

CONSUELO CARREDANO y CARLOS VILLANUEVA, *Manuel de Falla en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay*, México, El Colegio de México, 2017, 256 pp. ISBN 978-607-628-164-2

El estudio de la crítica musical en México acusa, como tantos otros tópicos de la indagación musicológica, una sequía de trabajos que se antoja endémica. De hecho, pocos conceptos resultan tan malentendidos como la crítica musical, comúnmente concebida como la tarea de un petulante aspirante a músico que asiste a los conciertos para detectar las pifias de tal o cual intérprete. En tiempos recientes, esa tarea se ha desvanecido hasta convertirse en una especie de gacetilla que nada dice en términos críticos y que se lee como caída desde la sección de sociales. Por lo demás, lo que resta de las columnas musicales se ocupa de la promoción de proyectos personales, de la diatriba contra algún colega o de la perenne queja contra las instituciones culturales. Cada vez resulta más raro que los músicos tomen la pluma para ejercer su juicio crítico y, de hecho, es revelador que la mayoría de quienes escriben sobre música no sean musicólogos. Si lo que se busca es “crítica musical”, las tristes páginas de la prensa local son mudas y envidiosas.

Por otra parte, son escasos y relativamente recientes los estudios acerca de la crítica musical en México. Están “en el horno” dos estudios que prometen cambiar en algo esta situación, uno de Fernanda Muñoz acerca de las críticas musicales de Gustavo E. Campa, y otro de Armando Gómez Rivas acerca de la crítica musical mexicana entre 1892-1893, un periodo que recientemente atrajo a Miguel Ángel Castro y Ana María Romero, quienes repasaron lo escrito sobre música por Abeja y El Duque Job.¹ De ahí que trabajos como el realizado por Carredano y Villanueva resulten particularmente bienvenidos. Lo menos que hacen esas páginas es abrírnos los ojos a un tiempo, que

¹ Miguel Ángel CASTRO y Ana María ROMERO VALLE, “Abeja y El Duque Job: música y ciudad, 1891-1893”, en Laura SUÁREZ DE LA TORRE (coord.), *Los papeles para Euterpe, la música en la Ciudad de México desde la historia cultural, siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014, p. 424 y ss.

ansiamos creer todavía no muy lejano, en el que los periódicos nacionales hacían gala de una crítica musical que hoy se antoja inalcanzable. En su apéndice, los autores han reproducido —por dar un ejemplo al que volveré más adelante— el obituario de Manuel de Falla que Salazar publicó en *El Universal*. Es una lectura triste por triplicado. Primero, porque nos echa en cara la pobreza de nuestros columnistas consuetudinarios; segundo, porque transmite el duelo de Salazar ante la muerte del gran músico y, tercero, porque dicta una serie de verdades respecto a la malentendida importancia de los hombres que, ayer como hoy, deja helado: “un torero, por ejemplo, o un político habrían ocupado planas enteras”, dice Salazar al quejarse de la tenue atención que la muerte de Manuel de Falla ha despertado en la prensa local. “La humanidad, tan mal dirigida como bien explotada, aplaude a quienes la divierten, aunque sea por medio de una diversión narcótica, que embota los sentidos, debilita su voluntad y rebaja su inteligencia”.² Y eso que Salazar nada supo de los últimos funerales musicales que Bellas Artes ha cobijado.

El hondo calado de esa queja resulta fácil de entender para quien ha leído las páginas precedentes. En su apartado dedicado a Salazar, Carredano ha recuperado las voces del diálogo que el compositor y el crítico sostuvieron durante largos años. Se trata de una relación compleja, difícil, que en ocasiones termina por exacerbar al compositor de *El amor brujo*. En efecto, la figura de Falla surge pintada por Salazar con una convicción y una fuerza ideológicas que, naturalmente, acaban por confundirse. Este aspecto resulta fascinante pues vemos cómo Salazar utiliza la figura y la música de Falla para proyectar en ella su propio ideario, sus propias convicciones. Carredano ha construido —con sensibilidad y atenta a leer entre líneas— la entramada relación crítico-compositor, y cualquier joven estudiante de musicología hará muy bien en leer con detenimiento este capítulo, pues como estudio de caso resulta elocuente y muestra cómo las propias ideas terminan por moldear nuestro discurso acerca de la música en forma inexorable y contundente.

² Adolfo SALAZAR, “En la muerte de Manuel de Falla”, en CONSUELO CARREDANO y CARLOS VILLANUEVA, *Manuel de Falla en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay*, México, El Colegio de México, 2017, p. 229.

