

O como decimos nosotros, la muda. Coronel toda su vida ha estado apto al cambio, a la revolución interior. Cuando yo a los 16 años lo conocí estaba en un proceso de cambio. Ya estaba dejando de creer en el mito, que tuvo alguna moda, de la vuelta a la Edad Media, o el advenimiento de una Nueva Edad Media. Continuó teniendo más cambios en su vida, siempre hacia un mayor progresismo, hasta ser después revolucionario, hasta estar con el Frente (aún lejos de la victoria) él y la María, en la finca "Las Brisas" donde los dirigentes del Frente iban y venían entre Nicaragua y Costa Rica. Así Coronel pasó a ser no sólo de vanguardia literaria sino de vanguardia política. La capacidad de cambio es sobre todo más admirable en los que no son jóvenes. Pero este cambio de un hombre es para mí un símbolo de todo el país. El país entero ha cambiado. Basta ver esa enorme culebra humana que viene avanzando con el Viacrucis de la Insurrección Evangélica, gentes de todas las edades y condiciones: todos ellos han cambiado, en distintos tiempos, algunos tal vez hace mucho, otros más recientemente. Todos han tenido su *Aisúkanka* miskito. Y el cristianismo de este pueblo ha cambiado, como lo vemos en ese Viacrucis revolucionario, teniendo ahora este pueblo como sus dos mayores enemigos en el mundo el Papa y Reagan, como lo dijera en una de sus "Anotaciones" José Coronel. Igualmente el cristianismo de Coronel ha cambiado, con el mismo cambio del pueblo de Nicaragua, con el cambio de esta Revolución. Y me parece a mí que ésta es la mayor razón por la que la Revolución le dé este reconocimiento a sus 80 años. Y este reconocimiento, en la persona a quien ha sido especialmente ejemplar en su cambio, es un reconocimiento también para todos aquellos que con esta Revolución han cambiado, están cambiando, o cambiarán.

Hace mucho tiempo un amigo mío, en aquellos años muy oscuros, decía que él deseaba irse de Nicaragua, a un país con un régimen democrático, como por ejemplo Inglaterra, pero con tal de que allí hubiera pinolillo, el Gran Lago, el tren de León a Granada, chicharrón con yuca, y la conversación de José Coronel Urtecho. Y ha sucedido un milagro: tenemos un régimen más democrático que el de Inglaterra (aquí no se han visto policías con escudos de plástico apaleando obreros en huelga, hiriéndolos y matándolos) y al mismo tiempo tenemos el pinolillo, y el Lago, y el tren de León a Granada, y chicharrón con yuca, y además de todo esto, Coronel Urtecho. ♦

# Música

## CARLOS CHÁVEZ: OBRA INTEGRAL PARA PIANO (III)

Por Gloria Carmona

El último álbum de la colección que forma la Obra Completa para piano de Carlos Chávez editada por la SEP se inicia con una breve y sencilla pieza compuesta en 1940, *Para Juanita*, no inscrita en el *Catálogo completo de sus obras* (SACM, México, 1971), y que debió formar parte de una serie proyectada por el compositor para la enseñanza de sus hijos, Juanita uno de ellos. Lo anterior se infiere no sólo del título sino del número tres que exhibe la pieza y del carácter infantil y didáctico de la pieza.

La *Miniatura* dedicada a Carl Deis (1942) reduce a 29 mínimos compases una fuga a cuatro voces sobre las letras C, D, E, que corresponden a las notas Do, Re, Mi sostenido (Fa). Es quizá la fuga que presenta aspectos más originales no sólo por su admirable y esencial esquematismo sino por lo agrio de sus combinaciones, producto de una libre manipulación armónica.

Muy bello es el tema de la Fuga I (1942), que procede en sucesión ascendente de cuartas, lo que le confiere un pulso directo, robusto y optimista. Construida sobre la tonalidad de Si mayor, su elaboración es renuevo de constante frescura por lo ventilado de sus dos voces que fluyen en libertad franca y abierta.

Hay en la factura de la Fuga II (1942) un propositivo reto en la construcción del tema, el más largo de todos, lo que representa por este hecho mayores problemas en su desarrollo, pese a que su urdimbre se ajuste más a los convencionalismos de la forma y la tonalidad que en las fugas anteriores. ¿Querría el compositor hacer constar que su modernidad no era fácil atribución de carencias académicas?

