



América en la música de Carlos Cruz de Castro

Son pocos los nombres del panorama compositivo actual a los que se pueda reconocer un papel de verdadera trascendencia en el intento, tantas veces fallido, de unir musicalmente las culturas de América y España. Entre ellos, ninguno hay que brille con fuerza propia, ganada a pulso constante, como Carlos Cruz de Castro. Los lazos que le unen con Iberoamérica son muy sólidos y sellan algunas de sus etapas vitales que, por su condición de compositor, interesan definitivamente a su producción musical.

América tiene un doble significado en la música de Cruz de Castro: por un lado las páginas cuya ideología sonora está ligada a una vinculación personal, sentimental e incluso espiritual del compositor con Iberoamérica; por otro, las obras cuyo origen se asocia a la celebración de los Festivales Hispano-Mexicanos de música contemporánea, en los que el compositor invirtió inmensos esfuerzos, encomiable entusiasmo, y más de diez años de trabajo.

1. Iniciativa e intuición: rasgos determinantes

Si hay un compositor español actual que merezca un lugar preferente en la historia de la música iberoamericana en sentido estricto, ése es sin duda Carlos Cruz de Castro (Madrid, 1941). Sus frecuentes visitas al continente americano, en especial las largas estancias en México, han dejado una huella imborrable en su vida y en su obra; se han creado unos lazos que le implican afectiva y personalmente, pero también a través de muchas de sus creaciones en las que los sonidos del Nuevo Mundo han dejado su impronta, rastreada como poso renovado en sus obras.

Su nombre se encuentra, además, entre los de aquellos pocos que han aportado al panorama musical contemporáneo una manera verdaderamente personal de hacer música, el *concretismo* al

There are currently few names on the compositional scene who can be said to play a truly important role in what have often been failed attempts to musically unite the cultures of Spain and Latin-America. Among them, there is no-one whose constant force and firmness equals that of Carlos Cruz de Castro. His ties with Latin-America are very strong and mark some important stages in his output.

Latin-America has a two-fold meaning in the music of Cruz de Castro: on the one hand, works whose ideology is personally, sentimentally and even spiritually linked to Latin-America, and works whose origins are associated with the annual celebration of the Mexican-Hispanic Contemporary Music Festival, on the other, in which the composer has invested a great deal of effort, enthusiasm and more than 10 years of hard work.

que luego nos referiremos en una doble faceta enfocada a partir de dos ángulos: el de la construcción y el de la percepción. Una manera de concebir y estructurar el proceso sonoro perfectamente analizable, lo que constituye un legado imprescindible para el estudio de la música española de nuestro tiempo.

En un estudio anterior sobre Cruz de Castro¹ afirmábamos que, desde las primeras composiciones, su lenguaje expresivo se ha manifestado con rasgos que preludian una personalidad creadora, de trazos firmes y seguros, nada común. No es sencillo resumir en pocas palabras esa manera personal de percibir la realidad sonora que constituye, en definitiva, su poética; y seguramente por esta razón, cuando se habla de la música de Cruz de Castro se recurre a una síntesis que con fre-

¹Marta Cureses, *Carlos Cruz de Castro*. Madrid: S.G.A.E. Catálogos de compositores españoles, 1994.

cuencia nos remite a dos aspectos principales: la intuición, como uno de sus valores estéticos más notables, y su gran capacidad emprendedora, que se revela en una iniciativa casi inagotable. El primero de estos aspectos aparece siempre asociado al interés por la especulación mediante elementos nada convencionales —sus prácticas en el ámbito de la música experimental son bien tempranas— como actitud de búsqueda sonora, que a nuestro juicio se mueve y oscila desde la transparencia hasta el color intenso, así como al empleo de instrumentos habituales de manera no convencional; el segundo, su decidida capacidad emprendedora, se comprueba precisamente en iniciativas del alcance del Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, orientado hacia la difusión de la música española y mexicana de nuestro tiempo, estableciendo asimismo un nexo sumamente enriquecedor entre el pensamiento musical de ambos países; una función en la que nadie puede regatear su papel de auténtico protagonista.

En el marco de la música americana de Carlos Cruz de Castro se pueden establecer diferentes niveles que son reflejo de distintos conceptos en torno a “lo americano.” Americanas son algunas obras vinculadas a México, a La Habana, a Buenos Aires o a Nueva York², por razón de sus estrenos —que también sería extensible a otro ámbito geográfico diferente que concierne a páginas concretas de su producción musical³— y también lo son diversas partituras —algunas concebidas en aquel continente— que presentan elementos melódicos, rítmicos y formales en su descripción, propios de aquellas músicas.

