la alternancia del calor y la humedad, para el necesario equilibrio de la milpa. Y como si no quedara más que el éxtasis, la composición se detiene frente a la contemplación de la obra creada.

Desarraigo y gestación perpetua

Es probable, escribe Georgina Ginastera, que el primer contacto de su padre con la literatura religiosa de los mayas se haya establecido cuando era pequeño, «en la escuela, cuando todavía se enseñaban leyendas indígenas». El mismo autor dice durante una entrevista: «Fíjese cómo esas cosas que uno ha visto en la niñez, que ha sentido, que le han interesado, se reflejan [más tarde]». Y continúa: «Es cosa que siento desde la niñez, porque tenía doce o trece años y salía en el diario *La Prensa*, de Buenos Aires, una versión bastante poética del *Popol Vuh* [...] y yo guardaba los recortes».⁵⁵

Exiliado en Suiza por decisión propia, opina Georgina Ginastera, es posible que su padre sufriera una especie de desarraigo, que es quizá el motivo por el que decide retomar, hacia el final de su vida el encargo del *Popol Vuh* que le hiciera, desde 1975, Eugene Ormandy para la Filarmónica de Filadelfia. Esta fue la obra en la que se concentró los últimos ocho años

⁵⁵ Entrevista a Alberto Ginastera, por José Antonio Alcaraz. Consultada el 23.03.2019 en: <<https://lorfeodotorg.wordpress.com/2013/08/04/del-pasadoentrevista-a-alberto-ginastera/>>.

de su vida: «Necesitaba volver al principio [...] por eso el *Popol Vuh* [...]. Volviendo al *Popol Vuh*, consideraba que volvía a sus fuentes».⁵⁶ En carta con fecha del 31 de enero de 1975, A. Ginastera escribe a su hija:

El único proyecto mío para este año es componer. Tengo la mente llena de ideas para escribir nuevas obras, algunas como el *Popol Vuh*, mi próxima obra sinfónica, que me ronda desde la niñez [...].

En fin, trato de atrapar *le temps perdu*, todos esos años que le negué a la creación durante varias décadas de burocracia. Y sigo viviendo al día con el producto de mi trabajo [...]. Con el arte no se puede amasar una fortuna, bien feliz está uno si puede vivir trabajando con el arte y más aún si se trata de la música.

Por su parte, Georgina comenta:

Creo que mi padre no tuvo una infancia feliz. De niño era tímido y muy distinto del resto, un tanto alejado de las cosas que hacían los demás [...] la sola idea del *Popol Vuh*, una de sus más ambiciosas obras sinfónicas, rondándole en la cabeza durante la infancia, marca el tipo de singularidad que lo hacía diferente. Habla allí de la idea de principio y origen de toda existencia, de la alegría del hombre ante la divinidad, del silencio, la oscuridad y el vacío previo a la creación de una edad mitológica cuya concepción del universo lo fascinaba desde niño.

⁵⁶ Véase Cecilia Scalisi, *De padre a hija. Cartas de Alberto Ginastera a su hija Georgina*, op. cit.

Entre 1972 y 1977, A. Ginastera no ve a su hija, el único ser con quien mantenía un contacto profundo en Argentina. Como parte del mismo comentario, agrega su hija:

Creo que en esos primeros años en Suiza [...] sufrió un desarraigo profundo, un verdadero desencuentro con sus raíces. Creo también que en ese punto se había quedado vacío, necesitaba volver al principio para cerrar el círculo. Por eso el *Popol Vuh*, cuyos textos ya había utilizado tiempo atrás, en su obra para soprano, dos pianos y orquesta de percusión: la *Cantata para América Mágica*. Después de esa cantata en la cual mis padres habían trabajado en una armonía indivisible, donde mi madre había realizado la selección de textos y la adaptación del *libretto*, algo todavía le había quedado por decir, no ya desde el canto y la palabra en la voz humana, sino desde la poderosa expresión instrumental de la orquesta. Volvió a esta temática en el *Popol Vuh* [...] inició finalmente la composición y se puso manos a la obra en la misión de darle vida a una idea que aún lo obsesionaba: la narración de todo comienzo, la invención del mundo y del prodigio del ser humano.

A propósito del *Popol Vuh*, en carta del 21 de marzo de 1982, vuelve a escribir a su hija:

Estoy terminado el *Popol Vuh* para orquesta, obra que me encargó Ormandy hace años y que aún no terminé. Me dieron como última fecha 31 de diciembre y aún estoy agarrado. Hay páginas que me llevan tres o cuatro días, pero para la creación del mundo maya con la tierra que sale del mar, los volcanes, el

diluvio y los gritos de la naturaleza, hay que romperse un poco «los meniscos».⁵⁷

Respecto de esta carta, comenta Georgina:

El apuro del que me hablaba en esta carta no era una más de las tantas situaciones de apremio que lo habían acosado a la hora de sus entregas. Creo que adivinaba una cierta inminencia, la sensación de que el propio tiempo estaba consumiéndose bajo los efectos de aceleración irremediable, llegando a una meta en la que todos los plazos del mundo estaban prontos a fenecer, mientras él seguía asido a esas páginas pantanosas en las que buscaba los sonidos para la creación del universo. Y no era en vano precisamente el *Popol Vuh*, esa idea reaparecida como un hilo de oro enlazando el principio con el final, la llave de todo retorno: el retorno a la infancia, a las fuentes musicales y, simbólicamente, también a una suerte de retorno al amor de mi madre, a esa esperanza que ella había conservado de que alguna vez, rendido por la soledad y aunque más no fuese por el hábito, regresase a ella.

Pensé que esa imagen a la que él volvía —los textos que forman parte del libro maya llamado *Popol Vuh*, a los que mi madre había recurrido como libretista de la *Cantata para América Mágica*— contenía el germen de todos esos virtuales reencuentros. Lo sugestivo para mí es que mientras la *Cantata* llega a narrar el fin de la civilización, en el *Popol Vuh*, su gran pieza sinfónica, él quería describir el nacimiento de la vida llegando en el último número al surgimiento del hombre.

Sin embargo, el hombre nunca pudo nacer. Hasta allí llegó con su composición, hasta el instante previo al nacimiento y

⁵⁷ Cap. VI. «Carta de A. Ginastera a su hija, Ginebra 21 de marzo 1982», en Cecilia Scalisi, *De padre a hija*, op. cit.

luego, la inminencia de ese tiempo que se le escurre afanosamente, le impidió concluir el último y más simbólico momento de una idea que había guardado desde sus años en Barracas. Mucho reflexioné sobre el porqué de esta obra inconclusa, su opus 44, el porqué de la interrupción y la dificultad sobre ese justo punto que representa la creación humana. Llegué a la conclusión de que su tiempo no le bastó porque él mismo ya no podía moldear en sonidos algo que estaba perdiendo: la vida. Y entonces, fueron surgiéndome asombrosas asociaciones que se ordenaban, una tras otra, con diáfana claridad, como las piezas de un prodigioso mecanismo. Entre esas conexiones que fueron surgiendo estaba el «Canto de agonía y desolación» con que había compuesto las estrofas casi finales de la *Cantata para América Mágica*.

Papá, sin saberlo, estaba más próximo a ese estado que al nacimiento del hombre, y al volver a esas líneas que siempre me habían conmovido reiterando la espera de la muerte y un desgarrador adiós al cielo y a la tierra, tuve la impresión de que en ese estado, que para él fue una verdadera agonía, deseaba unir la puntas de un mismo lazo, cerrar el círculo donde aquellas dos antorchas de los espíritus gemelos, volvían finalmente a encontrarse en busca de la eternidad.⁵⁸

En comparación con la *Cantata*, inspirada hacia su final en el libro de las profecías de Chilam Balam, —«Canto de agonía y desolación» que anuncia el fin trágico de la cultura maya con la llegada del cristianismo—, el *Popol Vuh* es un mito inspirado en el *tiempo* del eterno retorno fundado en el ritmo perpetuo de creación-muerte-creación.

⁵⁸ Comentario de Georgina Ginastera. Cap. VI, en *ibíd.*

Con relación a los distintos intentos de creación del hombre, la tercera parte del *Popol Vuh* dice que la primera vez los hicieron de lodo, luego de madera, luego los convirtieron en monos. Así hasta que:

Sólo por un prodigio, por obra de encantamiento fueron creados... eran hombres buenos y hermosos [...]

Fueron dotados de inteligencia, [...] alcanzaron a conocer todo lo que hay en el mundo.

[...]

Grande era su sabiduría [...].⁵⁹

Luego dieron las gracias al Creador y al Formador: —¡En verdad os damos las gracias, dos y tres veces! Hemos sido creados, se nos ha dado una boca y una cara, hablamos, oímos, pensamos y andamos; sentimos perfectamente y conocemos lo que está lejos y lo que está cerca. Vemos también lo grande y lo pequeño en el cielo y en la tierra. Os damos gracias, pues, por habernos creado [...], ¡oh Creador y Formador!, por habernos dado el ser, ¡oh, abuela nuestra!, ¡oh, nuestro abuelo!, dijeron dando las gracias por su creación y formación.

[...]

Pero el Creador y el Formador no oyeron esto con gusto.

—No está bien lo que dicen nuestras criaturas, nuestras obras; todo lo saben, lo grande y lo pequeño [...]. ¿Acaso no son por su naturaleza simples criaturas y hechuras [nuestras]? ¿Han de ser ellos también dioses? [...].

—Refrenemos un poco sus deseos, pues no está bien lo que vemos.⁶⁰

[...]

⁵⁹ *Popol Vuh*, traducción, introducción y notas de Adrián Recinos, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 106.

Entonces el Corazón del Cielo les echó un vaho sobre los ojos, los cuales se empañaron como cuando se sopla sobre la luna de un espejo [...].

Así fue destruida su sabiduría y todos los conocimientos de los [...] hombres [...].⁶¹

Así, según el mito, fueron varios los intentos de creación del hombre. No se trataba tanto del apareamiento de un ser perfecto sino capaz de mantener, una y otra vez, fundamentalmente, un vínculo de reciprocidad con relación a la otredad, una actitud de respeto y responsabilidad frente a los seres divinos. La humanidad, por lo tanto, tampoco es algo dado a los hombres, sino en todo caso, una permanente conquista, que siempre está haciéndose y por hacer.

Antes de morir, internado en el hospital, A. Ginastera conversa con su hija. Trata de saldar cuentas con su conciencia. Dice Georgina que nunca logró establecer una buena relación con su hijo Alex; que lo apesadumbraba el solitario final de la que fuera su primera mujer, la tristeza de no haber cerrado con serenidad uno de los más importantes capítulos de su vida. Tampoco estuvo presente cuando murió su hermana, la madrina de su hijo y que se había ocupado de él con afectuoso esmero.⁶² Habla del pasado, trata de reflexionar, hace memoria. Quizá el haber decepcionado la espera no sea necesariamente una falta.

El nacimiento de la humanidad

Uno de los documentos a través de los cuales se ha logrado resguardar algo del imaginario mítico-poético de los mayas ha sido el *Popol Vuh*. La recreación de su imaginario simbólico a través del arte musical, es una

⁶¹ *Ibid.*, p. 107.

⁶² Véase Cecilia Scalisi, *De padre a hija*, *op. cit.*

prueba, como dice Thomas Mann, de que el mito es «el insondable pozo profundo del pasado» del que, incluso en nuestros días, abreva el hombre para orientarse en su vida individual y comunitaria, tanto espiritual como histórica.⁶³ Pues, en el mito, las relaciones humanas se despojan de su forma convencional y sólo inteligible para la razón abstracta. El pensamiento mítico muestra, a través de sus imágenes primordiales, lo que la vida tiene de verdaderamente humano y de eternamente incomprensible.⁶⁴

Un mito que no responde a sus circunstancias desaparece, lo que claramente no es el caso del *Popol Vuh*. El mito pervive en el pensamiento indígena contemporáneo —alimentando la defensa de sus formas de vida y relación con la Naturaleza—, así como en el arte, cultivado y recreado a través de la música; como si la misión fundamental del artista en nuestros días fuera «revelar los misterios y mitos de la humanidad», dice el compositor francés Maurice Ohana (1913-1992). Para este otro remitologizador musical, de lo que se trata es de traer a la conciencia lo que una época o una nación tienen de puramente humano, presentarlo de forma original. Aunque su forma no sea siempre inteligible a primera vista.

Hacia el final de sus días, A. Ginastera persiste en la recreación del mito que escuchó ya desde pequeño. Ha sido testigo de la violencia del siglo xx, de los regímenes totalitarios y del poder militar en su propio país.

La necesidad individual de *anamnesis*, reflexionar en sus imágenes primigenias para comprender y rectificar su destino, atraviesa su biografía personal, tanto como el devenir histórico de América Latina, en particular, y de la cultura universal, en general.

A través de un nuevo lenguaje musical estrecha su compromiso con los motivos más elementales del pensamiento precolombino. En una síntesis final de técnicas vanguardistas de elementos atonales y pentatónicos,

⁶³ Véase Thomas Mann, prólogo a *José y sus hermanos*, Ciudad de México: Aldus, 1995.

⁶⁴ Ver las reflexiones de Charles Baudelaire respecto a la música de R. Wagner, en *El arte romántico*, Madrid: Ediciones Felmar, 1977, pp. 225-263 y p. 241.

reactualiza el relato sagrado del mundo prehispánico en toda la fuerza de su devenir apoteótico. Insiste en avivar el poder imaginal de la memoria y su mitología creativa.

De manera que con el *Popol Vuh*, op. 44, la música vuelve a poner al hombre en contacto con la memoria de sus imágenes primigenias, con el tiempo del eterno retorno y, por lo tanto, con la posibilidad de un nuevo amanecer. Un suceder análogo a *La creación*, de Joseph Haydn; *El Oro del Rin*, de Richard Wagner; la *Consagración de la Primavera*, de Ígor Stravinski, o la *Suite escita*, de Serguéi Prokófiev.

Giacinto Scelsi, *Uaxuctum* El sonido como fuerza cósmica

*Et je l'aimais comme j'aime ce son
Au creux duquel rajeunirait le monde,
Ce son qui réunit quand les mots divisent,
Ce beau commencement quand tout finit.*

YVES BONNEFOY, «La voix lointaine»¹

El hombre de la noche (primera fase creativa, 1929-1948)

En la obra de Giacinto Scelsi (1905-1988), la exploración del sonido ocupa el centro de su creación a partir de la década de los cincuenta, luego de salir de una grave crisis anímica y mental que paralizó su creatividad por un lapso de casi cuatro años.

G. Scelsi, músico y poeta, nació en una provincia al norte de Italia, cerca de La Spezia, el 8 de enero de 1905. Del lado materno, desciende de una familia aristócrata de origen español, los Ayala Valva; de la parte paterna es de origen siciliano, su padre fue marino y precursor de la aviación,

¹ Y la amaba como amo ese sonido / Cavidad de la que rejuvenecería el mundo / Ese sonido que reúne cuando las palabras separan / Ese bello comienzo cuando todo acaba. «La voz lejana». (Las citas en francés o inglés de este apartado son versiones de la autora).

reconocido por su participación en el movimiento a favor de la unidad italiana. Recibió una esmerada educación privada. No le gustaba dar datos sobre su biografía, como tampoco dejarse fotografiar.² Su personalidad al igual que su obra suelen ser ocasión de rechazo; o de fascinación. El compositor François-Bernard Mâche dice que Scelsi era triplemente escandaloso: como aristócrata sin mensaje político en el seno de una Italia dividida en feudos partidarios; por su desprecio de todo esnobismo en una época abundante en artificios; por su anulación del Yo en el reino del individualismo triunfante.³ Sin embargo, más allá de la animadversión que su extravagante personalidad pueda causar la mayoría de los estudiosos se ven obligados a reconocer el lugar decisivo de su obra en la historia de la música del siglo xx y de lo que será quizá, a decir del compositor Marc Texier, «la música del tercer milenio».⁴

Harry Halbreich, uno de los más destacados analistas de su obra, nos hace notar un párrafo del fundador de la antroposofía, Rudolf Steiner (1861-1925) que, de algún modo, a principios del siglo xx, presagia ya este advenimiento: «el futuro desarrollo de la música se moverá hacia la espiritualización y reorganización implícita del singular carácter del sonido [...]

² Sólo hacia el final de su vida concede una serie de emisiones para Radio France. Estas versiones grabadas constituyen un material invaluable para acercarnos a la biografía del compositor y darán pie posteriormente a la siguiente trilogía: *Les anges sont ailleurs...* Textes et inédites recueillis et commentés par Sharon Kanach, Arlés (Francia): Actes Sud, 2006; *Giacinto Scelsi : L'homme du son*. Poésies recueillies et commentées par Luciano Martinis, avec la collaboration de Sharon Kanach, Arlés (Francia): Actes Sud, 2006, y *Il Sogno 101*. Mémoires présentés et commentés par Luciano Martinis et Alessandra Carlotta Pellegrini, sous la coordination de Sharon Kanach, Arlés (Francia): Actes Sud, 2009.