Por lo que se refiere a los Estudios de 1949 dedicados a Chopin, fueron escritos por engargo de la UNESCO para conme-

morar el Primer Centenario de la muerte del compositor polaco y estrenados los tres primeros en 1967 por la pianista mexicana María Teresa Rodríguez en El Colegio Nacional, y en 1949 el intitolado *Homenaje a Chopin* en la Salle Gaveau de París por Hélène Pignari. Cada uno plantea problemas específicos para una técnica que sobrepasa los rigores de la literatura pianística tradicional.

Para los acordes, el inicial, está regido por el recurso del *espejo* (suerte de palíndromo musical que puede aplicarse a la música tanto horizontal como verticalmente) que de manera magnífica utilizara Chávez en el Concierto para violín compuesto el año anterior. Pero aquí establece retos insuperables en virtud de que los esquemas se invierten confiando a la mano izquierda, de suyo más torpe y débil, las mismas dificultades que presenta en la mano derecha. El estudio concluye con acordes en ambas manos que confieren un estruendoso final.

El que le sigue podría llamarse estudio para el *cantabile*, por su carácter lírico, reforzado por los cambios continuos del compás, tiempo e indicaciones, que curiosamente sugieren un *rubato* medido. Es en realidad una libre fantasía con un tema que reaparece en el trayecto a manera de hilo conductor.

De los anteriores, el tercero lleva la tonalidad de Re mayor, ejercicio para los saltos pero también para las notas dobles, el fraseo y el ritmo, que se entretajan en una sucesión de dificultades múltiples mediante las que acumula una carga de brillante y espectacular pianismo.

De manera similar son diversos los problemas técnicos que aborda el *Estudio Homenaje a Chopin*, para el que el autor propone una abstracción mayor en el juego lineal, armónico y rítmico, el gusto por descoyuntar las superficies a través de quiebras permanentes y, por qué no, irritantes.

Sería pertinente preguntarse cuánto de Chopin hay reconocible en estos Estudios. Mucho, sin duda, para quien está familiarizado a fondo con los recursos, ideas, hallazgos y estilo en la música del compositor polaco, pero los Estudios de Chávez no llevan el afán de homenaje en el sentido de influencia o imitación sino de interpretación personal a los procedimientos chopinianos vistos bajo un concepto nuevo, indiscutiblemente personal.

La revisión crítica a la obra chopiniana y en general el contacto siempre grato y aleccionador con la música del pasado —aprendizaje y descubrimiento perennes, refinados por el tiempo y la experiencia—

yace en el origen de estas *Inversiones para la mano izquierda de cinco Estudios de Chopin*, escritos un año después que los anteriores. Si dominarlos en su escritura original basta para infatuar al pianista que se respete, se colegirá que éstos representan un *tour de force* apasionante y saludable. Por lo demás, es bien sabido que la escritura instrumental de Chávez, llámese orquesta, piano, percusiones o grupos de cámara, es una escritura sin concesiones al ejecutante, como jamás las tendría consigo mismo, ni en lo personal ni como creador. El propósito de estas inversiones refleja, por una parte, el apego al piano y sus retos, por la otra, el lado eminentemente didáctico de su personalidad. Escribe el compositor al margen de la partitura:

"Estas inversiones resuelven definitivamente el problema de dar a la mano izquierda exactamente las mismas dificultades dadas por Chopin a la derecha: posiciones en relación con el teclado, digitaciones, etc. Además de su enorme valor didáctico, adquieren una nueva belleza como resultado de la inversión, ya que ocurren cambios correlativos en la armonía y la melodía."

En efecto, se está a punto de reconocer en el espejo un rostro familiar pero que refleja ángulos, luz y sombra diferentes, otredad desconocida no menos cercana y deslumbrante, pues habituados a la diestra dirección de sus gestos, la inversión confiere una segunda dimensión, diferentes contrastes y frecuencia melodiosos y otro sentido armónico en razón de que las tonalidades dejan de ser mayores para adquirir en las tonalidades menores un matiz suave y sedicioso.

Los *Cuatro nuevos estudios* de 1952 presentan un mayor rigor, evolución y progreso en el lenguaje de Chávez. En ellos se vuelve estimulante la búsqueda de elementos y valores compositivos que el autor incorpora con inigualable destreza y seguridad. Aunque desde el punto de vista formal aún conserven un patrón convencional, la evolución ocurre en el concepto musical mismo. De esta suerte, no hay cambios de compás para establecer las peculiaridades del ritmo sino que éste adquiere el poder de manifestarse libre y variadamente en el marco de una métrica estable. Es el caso del primer Estudio, para los saltos, cuya regularidad métrica se ve alterada por un episodio que pone en evidencia la fuerza singular de los silencios al producirse inesperadamente un efecto puntillista.