²En La Habana se escuchó por primera vez su *Concierto para guitarra y orquesta*, obra compuesta en 1991 y estrenada el 17 de mayo de 1992 por Gerardo Pérez Capdevila junto a la Orquesta Sinfónica de Matanzas (Cuba), bajo la dirección de Elena Herrera. En Buenos Aires se estrenó el 20 de octubre de 1991 su obra *Registros*, escrita en 1974 para órgano (tres teclados y pedal), e interpretada por primera vez por Adelma Gómez; y en Nueva York se estrenó, el 20 de septiembre de 1972, *Dicótomo*, obra de 1971 para dos violoncellos; los protagonistas del estreno fueron Fernando Badia y Vicente Perello.

Ya en su biografía⁴ destacamos sucintamente algunos datos importantes como la formación musical iniciada con Concha Tomasetti, que posteriormente continúa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, realizando estudios de composición con Gerardo Gombau y Francisco Calés, así como de dirección de orquesta con García Asensio. De su militancia activa en grupos y actividades desarrolladas en la España de los años sesenta destacan su labor de co-fundador de *Problemática-63*, en el seno de Juventudes Musicales de Madrid —de las que fue asimismo nombrado vocal en 1966— y su integración en *Estudio Nueva Generación*. Fue también fundador junto a Francisco Estévez y Miguel Arrieta del grupo *Canon*. El año 1971 es importante en su carrera, pues además de ser representante de España en la VII Bienal de París⁵, la Sección Española de la S.I.M.C. (Sociedad Internacional de Música Contemporánea) selecciona su cuarteto de cuerda *Diseción* (primer cuarteto) para ser enviado al jurado internacional de esta organización e incluirse en el Festival Mundial de Graz (Austria) en 1972.

Pero además este año es significativo por otros dos motivos: primero porque comienzan sus colaboraciones con Radio Nacional de España, y segundo porque entonces decide trasladarse a Dusseldorf —su traslado efectivo es al año siguiente, 1972— donde perfecciona sus estudios de composición con el compositor yugoslavo Milko Kélemen en la Hochschule Robert Schumann. En Dusseldorf toma contacto también con Günther Becker y Antonio Janigro, que de alguna manera influyen en su formación de esos años; no obstan-

³No podríamos dejar de mencionar su vinculación con las Islas Canarias, escenario de otros muchos estrenos de obras suyas, que evidentemente no es casual. Madrileño de nacimiento, su vinculación desde edad muy temprana a Las Palmas, donde pasó su infancia por motivos de residencia familiar, es un hecho que no debe pasarse por alto, pues el compositor mantiene hasta hoy una estrecha unión afectiva con las islas.

⁴Marta Cureses, *Carlos Cruz de Castro* (v. nota 1; datos biográficos e introducción al catálogo de obras).

⁵Con sus obras *Menaje*, obra gráfica, y *Pente* para quinteto de viento.

te sus relaciones con España se mantienen activas y a su regreso inicia un trabajo ininterrumpido como programador musical de Radio Nacional de España, organismo al que continúa vinculado en la actualidad desde su puesto de Jefe de Producción de Radio 2 Clásica, cargo para el que es designado ya en 1990.

Durante el transcurso de los años intermedios participa, junto a Ramón Barce, Agustín González Acilu, Claudio Prieto, Miguel Ángel Coria, Jesús Villa Rojo y Francisco Cano, en la fundación de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (A.C.S.E.) en 1976; toma parte en actividades tan diversas como el Seminario de Composición Musical Española (1981), o en el Seminario sobre técnicas musicales del siglo XX (1985), ambas en el marco del Festival Internacional de Música y Danza de Granada; coordina el Primer Curso Internacional A.C.S.E. de Interpretación de la Música Contemporánea (organizado por esta asociación en colaboración con la Cátedra Salinas de la Universidad de Salamanca), en los Encuentros de Compositores de la Fundación A.C.A. de Mallorca (que le dedica un concierto monográfico en su séptima edición de 1987) y, además de otras como el Congreso de Cultura de Canarias (en el que aporta una información sustancial acerca del *concertismo*), colabora muy significativamente en las organizadas por la Fundación Isaac Albéniz, *Imágenes de la Música Iberoamericana*, correspondientes a la Edición Especial Quinto Centenario, dirigida por Enrique Franco.