³ Ver François-Bernard Mâche, «À propos de Scelsi», en Pierre-Albert Castanet y Nicola Cisternino, *Goacinto Selsi. Viaggio al centro del suono*, La Spezia: Luna Editore, 1993.

⁴ Marc Texier, «La musique du IIIe millénaire, portrait de Giacinto Scelsi». Consultado el 23.07.17, en: <<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2871/#resources>>.

[que] se despliega en la melodía y la armonía llevándonos directamente a un mundo espiritual». ⁵

G. Scelsi estudió composición en Roma con Giacinto Sallustio, hombre de una gran bondad y amante de la música de C. Debussy. ⁶ Más tarde, entre 1935-1936, estudió también la técnica dodecafónica con Walter Klein, ⁷ alumno de Alban Berg, en Viena. Fue uno de los primeros compositores italianos en escribir de acuerdo a la escala de los doce tonos. En la primera fase de su obra (1929-1948) explora la ruta del dodecafonismo. Compone *Chemin de coeur* (1929) y *Rotativa* (1930) con influencia de A. Honneger. Esta última, interpretada en la conocida Sala Pleyel de París, que lo da a conocer internacionalmente. Más tarde, *El nacimiento del verbo* (1946-1948).

Desde los años veinte, en París, entra en contacto con Jean Cocteau ⁸ y Virginia Woolf, así como con el dadaísta Tristan Tzara y el escultor Constantin Brancusi.

⁵ Citado por Harry Halbreich, «Giacinto Scelsi», cuaderno del disco *Giacinto Scelsi, Quattro Pezzi, Anahit, Uaxuctum*, Filarmónica de la Radio-Televisión Polaca de Cracovia, dirigida por Jürg Wytttenbach. Grabación: abril de 1989 en la Iglesia de Santa Catalina de Cracovia, Polonia. Editada en Francia por Discos Accord, p. 22. Por otra parte, es necesario hacer notar el interés de Scelsi por la antroposofía de R. Steiner (1861-1925), filósofo y pensador austro-croata, estudioso del pensamiento de Goethe e interesado en el pensamiento místico. Scelsi consideraba a R. Steiner «un gran iniciado, quizá el último en Occidente». R. Steiner es autor de obras como *L'essence de la musique* (Dornach: Éditions Anthroposophiques Romandes, 2003) y *L'expérience du son*, conferencia dada en Stuttgart en 1923 (Dornach: Éditions Anthroposophiques Romandes, 2003). Scelsi financió la traducción de sus obras al italiano.

⁶ G. Scelsi, *Il Sogno 101*, *op. cit.*, p. 28.

⁷ De origen judío y víctima del antisemitismo nazi. También afín a la teosofía. En nota a pie, Luciano Martinis y Alessandra Carlotta Pellegrini dicen que «Es casi seguro» que Scelsi fue iniciado en esta filosofía por W. Klein. Véase G. Scelsi, *Il Sogno 101*, p. 55.

⁸ Poeta francés (1889-1963). Influenciado fuertemente por su anticonformismo. En 1937, Scelsi pone música a uno de sus poemas, al que intitula *L'Oracle*, Roma. Baritono: I. Bernardi, piano: F. Molinari. Véase G. Scelsi, *Il Sogno 101*, p. 51.

Viaja a Egipto en 1927, se interesa por la música rusa y oriental que impregnan el ambiente europeo. En Génova, por los mismos años treinta, se ocupa del sistema de composición de Alexander Scriabin, con quien guarda una profunda afinidad a lo largo de su vida. En su ensayo «Évolution de l'harmonie», anota con asombro su exploración sobre el inconsciente e introspección en lo demoníaco, expresada, por ejemplo, en la peculiaridad de su *Prometeo*. «Scriabin —dice— nos parece haber estado preocupado [...] por ideas fundamentales tales como el misterio de la creación y la unidad de las artes».⁹

En 1937, organiza por cuenta propia una serie de conciertos de música contemporánea para la difusión de obras de compositores como Í. Stravinski, P. Hindemith, D. Shostakóvich y S. Prokófiev, prácticamente desconocidos en Italia. Sin embargo, debe suspenderlos a causa de la entrada en vigor de las leyes antisemitas. Dada la política fascista de su país, G. Scelsi se refugia en Suiza, donde permanece hasta el fin del conflicto. Contrae matrimonio con Dorothy Kate Ramsden, de nacionalidad inglesa, de la que pronto se separa. A lo largo de estos años, no rehúsa ayudar a sus amigos judíos víctimas de persecución.¹⁰

Solo/avanzo/sombra e imagen

Después de la Segunda Guerra Mundial, intenta instalarse en Roma. Pero una profunda crisis psicológica y creativo-musical, en la que influye la

⁹ La imperiosa necesidad de encontrar un medio de expresión adecuado, dice Scelsi, llevó a Scriabin a un desarrollo del sistema tonal y armónico tradicional que lo colocan hasta el límite de las conquistas musicales más recientes. Véase el importante ensayo de G. Scelsi, «Évolution de l'harmonie», al cuidado de Adriano Cremose, Luciano Martinis (ed.), Roma: Fondazione Isabella Scelsi, 1992, p. 11. Recopilado también en *Les anges sont ailleurs...*, pp. 99-108.

¹⁰ Entre otros al poeta Pierre Jean Jouve. Véase Giacinto Scelsi, *Il Sogno 101*, *op. cit.*, p. 97.

inestabilidad del sistema político y el predominio de una atmósfera árida de intelectualismo asfixiante, lo devuelve a Suiza. Es internado en una clínica especializada en enfermedades nerviosas (1948-1952).

Nunca falta un piano arrinconado en un hospital. Scelsi se puso a tocarlo:... DO, DO, RE, RE, RE... Cuando los otros enfermos lo veían, se alejaban murmurando: «¡Ese debe estar más loco que todos nosotros!».¹¹

Pasa horas en el teclado abandonado del sanatorio tocando sin cesar una sola y misma nota que, al fin, le trae la cura.

Hacia el final de su vida, nos habla de la profundidad de esta experiencia:

[...] Si se toca una nota por un largo tiempo, ésta termina por hacerse grande. Tan grande que comenzamos a escuchar armonías que crecen en su propio interior [...].

Descubrimos en el sonido un universo entero de armonías que nunca habíamos escuchado [...]. El sonido llena el espacio donde nos encontramos, nos envuelve en un círculo. Nadamos en su interior [...] el sonido es tanto creador como destructor. También es terapéutico. Puede sanarte como puede destruirte. La cultura tibetana nos muestra que con un solo sonido, se puede matar a un pájaro.

[...] cuando se entra en el sonido, este nos envuelve. Uno se convierte en parte de ese sonido. Poco a poco un sonido te engulle y no tienes necesidad de ningún otro. En nuestros días, la música se ha convertido en un adorno intelectual. Ordena un sonido al lado de otro, etc. Pero no es necesario.

Todo está dentro de un solo sonido, el cosmos entero [...].¹²

¹¹ Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 77.

¹² *Ibid.*

Inmerso y concentrado en una profunda escucha del *sonido*, Scelsi se transporta, de sus recuerdos personales más tempranos —la emoción de una infancia feliz, el incendio del castillo medieval donde pasó sus primeros años— a los albores de las fases más tempranas de la humanidad, cuando el hombre intuyó, según el mito, la revelación de la unidad del cosmos que se hace perceptible a través de la materia sonora.

Se trata pues de «esperar a ver», con humildad, como el aprendiz zen del tiro al arco, los latidos infinitesimales del sonido, el *corazón* vibratorio del arte.

Scelsi se refugia en la poesía y la pintura. Se interesa por la filosofía oriental y el inconsciente. Se relaciona con las ideas que sobre la liberación del cuerpo, el ascetismo vegetariano y la condena al mundo industrial gravitaban ya en los años veinte, en Azcona, Suiza, alrededor del Monte Verità; y también del mito, el arte y la historia de las religiones en el Círculo de Eranos de Olga Fröbe y C. G. Jung. Atraído por el yoga y la doctrina zen, viajará a la India, Nepal, el Tíbet y China.

A lo largo de los años, su amistad profunda con Henri Michaux, a quien dedicó su *Cuarteto n.º 5*, en 1985, estimula su seguridad en la investigación de lo que considera de la máxima importancia vital: la música.

Superada la gravedad de la crisis, el *sonido* se convierte en la clave de su búsqueda. Lleva una vida solitaria y reclusa, al margen de las tendencias musicales dominantes, concentrado en la exploración ascética de una nueva manera de escuchar. A la pregunta ¿cómo compone?, responde: «En un estado de pasividad lúcida».¹³

Los muros de Babel

Así como F. Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, denuncia la pervisión del arte trágico por el pensamiento filosófico a partir de Sócrates,

¹³ Giacinto Scelsi, «[Autoquestionnaire]», en *Les anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 142.

G. Scelsi ve en el nacimiento del arte musical europeo, el germen de un intelectualismo que, al final, termina por arruinar la expresión viva, trascendente y religiosa de la música. La Escuela de Notre-Dame, que representa la salida de la «prehistoria», gracias a la notación musical, da pie al arte de organizar las notas y la escritura polifónica. Pero, con el tiempo, acaba por convertirse en una práctica intelectual y profana que olvida a la música como práctica espiritual.

No es que la música sacra no tenga la intención de acercar al hombre a Dios sino que, a partir del siglo XII, la música de las iglesias y de las catedrales se une a lo que será la pérdida de «una conciencia mística de la sonoridad», al abandono del *neuma*¹⁴ o soporte mnémico de la línea vocal, por el compromiso en la ejecución de un *impasse* anotado, sublime pero trágico que hace que el intérprete se aleje de las revelaciones tanto del sonido como de la voz. Al igual que el ícono bizantino va sustituyéndose por el propósito de representar la realidad, la música va apartándose de su tarea espiritualizante.

En la enseñanza de la música, la oralidad pasa a segundo término, se sustituye por reglas externas de ejecución que terminarán por restringir la libertad y la inventiva. Se deja fuera el gesto —por ejemplo, del baile griego—, la entonación, la respiración gregoriana; se prohíben, incluso, los intervalos largos. Con la notación musical se conquista el espacio, pero la interioridad se deteriora. Se cree que la melodía puede separarse del cuerpo y de la fisiología, hasta que el intelecto y el instrumento musical, cada vez más «perfeccionados» (con el órgano o con el piano), terminan por reemplazar la voz y la humildad en la profesión. Tanto el compositor medieval francés Perotin (conocido como el *Magister Perotinus Magnus*, ca. 1155-1230), como Bach, o Schoenberg son, en este sentido, arquitectos de la Babel moderna: «Pero nada puede resistir a Dios que está en los sonidos».

¹⁴ La palabra refiere los signos que se utilizaban antiguamente en la notación musical anterior al sistema actual.

El hombre del sonido (segunda fase creativa, 1952-1959)

Luego de haber pasado por las principales tendencias artísticas de su tiempo, el futurismo y el dodecafonismo, superado ese auténtico *descensus ad inferos* que fue su periodo de hospitalización en Suiza, G. Scelsi no logra encontrar una expresión propia. Entonces, como anota Eugenio Trías, uno de los pocos filósofos que ha prestado atención al pensamiento musical contemporáneo, un designio se apodera de él, destruir la ciudad de la modernidad babilónica.¹⁵

Scelsi se concentra en el *sonido* y la liberación de su *energía* infinita. Pues, en su opinión, como asegura décadas más tarde: «Quien no penetra en el *corazón* del sonido, en su interior, incluso siendo un gran técnico, nunca será un verdadero artista, un músico verdadero»:¹⁶

¿Qué significa de hecho ser compositor? Componer quiere decir poner una cosa al lado de otra, lo que es propio del artesano más que del artista auténtico. Aquellos que, por el contrario, tienen un real talento, indiscutible y espontáneo, aquellos para los que la creación es una NECESIDAD no estudian [...]. Es el impulso creador el que engendrará en él mismo la forma [...].

No es el órgano el que crea la función, sino la función la que crea el órgano —de la misma manera, son los contenidos los que crean la lengua—. Así pues, lo repito: si tiene talento no estudie, ya que eso no hará sino elevar barreras que obstaculizarán la verdadera creación.

Antes los conservatorios y las escuelas de bellas artes eran necesarios. Pero no es más el caso. Es cierto que algunos ele-

¹⁵ E. Trías, «Giacinto Scelsi. Renacimiento del Verbo», en *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 513-549.

¹⁶ Cit. Harry Halbreich, cuadernillo del CD: *Giacinto Scelsi Quattro pezzi per orchestra, Anahit, Uaxactum*, op. cit., p. 20.

mentos de base son aun indispensables, pero muy pocos. El trabajo de un artista hoy es diferente y está en un plano distinto.¹⁷

Arqueología de la acústica: *en el principio era el sonido*

Con relación a la investigación del sonido, propósito de G. Scelsi, a partir de los cincuenta, Harry Halbreich hace una importante observación:

Desde Debussy, cuanto más tarde, sabemos que esta vía nos pone en contacto con la música de las culturas no europeas, las cuales siempre han estado centradas en el sonido. Ningún compositor ha marcado el pasaje de la concepción de la nota —que hasta ahora domina la música occidental— a la del sonido, en un sentido tan radical como Scelsi. Para él, cada nota es un sonido, es decir, no un simple punto sino una esfera dotada de profundidad y volumen. Ésta debe ser objeto de desintegración en sus partes constitutivas. Un sonido es una organización viviente, bendecida con una vida orgánica infinitamente sutil y compleja. Un organismo vivo y sobre todo lleno de movimiento.¹⁸

Si bien las fuentes consultadas hasta ahora con relación a G. Scelsi no mencionan nada sobre un posible acercamiento del compositor a la etnomusicología, al estudio arqueológico de los instrumentos musicales en las culturas antiguas y en particular al simbolismo musical de los mayas, lo cierto es que su trabajo está en clara sintonía con el pensamiento musical más arcaico del hombre religioso o tradicional. A fin de comprender qué entiende G. Scelsi por sonido y destacar la centralidad de su investigación en la música del siglo XXI, al igual que en las ciencias del hombre, es im-

¹⁷ Cit. Scelsi, *Il Sogno 101*, p. 33.

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

portante tener en mente las investigaciones que en el campo de la etnología e incluso de la arqueo-musicología comienzan a ser reconocidas, muy lentamente, después de la Segunda Guerra Mundial. Entre ellas, uno de los trabajos pioneros y que sólo mucho tiempo después ha venido siendo valorado, es la investigación del etnomusicólogo alemán Marius Schneider sobre *El origen musical de los animales-símbolo*, cuya tesis central, en sintonía con Scelsi, es que para el pensamiento más arcaico del hombre, «en el principio era el sonido, la materia prima del mundo». ¹⁹ Podemos resumir de manera muy sucinta la idea principal de este importante tratado sobre el sonido.

Es necesario, asegura M. Schneider, revalorar el pensamiento más arcaico del hombre con relación a su concepción del cosmos. La filosofía primitiva del hombre se basa en la observación de los *contrastes* que se dan en la Naturaleza al mismo tiempo que en las *relaciones* que las cosas y los seres establecen entre sí. El resultado de esta cuidadosa observación es que todo está entrelazado a través de un *ritmo* común. Un ritmo que conforma una melodía o conjunto rítmico que varía según la captación de la diversidad de las culturas, y que el hombre intenta descifrar, en primera instancia a través, no del ojo, sino de la oreja, para luego intentar aprehenderlo a través de un lenguaje simbólico que no se agota en conceptos lingüísticos. El *símbolo* es la *imagen de un ritmo sonoro*, el lenguaje más inaprensible. De hecho, todo símbolo es un conjunto rítmico de *sonidos* comunes y esenciales de la realidad de un fenómeno que en última instancia se nos escapa

¹⁹ Consultar, «La concepción místico-musical del universo según Marius Schneider», en Blanca Solares (ed.), *Imaginarios musicales*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 21-46. Así también, «Música y mística», *Encuentros 2050*, n° 39, marzo de 2020, pp. 14-17. Disponible en: <<https://encuentros2050.wordpress.com/2019/07/22/julio-2019/>>. Véase también bajo la dirección de Jean-Jacques Natties, *Musiques. Une encyclopédie pour le xxie siècle. Vol. 2. Les savoirs musicaux*, Arlés (Francia): Actes Sud Cité de la musique, 2004, pp. 721-739.