Melódicamente, Chávez ensancha las posibilidades sonoras mediante posiciones muy abiertas o dejándose llevar por el movimiento espontáneo y natural de la frase hacia los extremos del teclado. Como juego melódico, el Estudio No. 2 para las dos manos es ejemplar: tiene una doble exposición pues con algunas variantes las manos se mueven en sentido contrario sobre un mismo esquema melódico. La discrepancia angulosa y armónica se diluye a instancias del kinetismo que crea la tersura y sinuosidad exuberantes. Este juego adquiere en el Estudio No. 3, para las segundas menores, una potencialidad y color deslumbrantes a causa de su movimiento conjunto o cromático-anticipo al Estudio *Homenaje a Rubinstein* de fecha posterior. El efecto sonoro es el de una abigarrada y destellante pedrería.

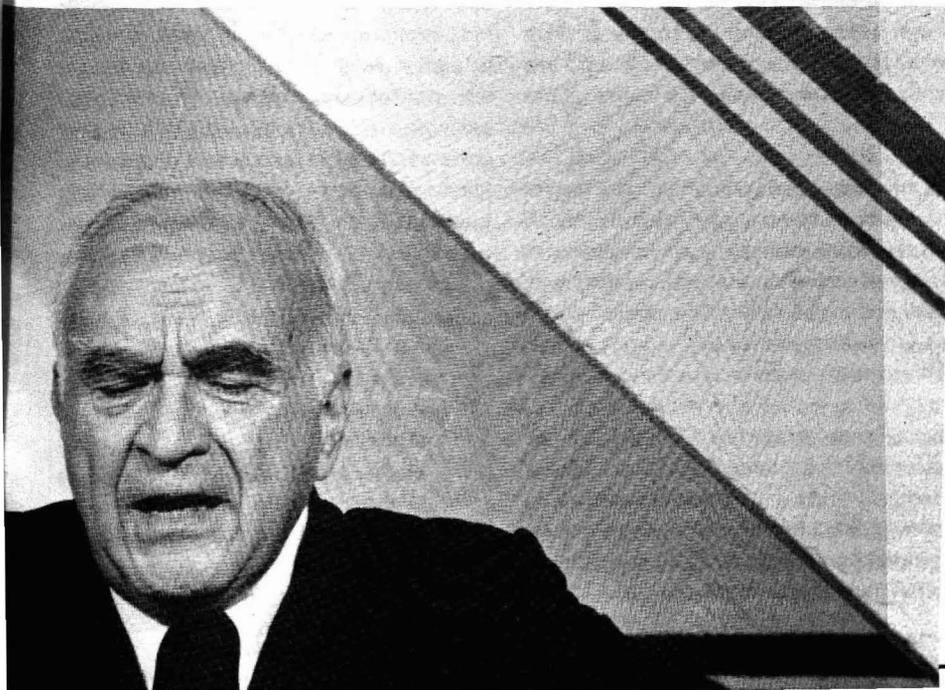
En relación con el Estudio No. 4 para la mano izquierda, se recordará que en el de

Chopin llamado "Revolucionario", cuya función es ejercitar este miembro, la izquierda funge como acompañamiento a la melodía encomendada a la derecha. El de Chávez en cambio enfoca la atención melódica en la izquierda pese a que sus dominios se mantienen en el registro sombrío y poco brillante del instrumento, resultando así que la derecha toma en relevo los apoyos de un virtual acompañamiento.

Se vuelve evidente que la búsqueda de nuevos modos de expresión musical, la experimentación con diferentes valores y recursos compositivos, fue una constante a lo largo de la producción de Chávez, sin demérito de la disciplina o la generosidad, de la forma directa y sin preámbulos de abordar la música, del rechazo a fórmulas fáciles y a la complacencia sonora, sello de una recia y bien definida personalidad. Se insiste en ello en razón del viraje hacia las formas clásicas que el compositor parece dar a estas alturas de su creación, viraje extraordinariamente lúcido y original del que la tradición surge lozana y remozada, porque es obvio que Chávez no hará feudo del academismo sino creará e imaginará a partir de la tradición, que su espíritu contemporáneo, ilimitado como proyecto de creación y progreso, domeñará. El *scherzo* de la III Sinfonía (1951), un fugado con saltos desproporcionados y prominentes, el *pasacalle* de la VI Sinfonía (1961) con sus 43 soberbias exposiciones que se precipitan vertiginosamente al final, testimonian la desusada y novedosa capacidad de Chávez para recrear el clasicismo.