Entre todo este cúmulo de actividades sobresale la fecha de 1973, que abre una etapa fundamental de su vida como compositor; en este año —en el que Cruz de Castro toma parte también en el Congreso Extraordinario Nacional de Música de México como representante de la música española contemporánea, pues para entonces había tomado parte activa ya en *Problemática 63* y en *Canon*— se funda el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, que se celebra por primera vez en Ciudad de México y en el que tiene un destacado co-protagonismo la pianista y compositora me-



De izquierda a derecha, de pie: Carlos Cruz de Castro, Francisco Cano, Miguel Ángel Coria, Jesús Villa Rojo, Claudio Prieto; sentados: Agustín González Acilu, Ramón Barce

xicana Alicia Urreta. A partir de aquí su actividad profesional se une a los acontecimientos musicales mexicanos y su presencia es constante a través de una gran diversidad de manifestaciones artísticas que se desarrollan en un ámbito amplio pues comprende no solamente el campo de la música, sino también el de la danza o el teatro, pero siempre bajo el signo de la creación actual.

2. En torno al I Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea; algunas obras significativas

En 1972, el año anterior a la fundación del Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, ya había surgido un primer intento de celebrar un ciclo dedicado a la música española de vanguardia en México; consistió en un festival integrado por cuatro conciertos, celebrado entre los meses de agosto y septiembre, con la iniciativa y coordinación de Alicia Urreta, quien había tomado contacto con diversos compositores españoles con motivo de una visita a España en 1971 para

realizar un trabajo sobre la creación musical española del momento, por encargo del diario de Ciudad de México *Novedades*, y ofrecer algunos recitales de música mexicana contemporánea. En el mes de diciembre de ese mismo año escribe Cruz de Castro su obra para piano *Llámalo como quieras*, dedicada por el compositor a Alicia Urreta; en esta página de carácter gráfico se intuye ya, como premonición, un concepto personal del acto de creación desde la óptica del *concretismo*, que lejos de suponer ningún tipo de limitación estética, proporciona una fuente inagotable de sugerencias sonoras que diversifican su efecto a través de páginas posteriores como *Capricornio* (1973-77), *Disección* (cuarteto de cuerda n°1 de 1968), *Proceso* (1972), *Analysis* (1983), *Concierto para orquesta* (1984), entre otras. No nos extenderemos aquí en la descripción del *concretismo*, que requeriría un espacio propio y más amplio; simplemente diremos que, en esencia, se manifiesta como una manera de hacer, un concepto compositivo que conduce a su creador a la jerarquización de un único elemento, clave de sus creaciones posteriores a *Capricornio*⁶. El hecho de jerarquizar y seleccionar determinados elementos —neutralizándolos ocasionalmente— en absoluto supone un gesto de indiferencia hacia el variadísimo espectro de posibilidades sonoras. Se establece así un determinado sistema de relaciones entre los distintos parámetros en función del elemento concretizante: una perfecta demostración de validez que hace sentir su peso a través del análisis de las obras concebidas bajo esta perspectiva.

Llámalo como quieras presenta cuatro elementos constitutivos, bien diferenciados entre sí a causa de la carencia de simultaneidad que domina en

⁶La idea del *concretismo* surge precisamente en una suerte de revisión de su primer cuarteto, realizado durante los años de aprendizaje con Gerardo Gombau. Desde ese momento sus obras comienzan a girar en torno al eje de un único elemento, diferente en cada ocasión. En *Capricornio* el eje es la armonía, no en su sentido vertical sino como simultaneidad de sonidos, supeditándose los demás elementos a éste. El elemento concretizante ejerce de alguna manera su efecto sobre el oyente, al que no pasa desapercibido, puesto que sirve de engranaje unificador de la obra.



Carlos Cruz de Castro y Alicia Urreta

casi toda ella: a) sonidos de altura indeterminada, producidos por golpes sobre distintas partes del piano, sobre las rodillas, chasquido de los dedos, palmadas, y la voz, que interviene pronunciando las vocales en “staccato” y las consonantes con su propio fonema en español, en duraciones variables; b) sonidos de altura determinada, producidos todos ellos en el teclado del piano; c) el silencio como elemento fragmentador y condicionante de posibilitar múltiples versiones; y d) el pulso rítmico y sonoro de un metrónomo como eje central alrededor del cual van a girar los tres elementos anteriores. “Esta constante —dice su autor— con un pulso metronómico valorado en *corchea-120 de principio a fin*, posibilita que el intérprete pueda ajustar libremente los distintos fragmentos de que consta la obra “a tiempo” o “a contratiempo” con respecto al pulso rítmico.”⁷