El estudio que de Jesús Bal y Gay realizó Carlos Villanueva posee valores semejantes. Vemos aquí al musicólogo lucense caminar, a su manera, por un sendero que corre paralelo al de Salazar: su fascinación por Falla, su paso por la Residencia de Estudiantes, su acercamiento al maestro gracias a su esposa Rosita García Ascot, su cercana relación con John B. Trend —el tercero en discordia entre los biógrafos de Falla hasta la muerte del compositor en 1946— y, por supuesto, el exilio mexicano y su incorporación a una escena musical dominada por Carlos Chávez. Como Salazar, Bal tomará la pluma para lanzar sus opiniones musicales en la prensa mexicana, lo mismo en los periódicos que en *Nuestra Música*, la importante revista comandada por Rodolfo Halffter, Chávez y otros. Si acaso, el camino de Bal se distingue por no haber encontrado en México su morada definitiva, por no haber hecho suyo el sentido de transterrado que otros famosos exiliados abrazaron. De nueva cuenta, la imagen de Falla que Bal quiso construir deja ver más de las convicciones y vivencias del propio especialista que de la música de Falla en sí misma. Incluso, Villanueva explica que Bal tampoco acometiera su “definitiva” biografía de Falla en virtud de las “vivencias negativas de los retornados”, a las que tilda de “perversamente influyentes”.³

Tanto Carredano como Villanueva han interrogado a fondo y con pericia diversos archivos y bibliotecas para reconstruir la imagen de Manuel de Falla forjada por ambos exiliados. Y para señalar la concurrencia de ánimos, ideologías y circunstancias, han escrito cada uno sendos capítulos preliminares que se ocupan, precisamente, del asunto de la crítica musical. En su revelador texto “La crítica musical en el contexto español: Manuel de Falla y los equipos orteguianos”, Villanueva explora cómo las ideas de Ortega y Gasset resultaron definitivas en la conformación de una crítica musical renovada. Por “equipos orteguianos” —Villanueva nunca lo explica con detalle y pide a sus lectores referirse a otro de sus trabajos, tristemente difícil de conseguir fuera de España— el autor parece referirse a núcleos de escritores y músicos que desarrollan “franquicias” inspiradas en lo hecho por Falla y Salazar en Madrid a partir de 1915 y que “tuvo continuidad y desarrollo en La Habana, con Alejo Carpentier como ideólogo y líder de un equipo

³ Carlos VILLANUEVA, *Manuel de Falla en el imaginario*, p. 204.

integrado por Pedro San Juan, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla”.⁴ Otro equipo orteguiano, a decir de Villanueva, es el que se conformó por Carlos Chávez, Bal y Salazar. Une a estos equipos la adopción de claras convicciones e ideas que Villanueva enumera sin explicar: “elitismo, antirromanticismo, vanguardia, regeneracionismo, universalismo”. Es una lástima que la discusión de estos términos no haya sido resumida o, mejor aún, repetida con detalle. Cuando, en efecto, páginas adelante Villanueva se ve obligado a explicar que “antirromanticismo” es un sinónimo del arte “deshumanizado”, arroja mucha luz sobre las convicciones “modernistas” de Bal o Salazar y sobre la noción de “música moderna” que ambos críticos emplearon; otro tanto sucede cuando deja que sea Vargas Llosa quien explique que “el elitismo cultural de Ortega es inseparable de su cosmopolitismo, de su convicción de que la verdadera cultura no tiene fronteras regionales y menos nacionales”.⁵ En todo caso, la ausencia de mayor elaboración sobre estas categorías queda muy bien compensada con la parte final del ensayo de Villanueva donde, en forma concisa y puntual, sintetiza cómo es que la figura de Manuel de Falla se convirtió en el ideal orteguiano, con todas las contradicciones y matices que ello conlleva. También con eficacia contundente, Villanueva identifica los principales problemas estéticos y personales que hicieron que el modelo orteguiano de Falla se tambalease: la “parálisis productiva del gaditano”, la “alarmante ineficacia del ‘delfín’ ” —Ernesto Halffter— y, desde luego, “la inevitable sobreexposición de Salazar a todos los golpes que cada vez más fue recibiendo, en público y en privado, como consecuencia de la caída de todo el edificio que él mismo había montado sobre el gaditano y su obra”.⁶

En la parte final de su ensayo preliminar, Villanueva expone el más espinoso de los asuntos que trae entre manos: la incorporación de los orteguianos Bal y Salazar a la escena mexicana, su ingenua adopción de las visiones e ideales de Carlos Chávez y el papel polémico —en ocasiones servil— que Salazar, y sobre todo Bal y Gay, desempeñaron en determinado momento. Claro que los adjetivos —polémico,

⁴ Carlos VILLANUEVA, *Manuel de Falla en el imaginario*, p. 17.

⁵ Mario VARGAS LLOSA, “Rescate liberal de Ortega y Gasset”, *apud*. VILLANUEVA, *Manuel de Falla en el imaginario*, p. 19.