Pero del arte como oficio, como didáctica y arqueología musicales, una profesión que Chávez ejerció durante la época que instituyó el Taller de Composición en el Conservatorio Nacional, son ejemplos las V Sonata según el esquema armónico de las Sonatas 533 y 494 de Mozart (1960) de la que quedó en proyecto el *allegretto* final y cuyo mérito es el de ceñirse a los cánones mozartianos sin perjuicio de la naturaleza e instinto propios, así como la VI Sonata (1961) de temas que recuerdan un poco a Schubert y variaciones a la Beethoven, obras que curiosamente son posteriores a la *Invenición* (1958), considerada por Claudio Arrau entre las obras fundamentales en la literatura pianística del siglo XX, junto con la Sonata Fantasía de Copland, el Concierto de Elliot Carter y la música de Stravinsky, Schoenberg y parte de la de Prokofiev (*The Piano Quarterly*, No. 23, Otoño de 1973).

La *Invenición* es un hito en la producción de Chávez. En plena época de revisión a los procedimientos clásicos, su factura res-



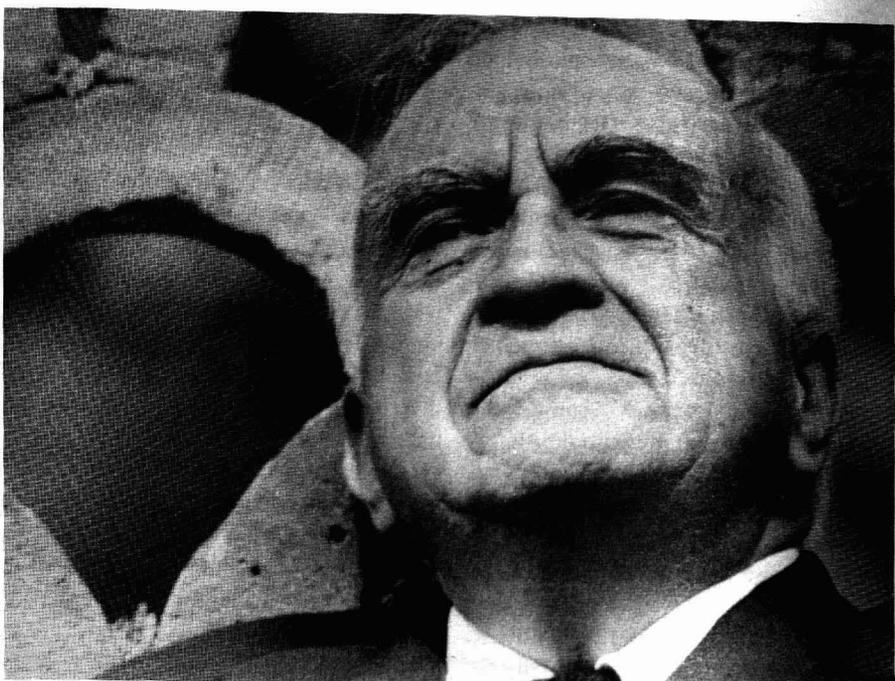
ponde a una profunda y estimulante reflexión sobre dichos procedimientos que el compositor consignó en *El pensamiento musical* (FCE. Primera edición en español, México, 1961), serie de conferencias sustentadas durante el tiempo que desempeñó la Cátedra de Poética "Charles Eliot Norton" en la Universidad de Harvard (1958). Tras de asentar como características de la forma y en general de la música la repetición y la simetría, el compositor afirma:

"En nuestra vida mental y espiritual estamos sujetos a un constante juego de fuerzas activas y pasivas. Amamos la quietud, el descanso, la facilidad, en correspondencia a nuestras inclinaciones pasivas, y por ello nos agradan las fórmulas cómodas y repetitivas; pero también nos agrada —y lo necesitamos y buscamos— lo nuevo y lo desconocido, por cuanto somos naturalmente inquiridores incurables de nuevas verdades. Nuestro gusto por la repetición o por lo nuevo puede ser una cuestión de preferencia personal, según se sea más o menos pasivo. Pero a la larga, todos vamos hacia adelante y no podemos permanecer siempre pasivos o negativos. La vida es, después de todo, positiva. En todo proceso de nuestro intelecto y de nuestro espíritu —en nuestra vida pensante, en nuestras reacciones a las expresiones artísticas, etc— los dos elementos principales son una memoria perezosa (que corresponde a lo pasivo) y una expectación aguzada (que corresponde a lo activo). La memoria perezosa supone la necesidad de repetición y en este sentido es un elemento pasivo; la expectación proviene de lo que no sabemos pero deseamos saber, y en este sentido es un elemento activo en nuestros empeños.