Su estreno tuvo lugar en el Festival de Música Hispana celebrado en Ciudad de México el 4 de octubre de 1972. El festival estuvo integrado por cuatro conciertos dedicados en su totalidad a la

⁷Notas personales del compositor a la partitura.

música española, y se realizó, gracias a la mediación de Rodolfo Halffter, en el Instituto Cultural Hispano-Mexicano. Tras el éxito obtenido en esta primera iniciativa de Alicia Urreta, y con la idea de repetir la experiencia surge la decisión, tomada ya conjuntamente con Cruz de Castro, de combinar una muestra de las creaciones españolas y mexicanas que se estaban realizando en el momento, lo que motivaría un mayor interés para ambas naciones que podrían exponer así sus potenciales musicales más modernos.

Es así como surge el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, que en su primera edición integró un total de cinco conciertos: dos de ellos dedicados a teatro musical y música electrónica de manera conjunta; un concierto dedicado a música instrumental, otro a música pianística y finalmente un concierto como homenaje a Rodolfo Halffter que estuvo integrado por *Ocho tientos para cuarteto de cuerda*, que se estrenaba en México y que había sido encargo del Festival de Granada de 1973, y *Cuarteto de cuerda op.24* ambas interpretadas por el Cuarteto Bellas Artes, así como la *Segunda sonata op.20*, y *Tercera sonata op.30* que interpretó Alicia Urreta, buena conocedora y seguidora de la música del maestro desde hacía muchos años.

Un total de veintiún representantes de ambos países formaron el elenco de compositores presentes en el mismo. En representación de México, Héctor Quintanar, Manuel Enríquez, Mario Lavista, Manuel de Elías, Carlos Chávez, Alicia Urreta, González Ávila, Fernando Guadarrama y Juan Herrejón. La representación española estuvo a cargo de Ramón Barce, Tomás Marco, Miguel Ángel Coria, Luis de Pablo, Joan Guinjoan, Juan Hidalgo, Joaquín Homs, Jesús Villa Rojo, Ángel Luís Ramírez, Ángel Oliver y Carlos Cruz de Castro. A ellos se unió el nombre de Rodolfo Halffter, representante de ambos países. Entre los asistentes destacaron las presencias de Ángel O'Dogherty (Director del Instituto Cultural Hispano-Mexicano, que desde 1970 potenció las actividades musicales que vinculaban la creación española y mexicana), el

maestro Rodolfo Halffter, los críticos Luis Fernández de Castro y Elisa Kahan, la pianista M^a del Carmen Higuera, el organista Hesiquio Ramos, Miguel García Mora, Manuel Enríquez, director del Conservatorio de Música y Amalio Martínez Morrillo en representación del Estado español en México.

En el transcurso del festival se estrenan dos obras muy significativas de Cruz de Castro: el *Silabario de San Perrault* y *Tucumbalám*. La primera de ellas, *Silabario de San Perrault*, constituye una creación absolutamente original de carácter escénico. Se trata de una composición escrita para 12 solistas actores (voces mixtas adultas o infantiles), que emplea como texto el cuento *Capercucita Roja*. Cruz de Castro persiguió en su concepción el objetivo de conseguir la simultaneidad en un momento determinado en el marco del todo sonoro que conforma la obra; formalmente podría estructurarse como un canon secuencial irrepetible que se genera a sí mismo y se autodestruye⁸, sin pretender otorgar a la forma significaciones en exceso tradicionales.

El nombre de *Tucumbalám*, título de la segunda de estas obras, entronca directamente con las raíces de la cultura mexicana más antigua, pues hace referencia a un demonio prehispánico que, según cuenta la leyenda, desataba el sistema nervioso de los aztecas. Desde la misma sonoridad de su nombre se nos anuncia el clima de paroxismo sonoro, colorista, que caracteriza asimismo algunas otras páginas del compositor.

Cruz de Castro concibió la partitura entre los meses de octubre y noviembre de 1973 durante una de sus estancias en Ciudad de México, a donde había llegado en el mes de agosto de ese año. La estructura de la obra, que está escrita secuencialmente e incluye diferentes componentes aleatorios, se desarrolla a lo largo de siete secciones

⁸Fue estrenada durante el Primer Festival Hispano-Mexicano, primer concierto, que tuvo lugar el 14 de noviembre de 1973 en la Sala del Instituto Cultural Hispano-Mexicano. Ciudad de México. Fueron sus intérpretes el Grupo vocal Milmandaro, bajo la dirección de Cruz de Castro.

que se suceden entre sí en virtud de los nexos surgidos a partir del propio material sonoro; un material que se va transformando progresivamente a través de distintas secciones, a partir de sonidos indeterminados que conducen hasta el eje central de la obra con la aparición de sonidos de altura determinada.