(timbre, tono, color, movimiento). La realidad del símbolo se basa, pues, en su *ritmo-materia*.²⁰

Ahora bien, mientras las sociedades prehistóricas (o «pretotémicas») conservan esos criterios, avanza Schneider a lo largo de su voluminoso y extraordinario tratado, las altas culturas, sin embargo, dan mayor importancia a la formalización de su material, es decir, no siguen ya el criterio de la voz y del ritmo ambulatorio.²¹ Sobre todo, en lugar de considerar el *movimiento* del fenómeno, tratan a éste de forma fija y abstracta. De manera que, en contraste con el hombre arcaico, que percibe como esencial el movimiento, las altas culturas ponen en primer plano, el aspecto estático de la forma y su perfil geométrico. Puede decirse así que, al paso que las altas culturas piensan y sistematizan conscientemente sus ideas, los primitivos las bailan y las cantan.

El sonido es el primer movimiento de lo inmóvil

La música no puede existir sin el sonido,
pero el sonido existe sin la música.

G. SCELSI

El *sonido es un fenómeno físico*, dice Scelsi en su breve y esencial ensayo «Sonido y Música», y cuyas ideas principales —en consonancia con las de

²⁰ Véase Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, Madrid: Siruela, 1998, p. 48. Ver también, Jean-Jacques Natties, «Ethnomusicologie», en *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Vol. 2, *op. cit.*, pp. 721-739.

²¹ Nótese la diferencia que Schneider establece entre «sociedades pretotémicas» que alude a lo más primitivo; y las «altas culturas». Las primeras referen cronológicamente al paleolítico, las segundas estarían hacia el fin del neolítico y aluden ya al surgimiento de las ciudades hieráticas: Sumer, Babilonia, Egipto, etc.

M. Schneider— vamos aquí a tratar de sintetizar.²² El sonido se produce a través de una vibración o frecuencia en el aire. Las vibraciones o frecuencias provocan ondas sonoras de diferentes tipos, de manera que se necesitaría mucho tiempo para examinarlas fenomenológicamente.

Puede hablarse de un *sonido fundamental*, es decir, el que *produce los armónicos*, —la octava, la quinta, la tercera, etc.—, pues el sonido es un fenómeno complejo, que suscita una cantidad de armónicos enorme.

[...]

Sin embargo, hay también un sonido que es puramente, digamos, senoidal y que, más allá de los armónicos, resulta muy difícil de obtener a través del método científico.²³

[...]

La gama de sonidos perceptible a nuestros oídos es limitada; en realidad, es infinitamente más vasta. Los animales, generalmente, escuchan más sonidos que los hombres. Y, por supuesto, los aparatos contruidos para tal fin, llegan incluso a percibir y calcular las vibraciones emitidas por rayos invisibles a nuestros ojos e incluso a medir las curvas de oscilación interior del sonido, etc. Todo eso nos llevaría muy lejos.²⁴

Así, pues, hay que precisar, dice nuestro compositor, que existen distintos tipos de sonidos, el sonido acústico del que venimos hablando, pero también los sonidos que escuchamos cuando dormimos y que son incluso más poderosos, ciertas imágenes que vienen del inconsciente o del supraconsciente; los sonidos que oímos cuando meditamos y que provienen del ámbito de las divinidades, los coros de ángeles que se escuchan, a veces,

²² G. Scelsi, «Son et musique», en *Les anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, pp. 125-140.

²³ *Ibid.*, p. 125.

²⁴ *Ibid.*, p. 126.

cuando el muerto expira. O el sonido trascendental *Om*, considerado por los hindúes como el origen mismo de la creación. Hay una bella definición —cita Scelsi— que dice: «El sonido es el primer movimiento de lo inmóvil».²⁵ O así también: «La música se desarrolla en el tiempo. El sonido, en contraste, es lo intemporal».²⁶

La ciencia oculta, muy antigua, dice que la *energía* —quizá como para Freud la libido— o la fuerza cósmica es un fenómeno acústico, es decir, sonoro. Entre los pueblos de la Antigüedad, se trata de una fuerza cósmica creadora.

De manera similar, en el pensamiento cosmogónico maya concentrado en el *Popol Vuh*,²⁷ todo comienza a partir del sonido primordial. Pues, antes de la creación, leemos en el libro sagrado: *Solamente había inmovilidad y silencio*.

El *sonido* es el centro que anima la vida y que, a decir de M. Schneider, según el pensamiento del hombre antiguo, irá decreciendo en intensidad evolutiva como una serie de círculos concéntricos que abarcan todo el universo. Por ejemplo:

Alma inmortal	– cabeza	– ave	– cielo/tierra	– voz alta
Alma mortal	– pecho	– león	– tierra	– voz media
Cuerpo	– vientre	– vaca	– tierra	– voz baja

El conocimiento de esta manera de entender el mundo propia del *homo religiosus* arcaico y en gran afinidad con las investigaciones de Scelsi

²⁵ *Il Sogno 101, op. cit.*, p. 156.

²⁶ *Ibíd.*, p. 22.

²⁷ *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, traducción del texto original, introducción y notas por Adrián Recinos, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 25ª reimpresión, 1995.

del sonido, es decisiva —se hace necesario insistir— no sólo en el campo de la musicología. Las investigaciones sobre el sonido abren las ciencias del hombre hacia un nuevo campo que ensancha los horizontes para pensar a profundidad la dimensión *simbólica* del *Homo sapiens*, el mito, la ciencia y el arte, tal y como lo entiende E. Cassirer en su filosofía de las formas simbólicas,²⁸ pero llevados aquí hasta su esencial sustrato sonoro.

A partir de estos resultados, es más claro entender que para el pensamiento totémico del hombre arcaico los animales, por ejemplo, como lo subraya Schneider, no sean sólo una «encarnación de los antepasados», o de un «dios protector», sino que, más aún, estén enlazados en un *orden* primordial del cosmos que asocia su *voz*, como en la tradición de la India, a una *nota musical*.

Para el hombre de las sociedades «pretotémicas», el sonido devela la unidad indisoluble de la Naturaleza (Schneider). De manera que cuando alguien muere, es menester cantar y tamborilear a su alrededor, porque habiendo estado originalmente integrado en una Unidad, se facilita de este modo su paso al mundo acústico puro del que originalmente proviene. Por lo demás, Scelsi tampoco deja de mencionar las investigaciones sobre acústica de Goethe, expuestas en su *Tratado del color* (1791-1792). Su teoría de que toda cosa preexiste a su manifestación (*Urphänomen*). De manera que un número *x* de *vibraciones* hace aparecer el sonido DO, el color verde o incluso una enfermedad, como lo muestran frecuentemente las experiencias religiosas o místicas. No es casual que muchas veces los médicos sean músicos. Si esto es así, como dice Scelsi, Goethe nos ofrece un modo de entender las cosas que cuestiona radicalmente el hábito de reducirlas a meras causas empíricas.²⁹

²⁸ Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*. Vol. II. *El pensamiento mítico*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

²⁹ G. Scelsi, *Il Sogno 101*, *op. cit.*, pp. 29 y 62. Goethe en su *Teoría de la naturaleza* (Madrid: Tecnos, 2007, p. 250) agrega también: «Los efectos *sonoros* hay que ponerlos prácticamente por encima de todos. Si el lenguaje no fuese incontestablemente la cosa más alta que tenemos, yo pondría la música aún por encima del lenguaje, en

El sonido ama lo redondo (tercera fase creativa, 1959-1986)

Uno de los rasgos de la música de Scelsi, en esta fase, es la extrema economía de su estilo (J. Amblard). Sus obras son breves —la mayoría entre tres y veinte minutos— y de grandes efectos. Uno de los rasgos, o mejor principio de sus composiciones son las formas límpidas y cortas. De lo que se trata es de purificar la forma hasta llegar a la sustancia de la materia sonora:

«Es necesario ir al corazón del sonido».³⁰ Inspiración, originalidad, audacia del gesto, no parecen ser términos suficientes para caracterizar su obra.³¹ Todo se une aquí para la escucha de lo invisible.

G. Scelsi se propone trabajar en una propuesta nueva de composición que irá de la mano también, como veremos más adelante, de una manera nueva de componer y que incluso dará pie para poner en duda la autenticidad misma de sus creaciones.

La inmersión en el corazón del sonido que Scelsi nos propone, ciertamente puede compararse con la meditación o con el acto de orar, pero es también algo más. En tanto que programa de una sola tarea mínima y singular, la obra de Scelsi aspira a suscitar un estado límite que rompa nuestros conceptos acerca de lo que la música pueda ser. *Se trata de colocarse en el corazón del sonido*. No sólo de registrar su altura y duración, sino su *profundidad*. Pues, es en la profundidad de la materia sonora,

la cima de todo. Al menos a mí me parece que el *sonido* es capaz de una multiplicidad aún mayor que el color y, si bien también en él tiene lugar la más simple ley física de la dualidad [...] posee, sin embargo, una increíble flexibilidad y posibilidad de relaciones».

³⁰ Scelsi, entrevista con voz en vivo. Consultado el 11.07.17, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=izfwac5wX-g>>.

³¹ Jacques Amblard mostrándose un tanto irónico con relación a la reacción que su obra suscita. Dice: «No es sólo teatro instrumental. Es el éxtasis que parece envolver realmente no sólo al público sino a los mismos músicos». Véase del autor, «Giacinto Scelsi». Consultado el 23.07.17, en: <[poser/2871/#parcours](#)>.

donde el sonido anuda la unidad indivisible entre naturaleza y cosmos. Dice nuestro místico:

[...] el sonido es *esférico*, si bien al escucharlo, nos parece que posee sólo dos dimensiones: altura y duración. La tercera, la *profundidad*, sabemos que existe pero, de cierta manera, se nos escapa [...] Más allá de ello, musicalmente, no sabríamos como anotarla. En pintura, el descubrimiento de la perspectiva da la impresión de profundidad, pero en música, hasta el presente, pese a todas las experiencias estereofónicas y ensayos sucesivos de todo tipo, no se ha logrado escapar de las dos dimensiones, duración y altura, ni dar la impresión de la real dimensión *esférica* del sonido.³²

E. Trías, por su parte, lleva este pensamiento más lejos. La ontogénesis humana, dice, se nos aparece siempre llena de ecos matriciales. La *profundidad* del sonido puede muy bien asociarse con la forma *esférica* de la integración de la experiencia. El sonido, dice, ama lo redondo. «En la redondez del útero nace y crece, envuelta en doble envoltura, la oreja fetal, nadando en el líquido salino. La escucha se expande en círculo; la *foné* se dilata en elásticas ondas de propagación».³³

El círculo, por lo demás, era la grafía con la que Scelsi solía rubricar sus obras.

³² G. Scelsi, «Son et musique», en *Les anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 126. Algunas de las instituciones relacionadas con el estudio del sonido en la actualidad son, particularmente en Francia, el IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique, París), el IMEB (Institut International de Musique Électro-acoustique de Bourges), GRAME (Groupe Rhone-Alpes de Musique Experimental) y GMEM (Groupe de Musique Expérimentale de Marseille). En Estados Unidos, el Massachusetts Institute of Technology.

³³ E. Trías, *op. cit.*, p. 533.

Con el fin de precisar su intención estética podemos acercarnos junto con Georges Bériachvili a su primera gran obra maestra, *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola)* (1959). Cada pieza —como lo indica su título— está organizada alrededor de una sola nota (FA-SI-LA bemol-LA).³⁴ Scelsi utiliza las más diversas técnicas para trabajar sobre un solo sonido: su parte instrumental, síntesis auditiva, mezcla de timbres, efectos de orquestación y altura. En cada pieza emplea una sola nota y un instrumento ligeramente distinto, lo que contribuye a la singularidad de cada una y a su complementariedad al interior del ciclo. La unidad de la composición se subraya en el cuarto movimiento, que recapitula y amplifica el material de las piezas precedentes.

La materia sonora está aquí —como en todas sus composiciones— en el corazón de su concepción estética, como en Ianis Xenkis o en György Ligeti. Pero, mientras que para estos últimos el interés está en los grandes conjuntos de sonidos en los que las cualidades individuales se articulan en el efecto global, en Scelsi, la materia se percibe como un solo sonido sintético e individual. Sólo se amplifica un sonido, es decir se «agranda», como si pudiera ser visto bajo una inmensa lupa. Se trata de buscar las articulaciones internas de la forma sonora, es decir, de descubrir a través de sus vibraciones, altura e intensidad, su gama «microtonal»; de concentrar toda la atención en «la vida microscópica del sonido». De esta manera, el resultado de estas composiciones «sobre una sola nota», se convierte en una experiencia fundadora, interior, que nos devela la textura de complejos sonoros en los que no habíamos reparado antes.

³⁴ Véase Georges Bériachvili, «La poétique du son dans l'œuvre de Giacinto Scelsi (À propos des *Quattro Pezzi per orchestra* et au-delà)», en Pierre-Albert Castanet (dir.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, Actes du Colloque 2005, París: Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2008, pp. 201-209.

Klang

Con relación al tono o profundidad de la «materia sonora», *Klang* en alemán, el centro gravitacional de la obra de Scelsi, comenta Keiko Hatanaka, alumna de Michiko Hirayama, colaboradora e intérprete principal de la obra de Scelsi: «La música de Scelsi es tonal pero no lo es».

Esta frase, en principio contradictoria, debe ser tomada con atención. Agrega Keiko Hatanaka:

Esto se debe a que su música tiene un propio sentido de la tonalidad, que tanto intérpretes como escuchas, no pueden sino *sentir*, y que no es la tonalidad basada en el temperamento, ni en el modo. Madame Hirayama y yo, realmente la hemos *sentido*, cada una a su manera y Scelsi mismo indicaba claramente que este sentido de tonalidad tenía su propia significación interior.³⁵

Asimismo, dice más adelante:

Quienes han escuchado su música en una buena interpretación, permitiendo a su cuerpo balancearse con esos sonidos alejados de la vida cotidiana o poco familiares, experimentan el retorno a un estado primordial por debajo de las palabras.³⁶

Así pues, nos hace notar Georges Bériachvili, a diferencia de Ligeti o de Xenakis, la nota-sonido en Scelsi se percibe como *Klang*. Es eso lo que determina aquí el contenido estético de la materia sonora. El tono-sonido de las cuerdas vocales coincide con la tensión expresiva de todo nuestro

³⁵ Véase Keiko Hatanaka «The Music of Giacinto Scelsi». Consultada 22.06.2019. Disponible en <<http://www4.ocn.ne.jp/taraga/English/essay.html>>.

³⁶ *Ibíd.*

cuerpo, vibración y ondulación acorde a su cadencia vital, ritmo de respiración y fluir interior.³⁷

Un nuevo método de marcación

Para sus partituras, Scelsi pide a un copista que escriba su música. Llega a dudarse de que haya escrito una nota «de su puño y letra», como suele decirse. De su parte, el compositor sostiene con gusto la sospecha. Improvisaba, hacía que se improvisara en su presencia. Grababa lo improvisado en cinta magnetofónica. Luego ordenaba la transcripción con instrucciones precisas para la ejecución y disposiciones para la realización del sonido particular investigado a profundidad, instrumentos de cuerda usados para percusión, filtros de sonido para deformar el sonido de las bocinas, instrumentos musicales tradicionales usados de manera nueva para la composición, por ejemplo, una ondina, primer instrumentos electrónico capaz de producir el tono de cuartos y octavos.

Vieri Tosatti fue, durante un tiempo, el encargado de la grafía. Luego de la muerte de Scelsi, reclama ser el verdadero autor de las obras. Anota Texier: «Sin duda era sincero, al no poder comprender la creación sin la escritura. Pero su propia música, pálidamente académica, contradice su pretensión».³⁸

De acuerdo a los principios de la doctrina tradicional del arte, para la que el saber se adquiere por tradición, de padres a hijos, de maestro a alumno, Scelsi opta por el camino de componer formando personalmente al intérprete, la música verdadera se transmite no a través de la notación sino de la boca al corazón, con humildad; muy lentamente, en contraste con los métodos de lectura rápida y veloz de los músicos cerebrales y seguros de sí mismos.

³⁷ Véase Georges Bériachvili, «La poétique du son dans l'œuvre de Giacinto Scelsi (À propos des *Quattro Pezzi per orchestra et au-delà*)», *op. cit.*, p. 213.