Olvido y expectación, o reposo y curiosidad, son los términos de tal contradicción."

En otro párrafo insistía:

"Nos agrada la simetría por su propio don natural, sencillamente porque es bella en sí misma. Sin embargo, no nos sentimos seguros de que no podrían agradarnos también otras disposiciones —asimétricas o no asimétricas— que determinarían nuevos conceptos formales, nuevos principios de equilibrio y proporción en el campo de la composición. No estamos seguros de que nuestra inclinación a la simetría sea innata y



no necesariamente una cuestión de hábito y tradición."

Y concluía:

"La idea de repetición y variación puede ser sustituida por la noción de un constante renacer, de verdadera derivación: una corriente que nunca regresa a su fuente, una corriente en eterno curso, como una espiral, siempre ligada y continuando su fuente original, pero siempre en busca de nuevos e ilimitados espacios.

Una espiral fuera acaso la contestación: una idea que evoluciona en formas perpetuamente renovadas sin repetirse nunca a sí misma.

El hombre, su carácter, lo que tiene que decir, su anhelo de comunicación, todo esto es, en último análisis, el conjunto de causas profundas que determinan la unidad y la cohesión de una obra de arte. La unidad y la cohesión sólo pueden lograrse a través de la substanciación y depuración del estilo personal."

La *Invencción* para piano inaugura la producción de Chávez inscrita bajo el principio no repetitivo, esto es, el compositor evita la construcción simétrica de motivos y temas que exijan reiteración, desarrollo, recapitulación "y hasta donde fuera posible la repetición de los mismos valores de duración, negras, blancas, corcheas, etc." La cohesión, la unidad o la forma no serán resultado del equilibrio entre los factores repetitivos tradicionales sino la conclusión a la trayectoria misma de la música que engendrará en el transcurso su propia forma y funcionamiento orgánicos.

A pesar de su discurso ininterrumpido, la *Invencción* está dividida en tres partes claramente definidas. La primera se caracteriza por la sucesión de dibujos melódicos y rítmicos masculinos vigorosos, contrarrestados por la suavidad y tersura de otros que se dispersan en elaboraciones que engendran a su vez nuevas formaciones, para concluir con una portentosa secuencia en acordes. El *lento*, de carácter más pausado y subjetivo, funciona como parte contrastante entre el primero y último trozo de configuración netamente rítmica y percusiva.

Chávez presenta cuatro diferentes momentos de música tradicional en *Mañanas mexicanas* (1967). Es posible que la pieza haya sido el esbozo de una obra orquestal para ballet, a juzgar por las sofisticaciones rítmicas del tercer y cuarto momentos, si bien la realización del segundo, una alborada reminiscente y voluptuosa, llena de asociaciones y correspondencias impresionistas, conviene bien al teclado. Curiosamente y en apoyo a la idea de que bien pudo ser la pieza esbozo para una obra mayor, el autor realizó varias versiones instrumentales de la misma. Uno de los temas figuraba ya en *Llamadas* de 1934.

Colocado en la cúspide de los estudios, el *Homenaje a Rubinstein* (1973), cierra el ciclo. Para las segundas mayores y menores difiere del de 1952 no tanto en organización cuanto en objetivos, pues es obvio que la obtención de sonoridades destempladas, como si el piano fuera pulsado no en el teclado sino dentro de la caja, fue elegida por Chávez para establecer fulguraciones microtonales de una gran originalidad, y por si estuviera en duda el propósi-

to, el estudio concluye con una serie continuada de segundas cuyo resultado es el de levantar un resplandeciente halo o espectro sonoro. Comisionado por el Festival de Israel en ocasión de establecer el Concurso Pianístico Artur Rubinstein en honor del artista, fue estrenado por el pianista norteamericano Alan Marks en septiembre de 1974 cuando se llevó a cabo en Tel Aviv el primero de ellos.