A la plantilla de instrumentos que integran una flauta, oboe, clarinete, trombón, violín y violoncello, se añade un grupo de percusión —sección que siempre recibe un tratamiento especial en las obras de Cruz de Castro— integrado por instrumentos o utensilios de cristal *ad libitum*. Los demás instrumentos giran por así decirlo en torno a la percusión, a través de su empleo constante que funciona a manera de pedal, sirviéndose el compositor de esta función como elemento de continuidad y fusión del restante material sonoro.

Tucumbalám, que encierra en su lenguaje todo lo que de sugerente conlleva el misterio, une en su planteamiento ideológico una doble intención, pues por un lado constituye un reconocimiento a la figura del maestro Rodolfo Halffter a quien está dedicada, y por otro supone un homenaje de agradecimiento a México, a su culto y sus creencias más ancestrales, de ahí su nombre.

De la misma época, y vinculada a México por el lugar de su estreno y por sus intérpretes, es *El momento de un instante II* (1973-74), una obra escénica o de teatro musical, con texto de Cruz de Castro, para bailarina-cantante-instrumentista-actriz (puede ser también interpretada por un hombre), cinco actores, piano y percusión⁹. La preocupación de Cruz de Castro por captar ese momento se manifiesta siempre, como en la fotografía, como una distorsión de lo real que, inevitablemente ensalza el objeto y produce belleza. Es, en definitiva, un atrevimiento sonoro tan mesurado como inteligente.

⁹Estrenada en Ciudad de México con el protagonismo de Pilar Urreta, a quien está dedicada, el 20 de diciembre de 1974.

Debe citarse por proximidad cronológica y por razón de su estreno *Incomunicación*, para piano y cualquier instrumento de arco, de 1974. Esta obra fue escrita a petición del mexicano Manuel Enríquez¹⁰, quien percibe a través de su ideología una actitud que a veces se siente entre los humanos de una absoluta ausencia de interés y de preocupación por aquello que hace el ser que a uno le rodea si bien *todo forma una unidad con el resultado consiguiente de aislamiento e incomunicación*. Ambos instrumentos funcionan independientemente, por separado, condenados a no entenderse; cada uno de ellos discurre por sendas deliberadamente distintas. La obra fue coreografiada por Pilar Urreta, quien capta a través de la expresión corporal el talante de renovación y apertura del que son poseedoras, no solamente *Incomunicación*, sino otras obras escritas en las mismas fechas, como *Anuario*, para coro mixto a cuatro voces con texto de Cruz de Castro, o *Caminos*, para dos guitarras, ambas obras de carácter gráfico lo mismo que *Incomunicación*.

La celebración del segundo Festival Hispano-Mexicano que debería tener lugar en 1974 estuvo a punto de malograrse. Motivos desconocidos, nunca aclarados suficientemente ni siquiera para los propios organizadores, llevaron a la dirección del Instituto Cultural Hispano-Mexicano a rechazar su celebración, argumentando sus causas en base a dificultades económicas para sostenerlo, y ofreciendo la alternativa de transformarlo en bienal, siempre que quedase suspendido en ese año. Estas adversidades no desaniman en absoluto a sus organizadores; bien al contrario su tenacidad y empeño se crecen ante ellas. Buscan apoyo en otras instituciones mexicanas como el Instituto Nacional de Bellas Artes (I.N.B.A.), la Universidad Metropolitana, la Universidad Autónoma de México (U.N.A.M.), el Ballet Folklórico de María Hernández, o español-

¹⁰Obra dedicada a Manuel Enríquez, estrenada en Ciudad de México, el 7 de septiembre de 1974 por Manuel Enríquez (violín) y Jorge Noli (piano).

las como el Ministerio de Cultura y el de Asuntos Exteriores, el Ayuntamiento de Madrid, etcétera. Pero lo más significativo es que, a pesar de estas colaboraciones solicitadas, se ven obligados a recurrir a la ayuda de diversos amigos de Alicia Urreta, entre ellos varios artistas plásticos mexicanos que realizan una subasta pública de obras y objetos cedidos a fin de recaudar los fondos suficientes. Finalmente el festival se celebra, utilizando como sede el salón de actos de "El Agora", una conocida librería de la capital. Ante hechos tan contundentes no parece necesario realizar ningún comentario añadido sobre el esfuerzo que supuso mantener viva esta actividad, clara manifestación de un entusiasmo y entrega que ya entonces quedaron suficientemente demostrados.