³⁸ Cit. Texier, *op. cit.*

Esta manera de componer no puede dejar de plantear problemas técnicos. Cuando quiere presentar *Canti del Capricornio*, obra que refiere su propio signo zodiacal, se percata con preocupación de la distancia entre la notación y la grabación sobre la que la primera se apoya. Es imposible el registro escrito de lo grabado. La cantante Michiko Hirayama —además de intérprete, auxiliar también de su trabajo— guarda una partitura con las indicaciones del maestro, anotada con todo tipo de señales, muchas de ellas inventadas: inflexiones vocales, modos de ataque, vibraciones, puerros de voz, disposición de la boca y de los labios. Ella también como Vieri Tosatti, quiere co-firmar la obra.

Los sonidos son, pues, una realidad viva que se impone al mismo compositor. Él también debe guardar humildad y renunciar a la notación impecable. La única manera de resguardar su música, como cuando no existía notación musical, es aprender con él. ¿Y, después de su muerte? Aprender con aquellos a los que ha formado y que estén dispuestos a transmitir su obra de boca a oreja. Se trata pues de que el intérprete no sólo se ejercite en la ejecución, sino que interiorice su propia búsqueda. De manera que, al tocar su obra, más que una improvisación mal anotada, se escuche el eco lejano de una tradición oral, de un saber que viene de muy lejos.

Sus composiciones —como de manera un tanto irónica apunta J. Amblard— pueden ser vistas, como un programa pedagógico. Si bien hay que agregar: de *espiritualidad* y, por supuesto, *terapéutico*. Ambas tareas, antes que nada, en consonancia con la función sanadora de la música en las sociedades tradicionales y, por lo demás, con las investigaciones neuro-cerebrales más recientes.³⁹ Se trata, como dijera A. Schopenhauer, de recobrar la espiritualidad de la música, «su programa natural».

La música se une aquí con la mística, manteniéndose en la escucha del sonido. No en sentido esotérico, insisto, sino en correspondencia con

³⁹ El campo de la neurociencia moderna ha explorado y da cuenta del efecto sanador de la música en diversos tipos de atrofia cerebral. Véase Oliver Sacks, *Musico-filias. Relatos de la música y el cerebro*, Barcelona: Anagrama, 1ª reimpresión, 2012.

la concepción del hombre de las sociedades arcaicas, según la cual, para *conocer* un fenómeno, es necesario entrar en simpatía con él, abrirse integralmente a su movimiento, intentando captarlo en todos sus detalles. Por ello, imitar es conocer, comprender, ordenar. Descubrir en el devenir del sonido, el poder sagrado de curación.

Ciertamente esta música que para el profano puede resultar abrumadora y pesada, deja además de ser acompañamiento.

Imposible ponerla como música de fondo en un supermercado, banco, estacionamiento o sala de espera. Su música «útil» es, por lo tanto, también, antisocial. No busca seducir, sino sanar. El compositor antes que original es un *chamán*, sacerdote o curandero.

Como sea, en algo J. Amblard tiene razón. Sin duda, Scelsi nos lleva a poner sobre la mesa de debates, precisamente en nuestras modernas sociedades desacralizadas, el vínculo entre el arte y lo sagrado, de la misma manera que el valor relativo, estetizado, racionalizado y utilitarista, de la música culta occidental.

La exploración del sonido en el siglo xx

La exploración del sonido marca el recorrido histórico de la música del siglo xx. Dejémosnos guiar una vez más por Georges Bériachvili, pianista y musicólogo, para una sucinta síntesis de este recuento.⁴⁰ Entre las más destacadas búsquedas respecto al sonido, destacarían las siguientes:

- C. Debussy con su valorización de la «sustancia sonora» de las estructuras de los armónicos estáticos;
- Schoenberg y su *Klangfarbenmelodie*;
- Luigi Russolo y los futuristas italianos de los años 1910-1920 con sus «conciertos de ruidos»;

⁴⁰ Georges Bériachvili, *op. cit.*, p. 201.

- Edgar Varèse para quien la autonomización de la materia sonora lo lleva a la investigación del «sonido-ruido», el «sonido-altura», el «sonido-timbre»;
- Henry Cowell y su juego de «cuerdas para piano», en Estados Unidos;
- John Cage y La Monte Young, que problematizan radicalmente el estatuto estético del sonido;
- Karheinz Stockhausen, pionero de la síntesis sonora electrónica;
- Iannis Xenakis y sus masas sonoras controladas con fórmulas estáticas;
- György Ligeti, compositor colorista por excelencia;
- Gerard Grisey y Tristan Murail, compositores «espectrales», y
- G. Scelsi, quien se concentra en la «interioridad» del sonido.

Este breve inventario permite constatar que el centro de la mayor parte de las grandes corrientes musicales del siglo xx (a excepción de la música neoclásica), se focaliza en el sonido «en sí» (timbre, espectro, sonoridad, alargamiento de la paleta sonora, integración de los ruidos).

Esta mutación visible y continua —que parte del fin del romanticismo y la crisis del lenguaje tonal— se completa entre la segunda mitad del siglo (Ligeti, Xenakis, Messiaen, música concreta y electrónica) y los años 1970-1980 (acusmática, la música espectral e informática).

La comprensión del sonido se vuelve condición indispensable para una percepción adecuada de la música, desde Schoenberg hasta nuestros días. Scelsi se planteó el problema de manera directa. Su exploración no es producto de una deducción racional ni del milagro de una intuición repentina, sino el resultado de una vocación, de la necesidad interior de inmersión en los abismos del alma.

Vacío y transición

En el desarrollo de su trabajo, Scelsi rechaza la polifonía, el canto gregoriano, la tonalidad de los neoclásicos y de los posrománticos. Su «micro-música» se propone sumergirse en las fuentes del sonido. Sus exploraciones se realizan sobre la monodia, canto o composición instrumental formada «por una sola línea melódica».⁴¹

El Renacimiento —anota Scelsi— supuso la definitiva consagración de la polifonía frente a la monodia medieval tanto instrumental como vocal:

Diría que la música clásica occidental ha consagrado prácticamente toda su atención en el encuadre musical o en lo que llamamos la forma musical. Pero ha olvidado estudiar las leyes de la Energía Sonora, de pensar la música en términos de energía, es decir, de vida. Ha producido muchas obras magníficas, pero con frecuencia vacías, pues no son sino el resultado de una imaginación constructora, que es muy distinta de la imaginación creadora. Sus melodías pasan de sonido en sonido, mientras ve a los intervalos como abismos vacíos.⁴²

El sonido para Scelsi, por el contrario tiene vida propia, movimiento, oscilación, vibración, resonancia y está habitado de profundidad y extensión. Es un *vacío-lleno*. Esférico por excelencia, no se despliega de manera lineal sino en una larga dispersión centrífuga a través de la cual las fronteras entre las distintas notas dejan de existir.

Lo que le importan son los intervalos entre una nota y otra, comprender la transición del DO al RE, no tanto las notas sino el abismo que nace de la unión «entre» ambas: este «tercero» nacido del dos y que les permite

⁴¹ *Diccionario Harvard de música*, Madrid: Alianza Editorial, 2009, p. 744.

⁴² *Les anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 131.

superarse. Este «vacío medio» (François Cheng) que, según el sabio chino Lao-zi, extrae su poder del Vacío original y que interviene cada vez que el *yin* y el *yang* están en presencia; espacio vivificante, donde una y otra nota se entrenan en vistas de una interacción creativa.⁴³

El musicólogo Henk de Velde llama a Scelsi «Maestro de la Transición». Su música, dice, es «sólo transición».⁴⁴ Lo que cuenta es seguir la línea del aliento sonoro en todos sus detalles suaves y dolorosos, el desarrollo progresivo o contradictorio de una tensión sin rupturas; el arco del sonido animado de un lento crescendo en intensidad y densidad sonora, desembarazado de toda retórica musical, de todo adorno inútil o auto-complaciente. Si la ejecución se convierte en receta o técnica formal, el sonido se vuelve abrupto y rápidamente se desvitaliza.

No estoy de acuerdo con Marc Texier respecto a que la música de G. Scelsi se basa en el contraste brusco y abrupto de los opuestos. Al contrario, más que en el contraste del sonido (furor-serenidad, turbación-concierto, peligro-ecuanimidad, nacimiento-destrucción), el acento está en la transición de un momento a otro. En Scelsi, en cada pieza, descubrimos la búsqueda intensiva y el registro de los matices del sonido y sus intervalos. De manera que aunque ama el piano lo abandona, dada la imposibilidad de este instrumento para la producción de microtonos.⁴⁵

Entre las composiciones sobre una sola nota y con acento en la transición, se deben mencionar además de *Quattro Pezzi* —ya referida, emblema

⁴³ Véase la breve introducción de François Cheng a su libro de poemas *Le livre du vide médian*, París: Édition Albin Michel, 2ª edición revisada y aumentada, 2009.

⁴⁴ Citado por Harry Halbreich, en *op. cit.*

⁴⁵ La investigación sobre el sonido, como venimos tratando de mostrar, lo lleva al registro del timbre, ataque, entonación, armónicos, amplitud de tesituras y de todo lo que conforma la dinámica y densidad de la materia sonora, los movimientos secretos del color instrumental de las más ínfimas inflexiones del sonido que hasta él, no habían sido conscientemente explorados con tal decisión. Ciertamente que A. Ginastera estaba también en esa búsqueda. De la misma manera, en México, el compositor Julián Carrillo había estado explorando esta veta. Me refiero aquí, sobre todo, a la radicalidad y pureza de la propuesta.

de la culminación de diez años de intensa experimentación en el sonido—, *Hymnos*, *Pftha* o *Mantra*, que siguen también las inflexiones sobre una sola altura de la que deriva una polifonía extraña y monofónica. En *Pranam II*, *Kya*, *Hurqualia* y *Yamaon*, la inflexión microtonal habita de manera menos focalizada. *Maknongon* es una especie de experimentación sobre el grito-gemido profundo. *Yamaon*, *I Presagi* y *Uaxuctum*, en su conjunto, abordan al sonido como si se tratara de un temblor sonoro de la Tierra y el Cielo al unísono de todos los elementos. Scelsi va construyendo un nuevo alfabeto sonoro. Compone obras de recogimiento y oración como *In nomine lucis* o *Pranam I*; obras en las que la inmersión en el sonido es llevada al extremo, como *Anagamin* y *Xnoybin*; y obras como *Taiagarù* o *Ko-Tha*, en las que los instrumentos danzan.

Suele poner un subtítulo a la obra que ayuda a orientar y abrirnos a la interpretación poética del devenir del sonido: *Ptha* (1974) «[...] una explosión... ¡y el cielo se abrió!»; *Khoom* (1962), «Siete episodios de una historia de amor y de muerte no escrita en un país lejano»; *Aiôn* (1961) «Cuatro episodios de un día en la vida de Brahma»; *Ko-tha* (1967) «Tres danzas de Shiva»; *Konx-Om-Pax* (1969) «Tres aspectos del sonido: en tanto que primer movimiento de lo inmutable; en tanto que fuerza creativa; en tanto que sílaba OM».⁴⁶

Pero, a veces, da también una indicación que nos deja en completo desconcierto, como cuando dice: «para cualquier instrumento bajo (o voz

⁴⁶ Al parecer, según Édouard Schuré, se trata de una frase pronunciada por el hierofante en los misterios de Eleusis, la bendición suprema: ¡*Que tus deseos se cumplan!* ¡*Retorna al alma universal!* Pero, asimismo, puede tratarse de una fórmula de origen sánscrito. *Konx* de Khansha, el objeto más profundo del deseo; *Om* de Oum, el alma de Brahma; *Pax* de Pasha, vuelta, cambio, ciclo. Véase Luciano Martinis, «Light in extension, commentaires et chronique de *Konx-Om-Pax*, oeuvre pour chœur et orchestre de Giacinto Scelsi», en Pierre-Albert Castanet (dir.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, op. cit., pp. 47-53.

grave)». ⁴⁷ O, así también: «Esta suite debe ser escuchada con la más grande calma interior. Quienes estén agitados, abstenerse». ⁴⁸

Es necesario volver a poner las cosas en su lugar, abrir un surco para escuchar el reverberar del sonido único u originario, que nos ponga en contacto con el ritmo anterior al Verbo creador del evangelio de San Juan o la sílaba OM de los budistas, en el seno de una modernidad secular y técnico racionalista, en la que el arte constituye quizá el último remanente de espiritualidad.

No se trata de ir hacia adelante, como de retroceder; de retornar a las raíces de la memoria. En algunas filosofías orientales, la memoria es el propósito último de un largo camino iniciático. Se trata, según el canon de todo arte tradicional, a decir de Ananda Coomaraswamy, de propiciar la aproximación a lo sagrado intemporal. ⁴⁹

Muy posiblemente, el estado de «pasividad lúcida» del que habla Scelsi para componer, guarde una actitud semejante a la del hombre de las culturas arcaicas, cuando se disponía a escuchar, es decir, a comprender a través del oído, mundos desconocidos o no formulados aún a través de palabras o conceptos, el silbido del viento, el caer de la lluvia, el deslizamiento de algún animal, el retumbar del trueno y su zumbido en el interior de una cueva, el canto del río; en estado de alerta aguda y como si se tratara de captar una premonición, el mensaje cifrado de lo divino.

* * *

⁴⁷ Indicación para la ejecución de *Maknongan* (1979). Asimismo, de su periodo más temprano no deben olvidarse las piezas con influencia de A. Honneger, como hemos dicho (*Rotativa*, 1930); del dodecafonismo como en los *Quattro poeme* para piano, de 1936; y de Alban Berg, como de su primer *Trío* para violín, violonchelo y piano, de 1936.

⁴⁸ Indicación para la *Suite 9, Thai* (1953).

⁴⁹ Ananda Coomaraswamy, *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Barcelona: Olañeta Editor, 2ª edición, 2001.

En los últimos años, tenemos noticias de los avances en la investigación arqueo-musicológica respecto a la recuperación de los instrumentos musicales muy antiguos y de su complejo proceso de producción, con el fin de conocer sus sonidos originales. Estoy segura de que esta exploración habría fascinado a Scelsi. Habría encontrado un pozo insondable de inspiración. La música prehispánica, por ejemplo, cuenta con instrumentos muy simples, el tambor, la flauta, los cascabeles (de serpiente, de semillas de árbol), los caracoles (de mar, de ofidio), la ocarina, a través de los cuales, puede intuirse que lo importante no es producir un sonido armónico sino descubrir las correspondencias místicas entre el sonido, los astros, la tierra, el cuerpo o los animales. Pues, para el pensamiento místico, todo está interrelacionado.

Se puede asegurar así que las investigaciones del sonido de G. Scelsi se enlazan con las exploraciones más recientes del estudio comparado de las religiones, el arte y la arqueoacústica.⁵⁰

La música se mueve más allá de la armonía y el acorde, en la música microtonal como en la más arcaica. El sonido puede existir sin la música. Se propaga en todo un espectro de tonos, se desliza sin fin, a veces, hasta suscitar consonancias, incluso un acorde, una irrupción espontánea o brutal.

La dificultad de esta «música», difícil de escuchar, reside en la materia del sonido, en su propagación en apariencia inmóvil, en la explosión de su incesante *energía*.⁵¹ Se trata de intentar describir el movimiento de lo Inmutable, los detalles del transitar de la condición humana en el tiempo

⁵⁰ Véase Peter Crossley-Holland, «Los artefactos musicales prehispánicos del Occidente de México», traducción de A. Agustín Pimentel. Centro de apoyo de la etnomusicología en México A.C. (CADEMAM), México, 1994. Asimismo, Francisca Zalaquett, Martha Iliá Nájera y Laura Sotelo (eds.), *Entramados sonoros de tradición mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*, IIF, UNAM, 2014.

⁵¹ Se suele olvidar, dice Scelsi, que podemos viajar hacia el interior de nosotros mismos, lo que en música equivale a la exploración de la interioridad del sonido, que libera una energía infinita.

y su periódico esfuerzo por anularlo. A través de la escucha de lo infinitamente pequeño volver a conectar con el Tiempo suspendido, con el primer sonido del alma universal.

Uaxuctum. La fuerza cósmica del sonido

¿Qué lugar ocupa *Uaxuctum* en el conjunto de la gran aventura emprendida por la obra de Scelsi? ¿En qué fuentes mayas está basada su composición? ¿Qué materiales revisó para documentarse?

He compuesto alrededor de 126 obras. Existe una sección oriental y una occidental, una de inspiración española, una de inspiración tibetana, otra que se inspira en la América central. Puede encontrarse una línea que va de un punto a otro, como puede no encontrarse ninguna. Corresponde a los musicólogos investigar sus vínculos.⁵²

No es nuestro propósito hacer aquí de musicólogos, sino tratar de entender el lugar de *Uaxuctum* en la investigación de Scelsi sobre el sonido y su relevancia para la comprensión de las culturas antiguas. Por qué dedicar una obra a la cultura maya anterior a la Conquista de parte de un músico aristócrata italiano y vanguardista *sui géneris*. ¿Es esta obra el resultado de algún propósito hasta ahora no alcanzado? ¿Cuál es su importancia para la comprensión del mundo maya y el desarrollo musical del siglo XXI?