De la *Invencción al Homenaje a Rubinstein* y los *Cinco Caprichos* (1975) median 15 años en los que Chávez escribió más de 20 obras, 7 mayores y entre ellas algunas maestras, lapso considerable si se advierte la audacia y la soltura con que el compositor domina la materia sonora, la maestría con que las combinaciones, las intensidades, efectos, silencios, duraciones, ritmo y tiempo, se convierten en zumo expresivo, porque los *Caprichos* encarnan un mundo auditivo diferente, la concepción amplia e ilimitada del espacio sonoro, de sus virtuales e insospechadas resonancias. No como los de Paganini sino como los de Goya, el trazo de sus líneas apenas se insinúa, se inmaterializa en acrecentamiento de la carga expresiva, desolada y lúcida, austera y conmovedora en cada nota.

En contraste al juego de imágenes y dibujos en el primero, tercero y quinto, los efectos insólitos de timbre y color suspenden el tiempo y avanzan en el espacio en el segundo y el cuarto, mediante una sencilla sucesión interválica en el segundo, apoyada por la prolongación de los armónicos que se obtiene al abrir el pedal, y a través del manejo de los trinos en el cuarto, que suben paulatinamente en un *crescendo* impresionante desde la parte más grave del teclado hasta alcanzar la totalidad de la gama sonora pulverizada por la indeterminancia microtonal. Ni un solo *cluster*, secciones aleatorias o codificaciones típicas de la música vanguardista, y sin embargo no es menos contemporáneo el lenguaje de los *Caprichos* en su escritura tradicional. El preciosismo en la complejidad de los diseños, el esplendor en las construcciones sonoras y transfiguraciones colorísticas, son galas de la plenitud de Chávez en el arte de componer música.

Un largo camino habría de recorrer el compositor desde las breves y románticas piezas de salón hasta los *Caprichos*, esas cinco pequeñas pero fundamentales obras maestras que junto con el *Concierto para trombón* (1976) constituyen sus últimas obras. Lo que es admirable en el trayecto es que Chávez haya surgido tan grande e insuperable del ejercicio humilde y tenaz de la tradición. ◇

# Teatro

## LA MUDANZA

### DESTRUCCIÓN DE LA RELACIÓN AMOROSA

por María Muro

bre y a una mujer de la clase media de la ciudad de México, quienes experimentan una relación en deterioro, tal como se manifiesta en la sociedad contemporánea.

#### Mudarse para mejorar

La acción comienza en una vieja casa a la que Sara y Jorge han decidido mudarse. En la puesta en escena de Adam Guevara, un primer personaje ronda en la penumbra el espacio vacío y maltratado. En seguida, la mudanza es la entrada continua del mobiliario a un área reducida, clausuradas accidentalmente las puertas de los demás recintos de la casa, por lo que todos los en-



Foto: Rogelio Cuellar

*La mudanza*, de Vicente Leñero, es un trabajo en el que se sintetiza la marcada tendencia de este dramaturgo hacia el realismo. La realidad vista tal como es, sin alteraciones y sin adornos, probablemente es el núcleo de varias obras de Leñero.

Lo anterior se demuestra al descubrir el retrato fiel de la pobreza en *Los hijos de Sánchez*. Asimismo, cuando lo cotidiano —considerados estrictamente los tiempos y las maneras de ser— y las formas precisas de lenguaje, hacen de *La visita del ángel* una copia del mundo verdadero: en este caso nos encontramos ante una ficción, pero de tal naturaleza que no podemos sino considerarla real en la medida en que repite experiencias reconocibles.

Un procedimiento similar ha sido empleado en *La mudanza*, resultado de una observación rigurosa sobre la pareja moderna; Vicente Leñero imaginó a un hom-

bres portados por los cargadores pronto se acumulan en desorden. Tres núcleos de conversaciones señalan este periodo: la plática entre Sara y la amiga íntima de la pareja y amante de Jorge; la discusión entre Sara y Jorge, quienes se acaloran aceleradamente constatando su desamor y la inutilidad del cambio de casa; y las intervenciones oportunas, socarronas y de cínica prepotencia de los cargadores explotados y abusivos.

Según se cree, y se subraya en esta obra de Leñero, todos los cambios son positivos, especialmente el cambio de casa cuando la situación en el hogar parece no tener salida. Se cambia para iniciar una nueva vida, pero en el curso de la mudanza la agresión y el rompimiento se manifiestan no como un hecho del momento, sino como una experiencia larga, de solución difícil, que tal parece no encontrará otro