3. La historia de México en los sonidos del náhuatl: *Mixtitlan*

La esencia del concepto contenido en páginas vocales de la profundidad de *Mixtitlan*, escrita en 1975, abre un campo de infinitas sugerencias para el investigador dispuesto a adentrarse en la sonoridad de las lenguas naturales, del náhuatl concretamente, tal y como Cruz de Castro lo describe a partir de manuscritos del siglo XVI. Fray Bernardino de Sahagún recoge a través de sus informantes el nombre de *mixtitlan*, que quiere decir, según se cita en la primera versión íntegra con texto castellano del manuscrito conocido como *Códice Florentino*, "entre nubes, entre niebla."¹¹

Desde el punto de vista histórico-lingüístico debe diferenciarse el dialecto *náhuatl* del *náhuatl* clásico o azteca. El primero, el *náhuatl*, está asocia-

do a los toltecas, y se desplaza con ellos camino del sur hacia la actual Guatemala, Nicaragua, Honduras, El Salvador o Costa Rica; el segundo como dialecto azteca, o *náhuatl*, que se va extendiendo con su propio pueblo por Mesoamérica. De esta manera el azteca o *náhuatl* clásico fue la lengua del imperio, y a tal grado era más perfecta que las demás del grupo que éstas eran consideradas como *bárbaras* por los grupos mexicanos. "El *náhuatl* posee todas las cualidades que exige una lengua culta. Su pronunciación es fácil, armoniosa y clara. Su vocabulario es muy rico, y los procedimientos de composición que le son propios permiten crear todas las palabras indispensables, especialmente en el campo de la abstracción."¹² Y así debe entenderse como lengua en la que se han escrito una parte importante de textos que nos asisten en la interpretación del antiguo México.

Cuando los conquistadores españoles arriban al territorio que hoy delimita México encuentran una población de habla maya, pero su penetración —según refiere uno de los máximos especialistas en el tema, Ángel M. Garibay¹³— no culmina hasta el 13 de agosto de 1521, y tiene lugar en los pueblos de habla náhuatl. Muy bien describe Fray Toribio de Benavente Motolinía en su *Historia de los indios de la Nueva España* la predisposición de los indígenas para el aprendizaje con un lenguaje musical tan distinto del suyo propio:

"El tercero año les impusimos en el canto, y algunos se reían y burlaban de ello, así porque parecían desentendados, como porque parecían tener flacas voces. Y en verdad no las tienen tan recias ni tan suaves como los Españoles, y creo que lo causa andar descalzos y mal arropados los pechos, y ser las comidas tan pobres. Pero

¹¹Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*. Madrid: Alianza; Sociedad Quinto Centenario, 1988; 2 vols.; p.893. Ofrece también la expresión "Mixtitlan ayauhtitlan oquizaco" (vino a salir de las nubes, de la niebla).

¹²Jacques Soustelle, *La vie quotidienne des Aztèques a la veille de la conquête espagnole*. Paris: Hachette, 1955 (citado por Alcina Franch en *Los aztecas*. Madrid: Biblioteca Historia 16, 1989).

¹³Entre los numerosos estudios llevados a cabo por Garibay, destacamos aquí algunos tan importantes como su *Historia de la literatura Náhuatl*, México, 1953 y 1954 (2 vols.); *Poesía Indígena de la Altiplanicie*, México, 1940, 1952 y 1962; *Panorama Literario de los Pueblos Nahuas*, México, 1963; y sus trabajos en *Historia Tolteca Chichimeca*, edición facsímil de Mengin, Copenhague 1942; manuscrito de Huehuetlatolli de la Biblioteca Nacional de París y manuscrito inédito recogido por Olmos en la Biblioteca del Congreso de Washington.



Quetzalcoatl y Tezcatlipoca. Codex Borbonicus. Biblioteca de la Asamblea Nacional. París.

como hay muchos en qué escoger, siempre hay razonables capillas.”¹⁴

Al referirse luego al primer fraile —“un fraile viejo y apenas sabía ninguna cosa de la lengua de los Indios”— que les inicia en el canto, relata así la experiencia:

“Fue cosa de maravilla, que aunque al principio ninguna cosa entendían, ni el viejo tenía intérprete, en poco tiempo le entendieron y aprendieron el canto de tal manera que ahora hay muchos de ellos tan diestros que rigen capillas. Y como son de vivo ingenio y gran memoria, lo más de lo que cantan saben de coro, tanto, que si estando cantando se revuelven las hojas o se cae el libro, no por eso dejan de cantar sin errar un punto. Y si ponen un libro en una mesa tan bien cantan los que están al revés y a los lados como los que están delante. Un Indio de estos cantores, vecino de esta ciudad de Tlaxcallan, ha compuesto una misa entera, apuntada por puro ingenio, aprobada por buenos cantores de Castilla que la han visto.”¹⁵

¹⁴Fray Toribio de Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, del capítulo XII, “Que cuenta del buen ingenio y grande habilidad que tienen los indios en aprender todo cuanto les enseñan; y todo lo que ven con los ojos lo hacen en breve tiempo”. Madrid: Castalia, ed. de Georges Baudot, 1985.