G. Scelsi extiende el resultado de sus exploraciones sobre el sonido a sus composiciones para orquesta. Estas piezas no son usualmente ejecutadas.⁵³ Ello se debe tanto a su dificultad, especialmente vocal, como al

⁵² *Les anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 171.

⁵³ El hecho de no haber podido escuchar jamás sus obras para gran orquesta, señala Luciano Martinis, ciertamente lo atormentaba. Pues el privilegio y la gloria del

número de instrumentos y el tipo de los mismos. Metales y percusiones especiales de registros bajos, trombones, tubas, timbales, vibráfonos, ondas Martenot. Todos estos instrumentos capaces de producir sonidos extraordinariamente poderosos y estremecedores.

Junto con *Quattro Pezzi para orquesta (Cada una sobre una sola nota)*, *Hurqualia (Un reino distinto)* y *Anahit (Poema lírico dedicado a Venus)*, *Uaxuctum (Para coro mixto y orquesta)* es un trabajo de madurez terminado en 1966.

Se trata de una obra —como lo hacen notar distintos analistas— que ciertamente destaca por su carácter dramático y, de alguna manera, descriptivo. Puede ser escuchada, dice E. Trías, como una «ópera-adoratorio». El compositor, además, ha agregado un subtítulo que alude al destino trágico de la mayoría de las ciudades prehispánicas del Clásico mesoamericano (250 a.C. 900 d.C.): *Leyenda de una ciudad maya, destruida por ellos mismos por motivos religiosos*.

Sin duda, como dice H. Halbreich, *Uaxuctum* es uno de los trabajos más complejos y multiformes de Scelsi. Quizá, también, es uno de los más pensados y exuberantes. Encontramos aquí elementos centrales que dan a esta composición un carácter singular.

Por ejemplo, es de destacar que se hayan eliminado los violines. Como en el caso de la no utilización de la rueda en la agricultura, la música prehispánica tampoco se acompaña de instrumentos de cuerda. ¿Sabía algo Scelsi con relación a los instrumentos musicales prehispánicos?

Scelsi, más bien, parece sustituir los violines por las voces. Decisión que nos da una pista, o al menos un motivo, para entender por qué los indígenas no consideraban necesarios los instrumentos de cuerda. Ya en el Preclásico medio, en Tlatilco, los vasos silbadores rellenos de agua al sonar sólo con el movimiento, sin la intervención humana, eran considerados

creador reside ante todo en el respeto y la atención de sus pares. Véase Giacinto Scelsi, *L'homme du son, op. cit.*, p. 15.

como manifestación de los seres divinos. El sonido de los instrumentos musicales se escuchaba como si fuera la voz de los dioses.⁵⁴

Si para el hombre religioso del México Antiguo, de la misma manera que para el místico de las religiones arcaicas y paleorientales, el plano acústico es el más alto de toda la creación (M. Schneider), la *voz*, su timbre, tono y profundidad constituye la esencia de todos los fenómenos. Los movimientos sonoros de la *voz*, para el mundo antiguo, son la reunión concentrada, microcósmica y fiel, de los elementos característicos de un ser vivo o con alma. Por eso, se consideraba que la manifestación más clara del sonido, es decir, la ley interior de cada individuo, residía en su *voz*, elemento de un peso central en esta composición de Scelsi.

Pero *Uaxuctum* —a decir de Christine Paquelet— marca también un momento importante en la historia de las percusiones.⁵⁵ Sabemos de hecho que en todas las civilizaciones, el uso de las percusiones ha constituido un elemento ritual de primera importancia. En la obra de Scelsi, al servicio de una concepción esencialmente ritual de la música, las percusiones son un elemento cuasiomnipresente, muestra de la multiplicidad de timbres y uno de los dominios más inventivos del compositor (*Hyxos, Okanagon, Ogloudoglou*).

Pero volvamos a la voz. Voy a permitirme reproducir la siguiente cita de Schneider que, tomada de sus apuntes de África del Norte, aclara el carácter sustancial de la *voz* en tanto *ritmo esencial* de todos los fenómenos sonoros:

El timbre de la voz, el ataque y la expansión del sonido, la inflexión de cada palabra, las ondulaciones de la frase, la selección e interpretación de ritmos oídos por otra parte, los

⁵⁴ Véase Arnd Adje Both, «La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia», *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, n° 94, p. 30.

⁵⁵ Christine Paquelet, «Scelsi et la percussion», en Pierre-Albert Castanet, *op. cit.*, pp. 125-141.

movimientos estereotipados, las interjecciones, las pausas y sobre todo la *manera* (fina, tosca, vulgar, etc.) innegablemente individual de cantar —en pocas palabras: el ritmo sonoro personal— son los reflejos más fieles de cada individuo. Por eso el estudio del ritmo vocal parece haber sido uno de los modos más antiguos de investigación de la humanidad primitiva.⁵⁶

Es natural —agrega Schneider— que en esta clase de investigación rítmica, los individuos con dotes musicales tuvieron que haber desempeñado un papel de primer orden. De hecho, señala el etnomusicólogo Arnd Adje Both, la formalización de las actividades musicales en el momento de la Conquista tenían detrás de sí una rica historia de más de tres mil años.⁵⁷

Eugenio Trías, que como venimos diciendo se ha ocupado finamente y con total simpatía de la música de G. Scelsi, no deja de advertir en esta obra el contraste decisivo que juegan las voces con relación a los instrumentos musicales, agregaríamos particularmente las percusiones. De hecho, para él, la clave del desarrollo de esta obra se concentra en el contraste entre voces e instrumentos.

En esta «ofrenda sonoro-musical» (Trías), voces e instrumentos expresan la colisión entre la elevación mística (propiciada por la voz) y su empuje o atracción en lo grave, suscitado particularmente por los instrumentos de percusión.

Es la única orquesta instrumental, anota Halbreich, en la que el coro alcanza un nivel técnico tan difícil como el de sus piezas corales sin acompañamiento. Toda la complejidad vocal de los trabajos para una sola voz realizados con la colaboración de Michiko Hirayama están presentes aquí, no sólo en las cuatro voces solas (amplificadas electrónicamente, dos sopranos y dos tenores), sino en el coro de a diez y doce voces: trinos, trémolos y oscilaciones microtonales de todo tipo, sonidos nasales, ruidos

⁵⁶ Schneider, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁷ Arnd Adje Both, *op. cit.*, p. 37.

de respiración y de aspiración, guturales mudas o extremadamente altas. La misma disposición espacial del coro, entre los cantantes y la orquesta, para Scelsi era un elemento a tener en cuenta.⁵⁸

Para la ejecución de esta gran obra, Scelsi introduce en la orquesta instrumentos de viento de madera, clarinetes, metales, trompas, trompetas, trombones e instrumentos absolutamente heteróclitos e inesperados tales como una lámina de dos metros de chapa de metal y un gran bidón vacío de doscientos litros —que se frotará brutalmente en sus surcos laterales durante la ejecución— un vibráfono, un sistro, seis contrabajos y la intervención muy clara de las ondas Martenot.

Como en todas sus obras, las indicaciones en el uso de las baquetas, de madera, cuero o fieltro, son precisas y en correspondencia con la extraordinaria variedad de los modos vocales utilizados. La escritura para percusiones está condicionada al tratamiento de la voz. «En mi música — dice Scelsi— es el contenido el que determina inmediatamente la forma».⁵⁹

La obra está dividida en cinco movimientos. El cinco es un número sagrado en la cosmografía mesoamericana: cuatro rumbos y un centro cósmicos. El cinco es el número del Quinto Sol que anuncia el fin del mundo entre los aztecas y, a la vez, el retorno del héroe civilizador Quetzalcóatl, la venida de un nuevo orden más humanizado. Entre los mayas corresponde también al «árbol del cielo», el centro de la plegaria, lugar de la planta de maíz, cruz foliada del periodo Clásico, *axis mundi* o portal hacia el tiempo-espacio del Otro Mundo.⁶⁰

El contraste más fuerte de la obra, como decimos, se da entre las voces y el complejo de instrumentos, especialmente de percusión (que no

⁵⁸ Para una descripción de la manera en la que el coro debe colocarse, lejos de los restantes ejecutores, según partitura y con micrófono amplificador de la voz, ver E. Trías, *op. cit.*, p. 551.

⁵⁹ *Il Sogno 101, op. cit.*, p. 188.

⁶⁰ David Freidel, Linda Schele y Joy Parker, *El cosmos maya. Tres mil años por la senda de los chamanes*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 142.

logran acompasarse). Hay una suerte de hendidura *dia-bálica*, quiebre o resquicio que aúna y separa voces e instrumentos. Una tensión, que la música quiere expresar; discontinuidades profundas, fisuras y deslizamientos apenas perceptibles pero que forman parte del todo viviente.

Ya en el primer movimiento, en medio del silencio, presentimos la aparición hierofánica de la hendidura del sonido; antes del verbo, antes de la palabra, antes del concepto. Las voces apenas perceptibles aparecen entonando una especie de balbuceos o vocales que, a lo largo de la obra, con acentos a veces fuertemente pronunciados exigen la distorsión de los labios y una cierta disposición de la boca y de los dientes. E. Trías lo interpreta como un intento real de *nacimiento del Verbo* que aspira a organizarse sin poder lograrlo. Pero, más bien, para nosotros, el foco está en el sonido primordial. Todo comienza con el sonido de la Tierra, que proviene del silencio; de un viento lejano, de un goteo repentino. Las voces intervenidas por los micrófonos entran en tensión con los instrumentos de percusión más agresivos y apenas mitigados por las resonancias espirituales que evocan las ondas Martenot. En el segundo movimiento, parece escucharse el predominio vocal de una A salvaje junto al espoleado del complejo percusionista. Voces asociadas a espasmos y gritos que expresan el terror previo al sacrificio. De manera que, a medida que avanzamos hacia el corazón de la obra, en el tercer movimiento, vamos siendo testigos de la explosión o incendio de la ciudad destruida por motivos religiosos. Los ensayos fallidos de armonía terminan en un drástico acto sacrificial. Las percusiones anuncian la catástrofe que lleva al derrumbamiento final de la ciudad sagrada, porque la vida no puede repararse, sólo recrearse. Desde la perspectiva imaginal del pensamiento mítico expresado como música, nos sumergimos en las aguas del mar primordial, el aniquilamiento, la hecatombe definitiva.

Sólo en el cuarto movimiento, coro y voces alcanzan el perfecto acorde de la ofrenda sublimada en poema musical. Entonces, la instrumentación

se armoniza con el interjuego de las voces haciendo brotar por instantes, un cosmos anhelado y sublime.

De esta manera, como si se tratara de trazar un camino que lleva finalmente al centro de la ciudad, en el quinto y último movimiento, el compositor completa una obra abierta al Tiempo infinito del sonido eterno. De suerte que, a la manera de un epílogo, volvemos a escuchar los registros muy bajos, es decir matriciales, de las voces que nos vuelven al inicio de esta obra. Inicio que puede compararse, en la *Tetralogía* de Wagner, con el Ragnorök, que alude también al fin del mundo divino.

Este quinto movimiento evoca el momento de la creación a la vez que un deslizamiento suave o acompasado de sonidos en los que la orquesta alcanza al fin un clímax intenso, antes de volver a fundirse con solistas y coros en el misterio del silencio final que, sin embargo, continúa vibrando imperceptible. Asistimos a un esfuerzo de *hacer presente lo ausente*, a una teodramatización del sonido liberado de toda retórica musical. El sonido matérico o matricial de la forma ha dado nacimiento al fresco «cosmogónico-sonoro» del ritmo universal de creación-destrucción-renacimiento.

De repente, en esta música tan material, tan cercana a la pura sonoridad física y matricial, también desencarnada, puede percibirse, sin embargo, una melodía que nos reconcilia con el ahora de la condición humana. En empatía con la cosmovisión del México Antiguo —en la que el maíz simboliza también el acto original de creación-sacrificio-renacimiento— G. Scelsi nos ha hecho vivir un suceso mítico. El sonido, en su irrenunciable dimensión simbólica y apuntando hacia lo arquetípico (Jung), puede escucharse en toda su ambigüedad: insoportable y esperanzador, creador y destructor.

La obra musical se nos revela como teatro invisible de una unidad de opuestos dinámica y profundamente intensiva, sin más cosa que contar sino la *Leyenda de una ciudad maya, destruida por ellos mismos por motivos religiosos*.

La imaginación sonora nos devela un ritmo que va del sonido primordial, natural y físico, a la composición arquitectónica musical. Trayecto

creador que al modelar su forma, a veces, milagrosamente, se revela como música. Misterio que el hombre de todas las épocas trata de alcanzar y cuyos intervalos sonoros, *vacíos*, o abismos de sentido, Scelsi ha tratado de captar. Como en los misterios de Eleusis, nadie puede revelar en palabras el vuelco afectivo de lo experimentado. Será necesario un esfuerzo de «receptividad lúcida» que nos permita escuchar en la conjunción del cielo y la tierra, los poderes del sonido creador.

* * *

Este trabajo (para ondas Martenot, siete percusionistas, címbalo, coros y orquesta de 23 músicos) de una excepcional dificultad sobre todo en lo relativo a las voces, paradójicamente, es una de las obras más interpretadas de Scelsi. Bajo la conducción de Hans Zender de la Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio de Colonia, Alemania, fue estrenada el 12 de octubre de 1987. G. Scelsi, quien moriría un año después, el 8.8.88, pudo estar presente.

La mayoría de los comentaristas de la obra de Scelsi, suelen ordenar esta obra entre sus grandes composiciones para orquesta y coro. Eugenio Trías piensa que su composición guarda una relación estrecha con *La nascita del Verbo (El nacimiento del Verbo)* (1948), «obra fallida» dice el filósofo, el punto de partida de un proyecto que no culminará sino hasta *Uaxuctum*, casi veinte años después.⁶¹ Sin embargo, me parece, como lo venimos exponiendo, que no es el Verbo la preocupación de nuestro compositor, sino el *sonido*, la sustancia sonora expandiéndose-contrayéndose eternamente en el universo.

⁶¹ De hecho esta primera obra para orquesta y coro de Scelsi no fue ejecutada sino una vez. Además, E. Trías, en general, en la interpretación del compositor, parece poner el acento más en la palabra (logos) que en el sonido. *El nacimiento del verbo* es para él una Cantata.

Luciano Martinis, por su parte, amigo cercano y conocedor profundo de la obra de Scelsi, considera que esta obra se enmarca en el desarrollo de sus investigaciones sobre el sonido, dice:

Desde mi punto de vista, *El nacimiento del verbo*, *Uaxuctum*, *KonxOm-Pax* y *Pfath*, las cuatro composiciones para coro mixto y orquesta de Scelsi, forman un continuum creativo pese a los métodos de composición y la distancia entre las épocas de realización que las separa.⁶²

Así pues, más allá de las relaciones que estas obras puedan guardar, por ejemplo, con respecto a la manera en que la respiración del coro debe ser ejecutada, L. Martinis sugiere que hay entre las cuatro una coherencia temática precisa, vinculada a cuatro aspectos del poder de transformación del sonido:

- *El nacimiento del verbo* (1948-1949), con el comienzo o génesis del sonido;
- *Uaxactum* (1966), con la evocación de sus poderes destructores;
- *Konx-Om-Pax* (1969), sobre todo, como nos lo refiere su título con el «Primer movimiento de lo Inmutable», y
- *Pfath* (1974) «Un destello... y el cielo se abrió», con la conjunción del cielo y de la tierra a través de la intermediación de los poderes del sonido.⁶³

⁶² Luciano Martinis, «Light in extension, commentaires et chronique de *Konx-Om-Pax*, oeuvre pour chœur et orchestre de Giacinto Scelsi», en Pierre Albert Castanet (dir.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, op. cit., p. 48

⁶³ *Ibid.*, p. 49.

Los títulos de las obras bastarían para hacer clara esta agrupación. Pero sobre todo y en consonancia con Scelsi, sin olvidar la base que sustenta de hecho a toda su obra: la cristalización de un instante de la *duración*, el esfuerzo por aprehender el sonido que viene de otra parte, la interacción entre Tiempo y Eternidad.

Llama la atención que no se haya dedicado un solo estudio a profundidad a esta obra de Scelsi, al mismo tiempo que pese a sus dificultades, como hemos dicho, relativamente, sea una de las más ejecutadas.⁶⁴ Los pocos señalamientos de los estudiosos sobre *Uaxuctum* aparecen dispersos y un tanto al vuelo, hechos de manera general, aludiendo a alguno de sus aspectos musicales pero sin tratar a la obra en sí misma o en el conjunto de sus aspectos.