⁶ VILLANUEVA, *Manuel de Falla en el imaginario*, p. 23.

servil— no son los empleados por Villanueva, quien envía a un pie de página la observación de que “numerosos estudios han matizado la tesis de Chávez, rescatando músicos y músicas del ‘olvidado’ siglo XIX”. “Matizado” sí es el sutil verbo que Villanueva escoge para tajar el sol con un dedo: casi ninguna de las ideas de Carlos Chávez respecto a la música mexicana anterior a él puede sostenerse de cara a los trabajos que sobre la música mexicana y su historia se han emprendido desde hace más de medio siglo, y mucho se ahorraría a los lectores si se advirtiera que lo anterior vale para cualquiera de las observaciones que Jesús Bal hizo de los músicos y del repertorio mexicano. De nuevo encuentro aquí un provechoso ejercicio pedagógico, pues los textos de Bal rescatados a partir de la página 28 y que terminan el capítulo, textos dedicados a los compositores mexicanos nacionalistas, son un compendio de conceptos archimanidos y verdades a medias que servirán en clase para una sabrosa e irónica discusión. Inexplicablemente, por tratarse de un libro acerca de dos críticos musicales, los conceptos esgrimidos por Bal pasan de largo sin mayor cuestionamiento.

En su correspondiente ensayo preliminar Consuelo Carredano tampoco busca matizar las ideas de Chávez acerca de la música mexicana. Y en tanto su ensayo se ocupa de Salazar, quizá ello no resulte necesario, toda vez que éste siempre mantuvo una posición más ecuánime, a veces contraria a Chávez, respecto a los logros artísticos de otros compositores mexicanos como Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas o José Rolón. Sin embargo, algo nos queda a deber cuando deja de lado el papel de Chávez mismo como crítico musical, un asunto que ameritaría compararle a los propios Salazar, Bal o Halffiter, y que no ha vuelto a discutirse desde que Leonora Saavedra publicó — ¡en 1989! — su imprescindible artículo sobre el tema.⁷ En cambio, Carredano se concentra en describir de qué manera los dos críticos exiliados se incorporaron a una lucha que —ésa sí— es contada con elegancia y fino humor, y que traza el camino seguido desde el muy elocuente grito de guerra lanzado por Chávez en 1931 —“¡Pasen a la derecha señores de las generaciones estériles! ¡Nosotros nos quedamos a la izquierda!”— hasta la propia alineación de Carlos Chávez y los suyos

⁷ Leonora SAAVEDRA, “Los escritos periodísticos de Carlos Chávez. Una fuente para la historia de la música en México”, en *Inter-American Music Review*, 10: 2 (1989), pp. 77-91.

con la estéril derecha, cuando “el escenario político y cultural mexicano de los años cuarenta exigía la construcción de nuevos paradigmas”,⁸ o cuando la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios puesta en música por Revueltas, Eisler, Pomar o Kostakowsky, resultó más proletaria que artística y demostró, en efecto, que había mucho de razón en el elitismo propugnado por Ortega y Gasset. Carredano recuerda que *Sinfonía proletaria* fue la partitura que Chávez escogió para la inauguración del Palacio de Bellas Artes y sintetiza muy bien lo hecho por Chávez en aquellos años, a cuyo recuento incorpora la no menos relevante presencia de otras figuras como Rodolfo Halffter, Otto Mayer-Serra o Simón Tapia Colman que tenían, respecto a Bal y Salazar, ideas y experiencias divergentes de la Guerra Civil. La parte final del ensayo reconstruye el proceso biográfico epistolar que condujo al exilio de Salazar con la ayuda y protección de Chávez y termina con un breve recuento de lo hecho por aquel equipo alrededor de *Nuestra Música*, la revista musical mexicana, española y orteguiana, que vio su primer número en 1946.

Al escribir sus propias visiones de la música de Manuel de Falla, Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay caminaron por un sendero escabroso que les imponía explicar los logros de un músico cuya exaltación no podía quedar exenta de contradicciones. Llama la atención el particular estilo de sus crónicas, reseñas y apuntes. Cultivan un estilo erudito, prolijo en conceptos y categorizaciones pero, hasta donde se alcanza a ver, ajeno a la discusión técnica. Cuando Villanueva afirma que el texto de Bal sobre la *Fantasia Baetica* “supone una aproximación esencialmente analítica pormenorizada de la obra (compás a compás, modulación a modulación)”, uno desearía saber si ese tipo de escritura cae en el común escollo de las descripciones tautológicas o si, en efecto, aporta una visión crítica de la música. Por otra parte, en tanto buena parte de la construcción de Falla en el imaginario de ambos críticos tuvo lugar en México, queda sin responderse cómo confrontaron los críticos la pertinencia o vigencia de algunas de las ideas más importantes de la ideología de Ortega y Gasset — “elitismo, antirromanticismo, vanguardia, regeneracionismo, universalismo” — de cara al medio mexicano que les había acogido. Concentrados en recuperar la relación