¹⁵Fray Toribio de Motolinía, (v. nota 14).

La descripción sobre el uso de sus instrumentos confirma la predisposición musical innata y el desarrollo de una organología tan rica como peculiar:

“En lugar de órganos tienen música de flautas concertadas, que parecen propiamente órganos de palo, porque son muchas flautas. Esta música enseñaron a los Indios unos *menestriles* que vinieron de España [...]. Hacen también chirimías, aunque no las saben dar el tono que han de tener. Un mancebo indio que tañía flauta enseñó a tañer a otros Indios en Tehuacan, y en un mes todos supieron oficiar una misa y vísperas, himnos, y *magnificat*, y motetes; y en medio año estaban muy gentiles tañedores. Aquí en Tlaxcallan estaba un Español que tañía rabel, y un indio hizo otro rabel y rogó al Español que le enseñase, el cual le dio solas tres lecciones, en las cuales deprendió todo lo que el Español sabía. Y antes que pasasen diez días tañía con el rabel entre las flautas, y discantaba sobre todas ellas. Ahora he sabido que en México hay maestro que tañe vihuela de arco, y tienen ya hechas todas cuatro voces. Yo creo que antes del año sabrán tanto los Indios como su maestro, o ellos podrán poco.”¹⁶

Mixtitlan fue el nombre elegido por Cruz de Castro para esta obra, escrita para narrador, coro y grupo instrumental, absolutamente impresionante por la fuerza de su contenido sonoro, por la inmensa profundidad que nos sugiere todo un mundo histórico asociado al universo mágico que tan bien conoce el compositor. A través de los manuscritos nahua¹⁷ se infiere un halo de desconcierto, de confusión, una nebulosa que rodea los presagios anunciando la venida del dios identificado como manifestación Quetzalcóatl. Nos sumergimos en un relato fragmentario, al hilo de los tex-

¹⁶Fray Toribio de Motolinía, (v. nota 14).

¹⁷Nahua es la forma plural de ese idioma, elegida para referirse a las lenguas yuto-aztecas, que integra los idiomas de la extensión noroccidental de Mesoamérica, de otros muchos del Norte, de yaquis y pimas y de los recolectores de la Gran Cuenca. Según P. Carrasco, esta distribución demuestra que los idiomas de esta familia no fueron los que en un principio se hablaron entre estos pueblos mesoamericanos, sino que entraron allí con las inmigraciones de pobladores del Norte y en periodos más recientes de su historia es cuando se convierte en lengua principal. Véase P. Carrasco, *Historia de América Latina; América indígena*. Madrid: Alianza América, 1985; pp.37-102.

tos relacionados con la caída de Tenochtitlan, que arranca de aquellos primeros presagios y culmina con la llegada de Hernán Cortés.

Así se describen las premoniciones que acontecen en día, mes y año anunciados en los primeros fragmentos de los textos incluidos en la partitura:

*"Quil mach iztac cuixin tlazontechica mintinenca patlantinenca, mocanauhtinenca in inpan in tulteca, amo hueca.
Quil centetl tepetl itoca Zacatepetl tlatlaya.
In yohualtica hueca necia inic tlatlaya:
in tlecuezaltoi hueca yehuaya."¹⁸*

(Dizque un halcón blanco con la cabeza atravesada por la mitad con una flecha anduvo volando, se estuvo cerniendo en los aires sobre los toltecas no muy alto. Dizque cierta montaña llamada "montaña de la grama" ardía. Por la noche se veía a lo lejos cómo ardía: las llamas se alzaban altas.)

La lluvia de piedras sobre los toltecas:

"Quil inpan tequiyauh in tulteca; auh in otequiyauh, zatepan hualtemoc ilhuicacpa centetl huey techcatl: unpa in Chapoltepecuitlapilco in huetzco. ¡Quetzalcoatl!"¹⁹

(Dizque cayó lluvia de piedras sobre los toltecas, y cuando hubo caído la lluvia, después bajó del cielo una gran piedra de sacrificio: allá, en la falda del cerro de las langostas cayó. ¡Quetzalcóatl!).