La dimensión semántica del sonido, dice por otra parte G. Bériachvili, adquiere en distintas obras de Scelsi efectos ilustrativos que cuestionan el propósito central de su arte musical. El «ejemplo típico» es *Uaxuctum*.⁶⁵ En su opinión, obras como *Okanogon*, *Aion*, *Pfhat* y *Uaxuctum* resultan «demasiado ilustrativas y pictóricas». Pues hay en estas obras de carácter épico, dice, «una especie de pathos casi operatorio» en conflicto interno con la poética del «sonido-duración».⁶⁶ Sin embargo, en contraste con esta interpretación, para G. Scelsi, el hecho es que:

Las divinidades me fueron favorables y compuse *Uaxuctum*,
que es el nombre de una ciudad maya, destruida por los mismos

⁶⁴ De alguna manera, ello habla del poco interés en las culturas precolombinas, de parte de las políticas culturales eurocéntricas, aun cuando sea el cristianismo la religión imperante en el continente americano y el mismo español tenga un origen latino. Por otra parte, el mismo Scelsi observa que los críticos de arte son europeos y que hasta 1900 el arte africano no existía como tampoco las maravillas precolombinas. Lo que muestra la limitada concepción estética de la crítica de arte de todos los tiempos. Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 202.

⁶⁵ G. Bériachvili, *op. cit.*, p. 216. ⁶⁶ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 217.

que la construyeron antes de que hubiese sido terminada; por razones religiosas, sin duda; una gran historia simbólica, quizá una historia de todos los tiempos y que aconteció realmente. Nunca entendí esta obra, y probablemente no la entenderé jamás. Es muy compleja, con coros que no cantan sino fonemas, y una gran orquesta.⁶⁷

Esta declaración, confirma la actitud que Scelsi guardaba respecto a su trabajo. No se consideraba a sí mismo compositor, sino *mensajero* o *médium*, en el mejor de los casos, de un mensaje trascendente.⁶⁸ Esta obra no responde a un propósito preciso de Scelsi. El subtítulo, sin embargo, no deja de aludir al destino trágico del hombre, doloroso y sombrío. Dice en otro momento:

Ha habido grandes civilizaciones, incluso, anteriores a las de Egipto, China, Asiria y Babilonia. Tanto en África como en América. Las civilizaciones andinas precedieron a las de los incas, al igual entre los mayas, sin hablar de la Atlántida. Estas civilizaciones conocieron las matemáticas, la astronomía, la medicina [...]. Probablemente tenían sistemas políticos y sociales diferentes y muy evolucionados, así como facultades y poderes psíquicos y espirituales que los hombres de nuestra época no conocen. Sin embargo, todas desaparecieron, no sólo a causa de movimientos telúricos o de invasiones bárbaras, con frecuencia se han destruido a sí mismas, tal y como la civilización de hombres blancos ahora está a punto de destruirse.⁶⁹

⁶⁷ *Il Sogno 101*, *op. cit.*, p. 198.

⁶⁸ «Je ne veux pas être [...] même pas un compositeur. Je ne suis qu'un facteur» («No quiero ser [...] un compositor. No soy más que un mensajero»). Carta a Sharon Kanach, en *Les anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁹ *Il Sogno 101*, *op. cit.*, p. 95. Sobre el mito de la Atlántida, Joscelyn Godwin, *El mito polar*, Vilaür (Girona): Atalanta, 2005.

De acuerdo a su propia concepción del arte, Scelsi no se entiende a sí mismo —decíamos— como un compositor, sino como un intermediario. Consideraba que no era él quien componía; sólo entregaba lo que le era dictado, después de intentar ponerlo en la partitura. *Uaxuctum* —palabra latinizada de Uaxactún— es el resultado de una entrega dictada por las divinidades, que le fueron «favorables». La comprensión de su mensaje es para él mismo un enigma que llama a la interpretación como ejercicio de una escucha iniciática. De acuerdo al compositor:

[...] la obra de arte verdadera contiene elementos que provienen de más allá del tiempo y del lugar, elementos de los cuales el autor mismo quizá no es consciente pero que se expresan en el mundo material como transmisión de vibraciones de un orden superior, vibraciones que abren a la evolución de un mundo. Incluso invisibles, [estas vibraciones] siempre provocan cambios en razón de su esencia trascendental.

Agrego que las divinidades no dan al artista la música o la imagen para su satisfacción personal o para que se vuelvan célebres o para sean aclamados [...].

La meta es otra, y no podría ser sino trascendental; es difícil de comprender, a veces [ello se logra]... *a posteriori*.⁷⁰

¿Tienen el artista y la música alguna relación con nuestro devenir?

De esta manera, en un cierto sentido, la misión, el deber del músico es transmitir la música de los dioses a la Tierra y luego reenviarla de nuevo a los dioses o a lo divino. Por el contrario, después de cierto tiempo, sobre todo en Occidente, pero también en Oriente, ese diálogo (místico, que pasa por la música) entre los hombres y la divinidad, se extingue (marchita).

⁷⁰ *Ibíd.*

Hoy, el hombre construye la música más y más con su pequeño cerebro; no la recibe ya de lo alto, ni del cielo, ni de un dios o divinidad. No sólo no la recibe, tampoco la pide, ni la busca más allá [...], en la altura. La hace él mismo, la construye con su pequeño cerebro, creando por esa vía una gran confusión. Luego tampoco la reenvía a lo alto; la fabrica para sus semejantes, o para las personas o para él mismo o incluso para ganar dinero. Habría que preguntarse si la situación del mundo de hoy se debe a la inexistencia de este diálogo; a la interrupción de esta cadena de vibraciones que desciende y luego remonta hacia la divinidad.⁷¹

Coda. La destrucción periódica de la ciudad hierática

Uaxactún, ciudad maya de las tierras bajas centrales, reflejo del paisaje sagrado de la creación, como otras ciudades de la zona, fue abandonada «por motivos religiosos», como Scelsi comprende, porque no podía ser de otra manera para una sociedad inmersa en lo sagrado.

De acuerdo al pensamiento religioso del hombre antiguo, dice M. Eliade, la destrucción ritual y periódica del mundo era necesaria para comenzar una nueva existencia. A toda duración sigue un desgaste, un deterioro que no puede repararse. La vida sólo puede recrearse si se vuelve a la fuente de la realidad primordial, a su *statu nascendi*. No se trata únicamente de la cesación de un intervalo temporal y el principio de uno nuevo, sino de la abolición del tiempo transcurrido en el sentido de una *combustión*, de una anulación de todas las faltas del individuo y de la comunidad en su conjunto.⁷² Más que de una simple «purificación», expulsión de los demo-

⁷¹ *Il Sogno 101, op. cit.*, p. 24.

⁷² Véase M. Eliade, «Repetición anual de la cosmogonía», en *Lo Sagrado y lo profano*, Barcelona: Labor, 7ª edición, 1988, pp. 70-73.

nios o sacrificio de un chivo expiatorio, para abolir el tiempo destructor que había desgastado al hombre y a la sociedad era necesaria la aniquilación ritual del mundo, la abolición del tiempo profano; disolverse en las aguas primordiales para, quizá, salir renovado.

Según datos arqueológicos recientes, en la historia de la zona del Petén, se registran los trazos de dos grandes colapsos que terminaron en una sustancial disminución de la población y el abandono del sitio: primero, en la terminación del Preclásico (ca. 1800 a.C. 250 d.C.), al Clásico (250-900 d.C.); y, luego, del Clásico al Posclásico (900-1524 d.C.).⁷³ Uaxactún fue fundada alrededor del 350 a.C. por «El Señor de Sexta Tierra», según pueden leer y calcular los epigrafistas, a partir de una estela erigida en el 507 d.C. Fue abandonada en algún momento entre el 150 a.C. 300 d.C., por «motivos desconocidos», prefieren decir los arqueólogos del sitio.⁷⁴

Las exploraciones halladas hasta el momento dan conocimiento de un trazado cosmológico de la ciudad altamente codificado. Uaxactún, al parecer, contaba con una arquitectura esplendorosa, como se deduce de las obras arquitectónicas del Preclásico Tardío (400 a.C. 259 d.C.): tres conjuntos astronómicos, cuatro pirámides radiales, cuatro grupos triádicos, un juego de pelota.⁷⁵

En el llamado centro del Grupo A se encontró una cueva denominada «El Respiradero», que fue probablemente sitio de rituales funerarios, según se deduce de la cerámica encontrada y colocada intencionalmente

⁷³ Véase Laura Velásquez Fergusson, «El patrón triádico en el contexto urbano e ideológico de los antiguos asentamientos mayas», en *Estudios de Cultura Maya*, XLIII, pp. 13-32. Para este dato, p. 13. Consultado el 20.07.2017, en: <<https://revistas-filologicas.unam.mx/estudios-cultura-maya/index.php/ecm/article/viewFile/142/143>>.

⁷⁴ Milan Kováč, «Crecimiento, Colapso y retorno ritual en la Ciudad antigua de Uaxactún (150 a.C. 300 d.C.)». Consultado el 20.07.2017, en: <http://www.mesoweb.com/publications/MMS/8_Kovac.pdf>.

⁷⁵ Consúltese para los datos que siguen, Oswaldo Gómez y Milan Kováč, «Las relaciones entre Tikal y Uaxactún. Investigaciones actuales», *Arqueología Mexicana*, n° 137, 2016, pp. 38-45.

en el lugar, así como de los huesos humanos de individuos quemados o semiquemados que datan de hasta 700-600 años a.C. Lo que confirma la costumbre en el Preclásico de enterrar a los muertos en las cuevas y de erigir la ciudad cerca de sus antepasados.

El Grupo H Sur, al parecer, fue ocupado por varias dinastías reales entre 300-50 a.C. En los mascarones encontrados, aún pueden distinguirse rasgos felinos orientados hacia el oeste, dirección cardinal simbólicamente relacionada con el inframundo. En la Plataforma Alta de este grupo se excavó un Grupo Triádico y se descubrió un fragmento de estela con una inscripción del Preclásico, quizá la inscripción en el monumento más antigua del mundo maya. Los arqueólogos también nos hacen notar que hay edificios que originalmente tenían forma de tortuga, lo que daría cuenta del significado sagrado de los animales, relacionados también en las sociedades arcaicas, como hemos visto, con el simbolismo sonoro.

Con relación al Grupo H Norte Frente, vale la pena seguir la descripción misma de los arqueólogos. Frente a su acceso, dicen:

[...] se encuentra la pirámide radial H-XV, la cual funcionó como observatorio, alineada con la pirámide principal, H-I, del Grupo Triádico. La alineación de estos edificios, los más significativos de todo el conjunto, se relaciona con salidas y caídas heliacas de la constelación de Orión, la cual en el pensamiento maya se presentó como un triángulo (o sea el fogón de la creación, representado en su imagen terrestre por los llamados grupos triádicos) o tortuga —imagen del ser primordial identificado en Orión, posteriormente representada por el dios Itzamk'anahk.⁷⁶

Pero quizá el hallazgo más importante del sitio sea el de una subestructura, donde se descubrió un espacio rodeado por piedras y en su centro

⁷⁶ *Ibíd.*

un pozo, en el fondo del cual se encontró una ofrenda de artefactos de piedra verde cubiertos con cinabrio. Así también, un hacha ceremonial, una cuenta de piedra, un animal fantástico y un cetro real en forma de perforador.

Este cetro «excepcional» —señalan los especialistas— está grabado con veinte glifos muy tempranos, «de los más antiguos del mundo maya». De manera que estaríamos aquí frente a un dato por completo inusual con relación al Preclásico mesoamericano. Dicen los arqueólogos: «Tal inscripción nos habla de un rey del Preclásico y de su primer ritual de sangría». La sangre simbólicamente remite al líquido vital que origina la vida, de la misma manera que el rojo, al color vivificante de la sangre.

Uno de los primeros gobernantes sagrados de las antiguas culturas de toda Mesoamérica, habría sido entronizado en Uaxactún. Y también habría tenido lugar ahí uno de los más antiguos actos de sacrificio ritual.

En el pensamiento mítico, como todas las cosas, la ciudad debe perecer, pues, a toda duración, sigue el desgaste, el agotamiento, la degeneración propia de la historia o tiempo profano que es necesario destruir. Esta obsesión en la regeneración periódica del tiempo se expresa, al decir del historiador de las religiones Mircea Eliade, en el *mito del eterno retorno*, el calendario ritual, o doctrina del tiempo cíclico. Según tales creencias en un tiempo cíclico la destrucción periódica del universo y de la humanidad no son sino el prefacio de un nuevo universo. Un periodo comenzaba por un acto de creación y terminaba en el caos, es decir, en una fusión completa de todos los elementos. Un ciclo cósmico contiene «una creación», una «existencia» y una «vuelta a lo informe» o apocalipsis. Pero lo que sobre todo interesa de estas doctrinas de los ciclos cósmicos —y que está expresada en el *Popol Vuh* y en el mismo *Chilam Balam de Chumayel*— es la esperanza en la regeneración periódica, en el nacimiento de un nuevo universo y de una nueva humanidad. No es conveniente, por ello, separar al mito del rito de *iniciación*.

Las ceremonias de iniciación, es decir, de muerte del hombre pasado y nacimiento de hombre nuevo se fundan en la esperanza de que el tiempo

transcurrido pueda ser abolido para que un tiempo nuevo pueda ser instaurado. El simbolismo acuático y el simbolismo lunar tienen, por ello, un lugar tan importante en la vida espiritual del hombre, porque hacían trasparente las formas de abolición y restablecimiento, de reaparición y desaparición ininterrumpidos del Tiempo eterno que es siempre el mismo, «una serie de eternidades» (Hubert y Mauss) que dan cuenta de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar *ab origine* y que se hace presente ritualmente.⁷⁷ En el pensamiento mítico religioso de las grandes ciudades hieráticas, la regeneración está ligada a la creencia en un *comienzo absoluto* fundado en la observación atenta de la Naturaleza, conocimiento o compenetración en su devenir.

Por lo demás, la destrucción de las ciudades durante el Clásico —que es el periodo con los datos que más contamos— no es un rasgo específico de la región maya. En el Altiplano, ya Laurette Séjourné, en las primeras exploraciones arqueológicas de Teotihuacan, una de las ciudades más esplendorosas de Mesoamérica y, quizá, una de las mejor exploradas de la zona hasta el día de hoy, descubre que fue construida y vuelta a construir no una, sino varias veces, y que sus distintos recubrimientos son expresión de algo que se nos escapa, la expresión de una compleja ontología, o tratado del Ser.

Cada 52 años, según el calendario ritual de Mesoamérica, el mundo debía ser destruido, para poder renacer, hecho que reactualiza la revisión de lo logrado así como de las faltas y deudas con lo divino. La ceremonia del fuego, que sigue celebrándose hasta la llegada de los españoles se registra aún en las fuentes del siglo XVI. La misma llegada de los españoles fue vista como el fin de un ciclo y la esperanza de una nueva era, que trágicamente no tuvo ya nada que ver con la recreación de la humanidad, propia del pensamiento mítico, sino con la evangelización y el exterminio de los indígenas.

⁷⁷ Véase M. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Ciudad de México: Era, 8ª edición, 1992, pp. 355-365.

Uaxactún se encuentra ubicada muy cerca de Tikal, centro religioso situado apenas a 16 km de distancia y que dominó toda la región en el Clásico, entre 250-900 d.C. Es probable que existieran entre ambas ciudades serias tensiones de poder, dominio y jerarquía que desencadenaron conflictos bélicos y que apartaban a sus habitantes de sus responsabilidades religiosas relativas a la preservación del cosmos y de su armonía.

Según el pensamiento místico, a diferencia de los animales, que son presas de una rítmica determinada, el ser humano es *polirrítmico*. Este carácter del ser humano puede ser visto como la base de su superioridad, pero lo es también de su depravación.⁷⁸ Puede acoplarse al gran número de ritmos de la Naturaleza o aferrarse a un solo grupo de ritmos unívocos cuya colisión determina el carácter equívoco del hombre y su inquietud espiritual. Muestra de ello son los permanentes enfrentamientos entre los reinos de la zona. Por ello, según la concepción del tiempo mítico más arcaico, periódicamente, la ciudad debía ser destruida, para a través del sacrificio, podríamos decir, anular la historia y volver a acompasar la vida con los misteriosos ritmos *sonoros* de la creación.

Recientemente, la arqueo-musicología ratifica el alto lugar que las culturas antiguas reservaban para la música como medio de conocimiento por excelencia del ritmo cósmico, que se diseminaba por todo el universo uniendo lo humano, lo animal y lo divino.