⁸ CARREDANO, *Manuel de Falla en el imaginario*, p. 40.

que ambos tuvieron con Falla y en explicar la difícil construcción de un discurso crítico acerca de su música, Carredano y Villanueva prácticamente no se ocupan ni de la labor crítica de Salazar y Bal en el exilio mexicano, ni de la presencia de la música de Falla en aquellos años. Seguramente textos futuros acometerán estos pendientes. Y sin embargo, ronda un asunto particular que, al pasarlo por alto, deja un evidente hueco en este libro: la relación que Falla mantuvo con otros importantes compositores mexicanos, en especial con Manuel M. Ponce, cuya sombra no deja de asomarse, porque no fue Chávez, sino él, quien tuvo entre los mexicanos la más directa y cercana relación con el célebre compositor. Una simple comparación es elocuente: si Chávez se entrevistó con Dukas en 1923 y salió de casa del maestro a comprar la partitura de *Siete canciones españolas* — historia que Chávez contó y que Carredano cumplidamente recupera —, Ponce no sólo estudió con Dukas — maestro de Falla — sino que obtuvo su ejemplar de *Siete canciones* obsequiado y autografiado por el autor.⁹ No son pocos los testimonios de cómo ambos músicos se conocieron en Francia al finalizar la década de 1920. Dukas, Ponce y Falla coinciden más de una vez, en ocasiones en el edificio de la École Normale, a menudo en algún concierto o — dato crucial — en las páginas de *Gaceta Musical*, la revista que Ponce editó en París en 1928 y en cuyas páginas, desde luego, figuran varios de los nombres orteguianos que este libro repite: Salazar, Falla, Dukas, Carpentier, García Caturla... Tampoco dicen nada las páginas de este libro acerca del encontronazo que Ponce y Bal y Gay sostuvieron en la prensa en 1941, un amargo intercambio a propósito de uno de esos valores orteguianos que se querían para la música: la sinceridad. A la luz de estas páginas, cabe preguntarse cómo fue que Bal y Gay — admirador incondicional de Falla, compositor que no se había estancado frente a la modernidad — terminó por atacar el *Concierto de violín* de Ponce, también admirador incondicional de Falla y compositor que no se había estancado frente a la modernidad.

Pero esa es la primera de muchas otras preguntas a las que este libro abre la puerta. ¿Qué fue la crítica musical para Salazar o Bal? ¿En qué

⁹ *Strictu sensu*, Falla dedicó y obsequió un ejemplar de *Siete Canciones* a Clémentine Maurel: “A la Sra. Clema Ponce, deseando oírle estas canciones. En devoto recuerdo de su afectísimo Manuel de Falla”. El ejemplar puede verse en el Museo Manuel M. Ponce de Zacatecas.

medida se distinguió su pluma crítica de la ejercida por los músicos locales? ¿Cómo se comparan los conceptos vertidos por ambos autores a propósito de las mismas obras de Manuel de Falla de las que se ocuparon? ¿Puede afirmarse que la prominencia dada por Chávez a estos distinguidos exiliados fijó conceptos y tendencias en la historiografía musical de México? ¿Qué dijeron de los estrenos mexicanos de música de Falla que les tocó presenciar? Escucharon a la Orquesta Sinfónica de México acompañar a Arrau en las *Noches en los jardines de España*, escucharon *El Retablo de Maese Pedro*, escucharon algo de *El amor brujo*... En cualquier caso, la lista de preguntas no ha de leerse como un reclamo a los autores, sino como el testimonio de la provechosa lectura de un libro que nos abre nuevas perspectivas, nos permite conocer con mayor precisión el pensamiento de figuras muy importantes de la crítica musical en México y nos deja sobre la mesa, para futuras indagaciones, temas y conceptos acerca de la crítica musical a los que habremos de retornar pronto y con entusiasmo.

En su referido testimonio a la muerte de Falla, Salazar se queja de que “a las actividades del espíritu apenas se las estima como un lujo, en el mejor de los casos; como una carga inevitable, que de buen grado se suprimiría; como tediosa herencia de otras costumbres y otros tiempos”.¹⁰ La crítica musical en México es precisamente eso: un lujo en el mejor de los casos, una carga que público y músicos prefieren olvidar, es decir, suprimir; una tediosa costumbre de otros tiempos que los musicólogos de hoy prefieren evitar. El libro de Carredano y Salazar recupera este valioso tema y nos recuerda que el estudio de la crítica musical es uno de los grandes pendientes de la historiografía musical mexicana.

Ricardo Miranda

Instituto Nacional de Bellas Artes

¹⁰ SALAZAR, “En la muerte de Manuel de Falla”, p. 229.