Como hemos expuesto, para el hombre arcaico, el plano acústico era quizá el más alto de toda la creación. *La música era la ciencia por excelencia de las culturas primitivas* (Schneider). Los ecos de esta sabiduría arcaica en Mesoamérica y, especialmente en la región maya, se reflejan aún en los detalles constructivos de algunas ciudades, edificadas también para suscitar la escucha.⁷⁹

⁷⁸ Puede seguirse este argumento también en Schneider, *op. cit.*, en particular véase p. 39.

⁷⁹ Sobre la relación música y arquitectura en el México prehispánico, consultar también, Arnd Adje Both, tesis de doctorado, Berlín, 2005.

Epílogo

El *imaginario* o conjunto de imágenes simbólicas que guían el sentido de la existencia alude a una categoría de análisis que intenta comprender la realidad cultural en tanto *unidad* material e inmaterial, subjetiva y objetiva, consciente e inconsciente, sueño y razón, cuerpo y alma. Se trata de aprehender los fenómenos desde la perspectiva unitaria y orgánica del universo vivo y en devenir. Este modo de comprensión permite acercarse al conocimiento del hombre y de su larga historia, o en términos de F. Braudel larga *duración*, en vínculo con lo trascendente, el insondable misterio de la vida y de la muerte que únicamente puede ser expresado a través del *lenguaje simbólico*.

Pues el *símbolo*, como dice el poeta y pensador François Cheng, es una especie de *mediador* entre el hombre y el reino de lo infinito, el medio a través del cual el hombre se apercibe del mundo que lo rodea como un regalo o don inexplicable. De ahí que, como constataba el estudioso de las formas simbólicas Ernst Cassirer, el individuo esté siempre inscrito en un flujo de tradiciones que de continuo debe interpretar y reinterpretar. Dicho en otras palabras, la interpretación más que una simple operación cognoscente es un destino, una dimensión constitutiva del *Homo sapiens* o *animal rationabile*, en tanto que no se deja guiar sólo por la inmediatez, la seguridad y la univocidad del instinto.¹

¹ Véase Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona: Anthropos, 2013, p. 23.

A través del estudio de los tres compositores aquí comentados llama nuestra atención no sólo la receptividad del imaginario maya en el campo de las artes musicales, sino el mismo entusiasmo, cada vez más creciente, con el que ha sido acogido por el público desde la década de los sesenta del siglo pasado.²

Si bien es cierto que las exploraciones musicales de Silvestre Revueltas y Alberto Ginastera se inscriben dentro de la corriente cultural general de búsqueda de los orígenes populares y folclóricos que impregnaron a los países latinoamericanos en la primera parte del siglo xx con la intención de consolidar sus «identidades nacionales», muy pronto, en las obras de estos dos músicos, la investigación mitopoiética de sus lenguajes, de su construcción y deconstrucción de formas, en diálogo con las vanguardias internacionales inspirada en los universos «primitivos» o arcaicos, rebasó con mucho los límites sociopolíticos de sus respectivos contextos. Es en esta orientación que sus aventuras creadoras convergen con el espíritu de universal radicalidad que anima la búsqueda de Giacinto Scelsi por profundizar en las claves ontológicas y cósmicas del sonido. En medio de la crisis actual, ecológica, política y espiritual, el entusiasmo individual y colectivo que ha suscitado la recepción del imaginario maya, tanto en los compositores aquí estudiados como en el público receptor, es indicio de que no ha perdido su vigencia. El imaginario maya como el de otras tradiciones culturales sigue orientando las respuestas a cuestiones profundas, a saber, cómo establecer una auténtica forma de intersubjetividad con todos los seres y el mundo que nos rodea, la Naturaleza y el Más Allá.

La música designa un modo de percibir y conocer que quizá más que otras artes integra intelecto y afectos, despierta nuestros remanentes más arcaicos para guiar la formación del ser o iniciarlo en el drama de lo que

² Recientemente (2014) el Museo Quai Branly de París dedicó una muestra a «Los Mayas, Revelación de un Tiempo sin Fin», comisariada por Mercedes de la Garza. Segunda exposición más visitada en la historia del museo, según la revista *National Geographic*.

hemos llamado su destino. La música es quizá el arte que mejor expresa el carácter inefable del símbolo. A través de los propios recursos, innovaciones y exploraciones incesantes del lenguaje musical, el mito —relato iniciático— sigue conectando al hombre con las fuerzas de la Naturaleza y sus misterios. Se cuenta en la mitología egipcia que Osiris recorrió la tierra para conseguir la adhesión de sus enemigos con música y sin combatir. De la misma manera el arte, fiel a los valores de su experiencia, devela una mitología viva, mimética y sincrónica que nos ayuda a orientar el crecimiento psíquico y espiritual de las culturas (Kiefer, Calasso, Quignard, Kandinsky, Caillois). El desarrollo de la consciencia, por cierto, como dice E. Neumann, no ha de confundirse con la positividad del progreso tecnológico.

Hoy, el principal obstáculo para atender al mensaje creativo y crítico que el mito y el arte transmiten es el avance desmedido de las nuevas técnicas de anulación de la memoria, su saqueo y trivialización, la saturación de la música comercial, la dispersión de la atención y la amenaza brutal e imparable de la velocidad de la vida propia de la «sociedad del rendimiento» y «del cansancio» programada para la *competencia* y la *autoexplotación*.³ La propia autodestrucción del hombre y de la cultura por medio de la saturación de imágenes y la contaminación del ruido mediático, en este horizonte de alienación tecnocientífica progresiva, parece de hecho llevarnos al colapso total.

Pese a todo y más allá de las diferencias geográficas y culturales, a través de su lenguaje musical, a la manera de *sonido* articulado como conjuro chamánico, cada uno de nuestros compositores a la vez que expresa el desamparo, el dolor y la agonía de la América precolombina, reafirma también su esperanza. En la actualidad, el arte es quizá el último remanente de espiritualidad a la búsqueda siempre de su fuente primigenia. En la medida en la que nos devela un nuevo tipo de revelación no dogmático-teológica, se convierte en fuerza estructurante y relacional, de gran profundidad

³ Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona: Herder, 2012.

y variedad de propuestas de alcances incalculables. Un fragmento de los textos sobre arte del mismo Giacinto Scelsi, sin duda, lo expresará mejor:

El extraño valor que se atribuye a las obras de arte, o a las creaciones artísticas, proviene del hecho de ser cristalizaciones visibles y encarnación material de un proceso de conocimiento directo y único de las fuerzas creativas cósmicas.

Pero aún hay más: si, por una parte, el artista logra ese contacto cognitivo con las fuerzas creadoras, por otra parte, al hacerlo, se desencadena una actividad de esas mismas fuerzas que se agitan sobre el organismo humano y, particularmente, sobre el artista.

Esas fuerzas toman su organismo para objetivos propios que lo rebasan, pero a los que debe servir porque, en suma, está condicionado por ellas.

El arte es investigación y ascesis —si se quiere así— en la que el propósito debe ser no la conquista sino la entrega y la sumisión.

Y la manifestación de estas fuerzas que, en el caso del artista se vierten en el mundo, tienen igualmente un propósito que no podemos sino imaginar o entrever.

El poder de radiación y vibración del arte sobre el psiquismo humano y colectivo es incontestablemente enorme, más grande de lo que podríamos creer, tanto en la economía general de las fuerzas cósmicas como en la evolución del planeta y del pensamiento humano.⁴

⁴ *Les anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, pp. 215-216.

Figuras



Silvestre Revueltas



Alberto Ginastera



Giacinto Scelsi

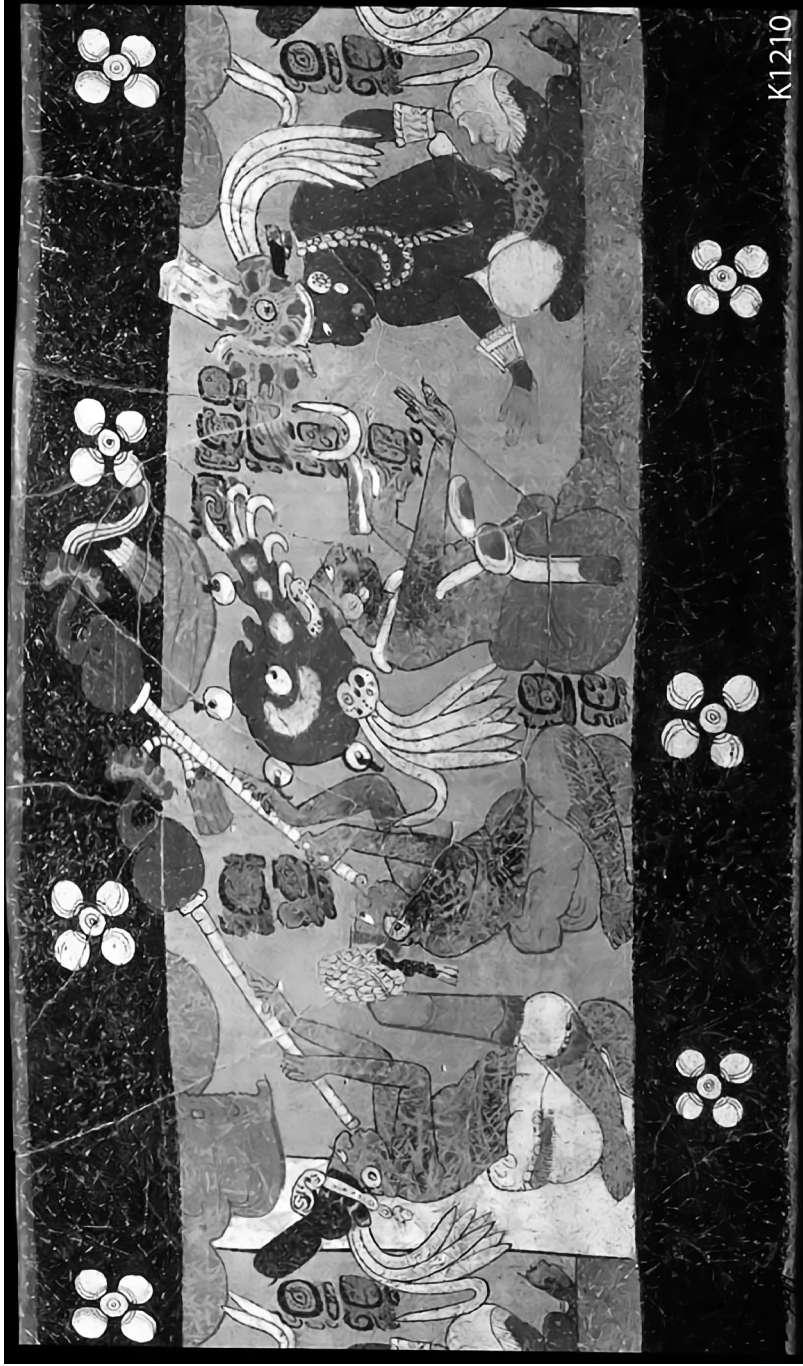


Mono, perro y sapo. El mono sostiene un instrumento musical de concha de tortuga. *The Maya Vase Book.*
Fotografía de Justin Kerr, K1181



K791

Los Gemelos Divinos en sus diferentes modos de actuar. Al lado, el Jaguar Lirio de Agua, el Dios A y un águila. The Maya Vase Book. Fotografía de Justin Kerr, K791



Escena de Palacio con músicos. The Maya Vase Book.
Fotografía de Justin Kerr, K1210



Conejo tocando el timbal y monos bailando. Nótese los signos en las orejas del conejo. The Maya Vase Book.
Fotografía de Justin Kerr, K1208



Vasija maya. Museo Nacional de Arqueología
y Etnología de Guatemala.
Fotografía de Justin Kerr, K30088



Parque Nacional de Tikal, Guatemala.
Templo I o Templo del Gran Jaguar

Referencias

I. Silvestre Revueltas

- BAUDELAIRE, Charles, «Richard Wagner», en *El arte romántico*, Madrid: Ediciones Felmar, 1977, pp. 225-263.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 5ª reimpresión, 1997.
- CARPENTIER, Alejo, «Silvestre Revueltas», en *Ese músico que llevo dentro*, vol. I, Ciudad de México: Siglo XXI, 1987, pp. 53-54.
- CHENG, François, *Cinco meditaciones sobre la belleza*, traducción del francés de Anne-Helène Suárez Girard, Madrid: Siruela, col. El árbol del paraíso, 2007.
- CONTRERAS SOTO, Eduardo, *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*, Ciudad de México: INBA, INAH, 2004.
- CRAVERI, Michaela, *Contadores de historias. Arquitectos del Cosmos. El simbolismo del Popol Vuh como estructuración de un mundo*, Ciudad de México: Cuadernos del Centro de Estudios Mayas, n° 38, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- , *El lenguaje del mito. Voces, formas y estructura del Popol Vuh*, Ciudad de México: Cuadernos del Centro de Estudios Mayas, n° 37, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

- DE LA GARZA, Mercedes, *El legado escrito de los mayas*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- DE LANDA, Diego (Fray), *Relación de las cosas de Yucatán*, Ciudad de México: Conaculta, 1994.
- DE VOS, Jan, *La paz de Dios y del Rey. La conquista de la selva lacandona, 1525-1821*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- , *No queremos ser cristianos. Historia de la resistencia de los lacandones 1530-1695*. Ciudad de México: Conaculta/Dirección General de Publicaciones del Instituto Nacional Indigenista, 1990.
- EINSTEIN, Alfred, *La música en la época romántica*, Madrid: Alianza Música, 1986.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Labor, 6ª edición, 1988.
- ESTRADA, Julio, *Canto roto: Silvestre Revueltas*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La música y lo inefable*, trad. de Rosa Rius y Ramón Andrés, Barcelona: Ediciones Alpha Decay, 2005.
- KOLB NEUHAUS, Roberto, «La noche de los mayas: crónica de una performance de otredad exótica», *Revista Transcultural de Música*, n° 18, España: Sociedad de Etnomusicología, 2014, pp. 1-28. Consultado el 25.06.2017, en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5923704>>.
- LAVANIEGOS, Manuel, «La consagración de la primavera de Ígor Stravinsky: resonancias de una obra maestra», en B. Solares (ed.), *Imaginarios musicales. Mito y música*, vol. 1, Ciudad de México: Itaca, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 118-154.
- LEYVA, José Ángel, *El Naranja en flor. Homenaje a los Revueltas*, Ciudad de México: Ediciones Sin Nombre, Juan Pablos Editor, Instituto Municipal del Arte y la Cultura de Durango, 1999.

- Libro de Chilam Balam de Chumayel*, prólogo y traducción de Antonio Mediz Bolio, Ciudad de México: Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- MAGAÑA, Sergio, *Moctezuma II. Cortés y La Malinche (Los Argonautas)*, Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, S. A., 1985.
- MALMSTRÖM, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 4ª reimpresión, 2015.
- MEDIZ BOLIO, Antonio, *La tierra del faisán y del venado*, Buenos Aires: Contreras y Sanz Editores, 1ª edición, 1922. En Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- , *La flecha del Sol. Poema escénico. Una visión indígena de la conquista en tres actos*. Versión mecanografiada, sin numeración y que data de 1918, Ciudad de México: Archivo del Departamento de Teatro de la Biblioteca de la Escuela de Arte Teatral.
- OLGUÍN, David (coord.), *Un siglo de teatro en México*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- PACHECO, José Emilio, «La tierra del faisán y del venado. A Gabriel Zaíd para celebrar su entrada en el Colegio Nacional». Consultado el 22.03.2018, en: <<http://www.proceso.com.mx/139576/antonio-mediz-bolio-1884-1957>>.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 23ª reimpresión, 2018.
- , «Silvestre Revueltas», en *Las peras del olmo*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2ª edición, 1965.
- Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k'iche'*, traducción al español, notas gramaticales y vocabulario de Michaela E. Craveri, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

- Popol Vuh, las antiguas historias del Quiché*, traducción del texto original, introducción y notas de Adrián Recinos, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 25ª reimpresión, 1995.
- RANDEL, M. DON, *Diccionario Harvard de música*, Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- REVUELTAS, Silvestre, *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, recopilación de Rosaura Revueltas, Ciudad de México: Ediciones Era, 1ª edición 1989, 1ª reimpresión 1998.
- SCHPOENHAUER, Arthur, *Sobre la música*, Madrid: Casimiro Libros, 2016.
- TAUBE, Karl, *Mitos aztecas y mayas*, traducción de Ana Pérez Humanes, Madrid: Akal, 1996.
- y Mary MILLER, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, Londres: Thames and Hudson, 1997.
- VALVERDE, María del Carmen, «La guerra de castas peninsular. Encuentros y contradicciones», en *La resistencia en el mundo maya*, María del Carmen Valverde (coord.), Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2007, pp. 141-151.
- ZWEIG, Stefan, «El genio de una noche, “La Marsellesa”, 25 de abril de 1792», en *Momentos estelares de la humanidad. Catorce miniaturas históricas*, Barcelona: Acantilado, 2002, pp. 121-138.

Discografía

- REVUELTAS, Silvestre. *La noche de los mayas*. Suite en dos movimientos por Paul Hindemith (1946), 1939. Consultado el 28.06.2017. Puede escucharse en: <<https://www.youtube.com/watch?v=c-nnAB4bjIE>>.
- *La noche de los mayas* en *Rito*, Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela, dirección de Gustavo Dudamel, Berlín: Deutsche Grammophon Classics.

II. Alberto Ginastera

- ALCARAZ, José Antonio, «Entrevista con Alberto Ginastera». Consultada el 23.03.2019, en: <<https://lorfeodotorg.wordpress.com/2013/08/04/del-pasado-entrevista-a-alberto-ginastera/>>.
- BUCH, Ernst, *The Bomarzo affair. Ópera, perversión y dictadura*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, S. A., 2003.
- , «Alberto Evaristo Ginastera». Consultado el 10.03.2019, en: <<http://brahms.ircam.fr/alberto-ginastera#parcours>>.
- CHASE, Gilbert, «Remembering Alberto Ginastera», *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 6(1), 80, 1985.
- DE LA GARZA, Mercedes (comp. y pról.), *Literatura maya*, Barcelona: Editorial Galaxis, S. A., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- DE LANDA, Diego (Fray), *Relación de las cosas de Yucatán*, Ciudad de México: Conaculta, 1994.
- El Libro de los Libros de Chilam Balam*, traducción de sus textos paralelos, Alfredo Barrera Vázquez y Silvia Rendón, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 32ª reimpresión, 2018.
- GINASTERA, Alberto, *Ginastera Cantata para América Mágica for soprano & percussion orchestra, op. 27, poemas de Mercedes de Toro inspired by ancient texts of the pre-Columbians*, Buenos Aires: Barry Editorial, 1968.
- HECHT, Robert, «Popol Vuh; Cantata para América Mágica», *American Record Guide*, 73(4), 2010, pp. 102-103.
- HELGUERA, Luis Ignacio, «Ginastera a diez años de su muerte», *Vuelta*, vol. 17, n° 202, sep. 1993, pp. 67-69.
- LEÓN PORTILLA, Miguel, «La concepción de la guerra en el México antiguo», en *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 7ª edición, 1976, pp. 190-193.

- Libro de Chilam Balam de Chumayel*, prólogo y traducción de Antonio Mediz Bolio, Ciudad de México: Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- MONTOLÍ VILLAR, María, *Cuando los dioses despertaron. Conceptos cosmológicos de los antiguos mayas de Yucatán estudiados en el Chilam Balam de Chumayel*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- MORGAN, Robert P., *La música del siglo xx. Una historia del estilo musical en la Europa y en la América modernas*, Madrid: Akal, 2ª edición, 1999.
- MUJICA LAINEZ, Manuel, *Bomarzo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.
- NISSMAN, Barbara, «Remembering Alberto Ginastera. A centenary tribute», *Musical Opinion*, (1507) 2016, pp. 18-20.
- Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k'iche'*, traducción al español, notas gramaticales y vocabulario de Michaela E. Craveri, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Popol Vuh, las antiguas historias del Quiché*, traducción del texto original, introducción y notas por Adrián Recinos, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 25ª reimpresión, 1995.
- Popol Vuh: The Mayan Creation. Ollantay. Suite de Danzas Criollas*, en *Fanfare: The Magazine for Serious Record Collectors*, 34(3), 2007, pp. 24-27.
- SCALISI, Cecilia, *Ginastera. Cartas de padre a hija*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, Penguin American House, Grupo Editorial Argentina, 2012. Versión digital.
- SCHLÜREN, Christoph, «Alberto Ginastera, *Popol Vuh*, *Cantata para América Mágica*», Ciudad de México: Colección Fundación BBVA-Neos Music. En: <www.fbba.es>.

- SCHWARTZ-KATES, Deborah, «The Film Music of Alberto Ginastera: An Introduction to the Sources and their Significance», *Latin American Music Review*, 27(2), 2006, pp. 171-195.
- , «The Correspondence of Alberto Ginastera at the Library of Congress», *Notes*, 68(2), 2011, pp. 284-312.
- , «Ginastera». Consultado el 29.06.2017, en: <<http://www.barryeditorial.com.ar/?page=autores&sub=ver&id=110>>.
- , «Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition», *Musical Quarterly*, 86(2), 2001, pp. 248-281.
- SUÁREZ URTUBEY, Pola, «La “Cantata para América Mágica”, de Alberto Ginastera», *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile: Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, año XVI, n° 84, abril-junio, 1963.
- TAUBE, Karl y Mary MILLER, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, Londres: Thames and Hudson, 1997.

Discografía

- GINASTERA, Alberto. *Cantata para América Mágica* (Libreto en español de Mercedes de Toro a partir del *Popol Vuh* y el *Libro de Chilam Balam de Chumayel*). Los Angeles Percussion Ensemble, dirigida por Henri Temianka, 1989. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=HloAAg3—7Mc>>.
- . *Popol Vuh*. Partitura inacabada. National Orchestra of Wales, bajo la dirección de Gisele Ben-Dor, Naxos, 2010.
- , *Popol Vuh*, WDR Sinfonieorchester Köln, bajo la dirección de Stefan Asbury. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=4M9nSgW-Va0>>.

III. Giacinto Scelsi

De Giacinto Scelsi

«Évolution de l'harmonie», a cargo de Adriano Cremonese, Roma: Fondazione Isabella Scelsi, 1992.

«Évolution du rythme», a cargo de Adriano Cremonese, Roma: Fondazione Isabella Scelsi, 1992.

Il Sogno 101. Mémoires présentés et commentés par Luciano Martinis et Alessandra Carlotta Pellegrini, sous la coordination de Sharon Kanach, Arlés (Francia): Actes Sud, 2009.

L'homme du son. Poésies recueillies et commentées par Luciano Martinis, avec la collaboration de Sharon Kanach, Arlés (Francia): Actes Sud, 2006.

Les anges sont ailleurs... Textes et inédites recueillis et commentés par Sharon Kanach, Arlés (Francia): Actes Sud, 2006.

Otra bibliografía

AMBLARD, Jacques, «Giacinto Scelsi». Disponible en: <<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2871/#parcours>>.

BÉRIACHVILI, Georges, «La poétique du son dans l'œuvre de Giacinto Scelsi (À propos des *Quattro Pezzi per orchestra* et au-delà)», en Pierre-Albert Castanet (dir.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, Actes du Colloque 2005, Paris: Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2008, pp. 201-209.

BOTH, Arnd Adje, «La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia», *Arqueología Mexicana*, vol. xvi, n° 94, pp. 28-37.

———, *Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlan*, tesis de doctorado, Berlín, 2005.

- CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*. Vol. II. *El pensamiento mítico*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- CASTANET, Pierre-Albert (dir.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, Actes du Colloque 2005, París: Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2008.
- y Nicola CISTERNINO, *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, La Spezia: Luna Editore, 1993.
- CHENG, François, *Le livre du vide médian*, París: Édition Albin Michel, 2ª edición revisada y aumentada, 2009.
- COOMARASWAMY, Ananda, *Sobre la doctrina tradicional del arte*, traducción de Esteve Serra, Barcelona: Olañeta Editor, 2ª edición, 2001.
- CRAVERI, Michaela, *El lenguaje del mito. Voces, formas y estructura del Popol Vuh*, Ciudad de México: Centro de Estudios Mayas, IIFIL-UNAM, 2012.
- CROSSLEY-HOLLAND, Peter, *Los artefactos musicales prehispánicos del Occidente de México*, traducción de A. Agustín Pimentel, Ciudad de México: Centro de Apoyo de la Etnomusicología en México, A. C. (CADEMAC), 1994.
- DE LA GARZA, Mercedes, *El legado escrito de los mayas*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Labor, 7ª edición, 1988.
- , *Tratado de historia de las religiones*, Ciudad de México: Era, 8ª edición, 1992.
- FREIDEL, David, Linda y Joy PARKER, *El cosmos maya. Tres mil años por la senda de los chamanes*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- FUBINI, Enrico, *Estética de la Música*, Madrid: La Balsa de Medusa, 2008.
- GODWIN, Joscelyn, *El mito polar*, Vilaür (Girona): Atalanta, 2005.
- GÓMEZ, Oswaldo y Milan KOVÁČ, «Las relaciones entre Tikal y Uaxac-tún. Investigaciones actuales», *Arqueología Mexicana*, n° 137, 2016, pp. 38-45.

- GRIFFITHS, Paul, *Breve historia de la música occidental*, Madrid: Akal, 2009.
- HALBREICH, Harry, «Giacinto Scelsi», cuaderno del disco *Giacinto Scelsi, Quattro Pezzi, Anahit, Uaxuctum*, Orquesta y Coro de la RadioTelevisión Polaca de Cracovia, bajo la dirección de Jürg Wyttenbach. Grabada en la Iglesia de Santa Catalina de Cracovia, Polonia, 1989. Editada en Francia por Discos Accord, 1989.
- HAN, Byung-Chul, *La sociedad del cansancio*, Barcelona: Herder, 2012.
- HATANAKA, Keiko, «The Music of Giacinto Scelsi». Consultada el 22.06.2019. Disponible en: <<http://www4.ocn.ne.jp/taraga/English/essay.html>>.
- KOVÁC, Milan, «Crecimiento, colapso y retorno ritual en la ciudad antigua de Uaxactún (150 a.C. 300 d.C.)». Disponible en: <https://www.mesoweb.com/publications/MMS/8_Kovac.pdf>.
- MÂCHE, François-Bernard, «À propos de Scelsi», en Pierre-Albert Castanet y Nicola Cisternino, *Goacinto Selsi. Viaggio al centro del suono*, La Spezia: Luna Editore, 1993, pp. 29-30.
- MARTINIS, Luciano «Light in extension, commentaires et chronique de *Konx-Om-Pax*, ouvre pour chœur et orchestre de Giacinto Scelsi», en Pierre-Albert Castanet (dir.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, Actes du Colloque 2005, París: Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2008, pp. 47-53.
- MONTES DE OCA VEGA, Mercedes (ed.), *La metáfora en Mesoamérica*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004, pp. 225-251.
- MOTTANA, Paolo, «Giacinto Scelsi et l'alchimie du son», en *Le regard imaginal*, Louvain-la-Neuve: Transversales Philosophiques/EME, 2015.
- NATTIES, Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 2. Les savoirs musicaux*, Arlés (Francia): Actes Sud Cité de la musique, 2004.

- PAQUELET, Christine, «Scelsi et la percussion», en Pierre-Albert Castanet (dir.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, Actes du Colloque 2005, París: Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2008, pp. 125-141.
- PAZ, Octavio, «El ritmo», en *El arco y la lira*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 23ª reimpresión, 2018, pp. 49-67.
- Popol Vuh, las antiguas historias del Quiché*, traducción del texto original, introducción y notas de Adrián Recinos, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 25ª reimpresión, 1995.
- RAMOS, Francisco, *La música del siglo xx. Una guía completa*, Madrid: Turner, 2013.
- SACKS, Oliver, *Musicofilias. Relatos de la música y el cerebro*, Barcelona: Anagrama, 1ª reimpresión, 2012.
- SCHNEIDER, Marius, *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, Madrid: Siruela, 1998.
- SCHWEITZER, Francesco, «Simbolismo della forme sonore nelle opere per archi di Domenico Guacero e Giacinto Scelsi», en *Teoria e prassi dell'avanguardia*. Atti del Convegno Internazionale di studi, Roma, 2-4 diciembre de 2004. Roma: Aracne Editrice, 2009, pp. 97-115.
- SOLARES, Blanca, «La concepción místico-musical de universo según Marius Schneider», en B. Solares (ed.), *Imaginarios musicales. Mito y música*, vol. 1, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Itaca, 2015, pp. 21-46.
- , *Gilbert Durand, escritos musicales. La estructura musical de lo imaginario*, Barcelona: Anthropos / Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- TEXIER, Marc, «La musique du IIIe millénaire, portrait de Giacinto Scelsi». Consultado el 23.07.2017, en: <<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2871/#resources>>.

TRÍAS, Eugenio, «Giacinto Scelsi. Renacimiento del Verbo», en *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 513-549.

VELÁSQUEZ FERGUSSON, Laura, «El patrón triádico en el contexto urbano e ideológico de los antiguos asentamientos mayas», en *Estudios de Cultura Maya*, XLIII. Ciudad de México: Centro de Estudios Mayas / Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 11-19.

ZALAUQUETT, Francisca, Martha Iliá NÁJERA y Laura SOTELO (eds.), *Entramados sonoros de tradición mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*, Ciudad de México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2014.

Discografía

Giacinto Scelsi, Quattro Pezzi, Anahit, Uaxuctum, Iglesia de Santa Catalina de Cracovia. Polonia: Filarmónica de la Radio-Televisión Polaca de Cracovia, dirigida por Jürg Wyttenbach. Editada en Francia por Discos Accord. Grabación: abril de 1989.

Uaxuctum. La légende de la Cité Maya détruite par eux-mêmes pour des raisons religieuses, interpreté par l'Orchestre Philharmonique et le Choeur de Radio France sous la direction d'Aldo Brizzi. Consultado el 17.05.2019, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=XgFINB-3QeOo>>.

Filmografía

Le premier mouvement de l'immobile. Director: Sebastiano d'Ayala Valva. Francia, 2019.

Lista de figuras



Silvestre Revueltas
<http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/otros-compositores/revueltas/>



Alberto Ginastera
<https://www.milenio.com/cultura/tocar-alberto-ginastera-desafio-enorme-bitran>



Giacinto Scelsi
<https://www.kairos-music.com/people/giacinto-scelsi>



Los Gemelos Divinos en sus diferentes modos de actuar
http://research.mayavase.com/kerrmaya_list.php?_allSearch=&hold_search=&x=41&y=11&vase_number=791&date_added=&ms_number=&site=



Mono, perro y sapo
http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=1181



Escena de Palacio con músicos
http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=1210



Conejo tocando el timbal y monos bailando
http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=1208



Vasija maya

http://research.famsi.org/rollouts/rollout_still_image.php?image=30088&search=&knumber=30088&site=&country=&title=Mesoamerican%20Pottery%20Database&tab=rollouts&pot_shape=&display=12&rowstart=0



Parque Nacional de Tikal, Guatemala. Templo I o Templo del Gran Jaguar

<https://www.pinterest.es/pin/170855379596299943>

La primera edición de *Imaginarios mayas en la música contemporánea. Revueltas, Ginastera y Scelsi*, de Blanca Solares, editada por el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México, se terminó de imprimir en septiembre de 2024 en los talleres de Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., Centeno 162-1, Granjas Esmeralda, Iztapalapa 09810, Ciudad de México. El tiro consta de 200 ejemplares impresos en Holmen Book Cream de 55 g para interiores y cartulina sulfatada de 14 pt para forros. En la composición se utilizó la familia tipográfica Sabon Pro de 8, 9 y 12 pt. Cuidado de la edición: Blanca Solares; lectura de pruebas: Perla Alicia Martín Laguerenne; diseño tipográfico: Patricia Luna Robles. La coordinación editorial estuvo a cargo del Departamento de Publicaciones y Comunicación de las Ciencias y las Humanidades del CRIM-UNAM.



Los mayas, una de las más exquisitas civilizaciones que hayan existido en la Antigüedad y a lo largo de la aventura humana, han resguardado su sabiduría en sus mitos, arquitectura, cerámica, códices y rituales. Sin embargo, rara vez su cosmovisión ha sido estudiada a la luz de la música. La potencia de este legado simbólico es el que se presenta aquí a través de tres grandes compositores del siglo xx: Silvestre Revueltas, Alberto Ginastera y Giacinto Scelsi. ¿Qué vínculos guarda el imaginario maya con la música? ¿Qué conexiones pueden establecerse entre la función de la música en el México Antiguo y la moderna búsqueda de nuevos lenguajes musicales?

A la manera de sonido articulado como conjuro chamánico, cada uno de nuestros compositores a la vez que expresa el desamparo, el dolor y la agonía de la América precolombina, reafirma también su esperanza, una revelación no dogmático-teológica a la búsqueda siempre de su fuente primigenia, fuerza estructurante de alcances incalculables.