El agasajo a Hernán Cortés:

*"Niman ye ic contlamama in yauhtachcauh in tapachocauh yauhqizque coxochimacac, concozcati in cozcatl, conxuchicozcati, conxuchitapan, conicpaxuchitl.
Niman ye ic ixpan contequilia in tecuitlacozcatl, in izquitlamanitli tenamiconi tenamictli.
Niman ye ic huel onmoquetza, conixmamictimoquetza, connepechtequilia, huel ixquich caana, motlacuauhquetza,*

Fragmento de la partitura de Mixitlan, "¡Quetzalcoatl!"

*inic contlatlahui, quilhui:
Totecuyoé, oticmiyiohuilti, oticmociahuilti, otlaltitech tomaxitico, oietch tommopachihuiltico in matzin in motepetzin Mexico; o ipan tommohuetzitico in mopellatzin in mocpaltzin, in o achitzinco nimitzonnopielili, in nimitzonnotlapielili."²⁰*

(Luego le dio dones al capitán de guerra, al jefe de los soldados, le dio flores, le puso al cuello un collar, le echó al cuello sartas de flores, le

¹⁸Partitura, compases del 13 al 22; coro.

¹⁹Compases del 23 al 35; coro.

²⁰Compases 36 al 49; narrador.

adornó con flores, le puso en la cabeza una guirnalda de flores. Luego pone ante su cara los collares de oro, todas las clases de dones, de obsequios de bienvenida. Luego bien se para ante su presencia, se para ante él, se rinde en reverencia, bien del todo se junta a él, alza la cabeza para suplicar (hacer reverencia), dijo²¹: “Señor nuestro, te fatigaste, te cansaste, hasta ésta tierra has venido a mostrarte, has traído tu persona con pena hasta esta tu ciudad; has traído tu persona hasta este tu estrado y asiento, el cual por algún breve tiempo te he estado guardando y reservando.”

Los sonidos de *Mixtitlan* reviven milagrosamente la antigua tradición que se relata en los rituales de sacrificio, ofrecidos a los dioses...:

*“Niman ye ic yauh in umpa ca tachcatl auh ynic
contlecaviaia ixpan teotl, za caantivi ymatitech auh
yn tevelteca motocayotiaya, ievatl contecaia yn ipan
techcatl.
Auh in icoac oipan contecac, navitlacatl yn quititlinia
yn ima yn icxi. Auh ie imac onoc, in tlenamacac
tlamacazqui in tepcatl in iqueltequiz tlaaltilli.
Auh niman ic coneltequi, conanilia achto in iyollo,
auh za ioltoc yn queltequia. Auh in icoac ocunamilique
yollo, coniviliaya in Tonatiuh.”*²²

(Luego iba allá a la piedra de sacrificios y así lo subían delante del dios, lo van cogiendo de sus manos y el que se llama colocador de la gente, lo acostaba sobre la piedra de sacrificio. Y habiendo sido echado en ella, cuatro hombres lo estiraban de sus manos y pies. Y luego, estando tendido, se ponía allí el sacerdote que ofrecía el fuego, con el cuchillo con el que abrirá el pecho del sacrificado. Después de haberle abierto el pecho, le quitaba primero su corazón cuando aún estaba vivo, al que le había abierto el pecho. Y tomando su corazón se lo presentaba al Sol.)

Los textos han sido ordenados por Cruz de Castro con criterio cronológico aproximado, co-

menzando por los mencionados anteriormente, que anuncian premonitoriamente la llegada de esa manifestación de la deidad, y finalizando con la caída de Tenochtitlan:

*“Ihuan oncan moyahuac in Mexicayotl Tenuchcayotl,
icuaic hualcencalacque in españoles.”*²³

(Y entonces quedó vencida la Mexicanidad Tenochtitlanidad cuando del todo entraron los españoles.)

Desde el punto de vista de la entonación, se requiere un narrador experimentado en el empleo de los recursos necesarios para llevar a cabo una teatralización interpretativa en consonancia con las diversidades de ánimo y diferencias de carácter que se desarrollan en el devenir de la obra a través del texto. La narración se ajusta a la misma naturaleza de la obra, y así en ocasiones resulta “*semi-tapada por la música y coro en distintos momentos, recayendo en diferentes partes unas versiones a otras, al no ajustarse exactamente el ritmo de la narración al que llevan el resto de los intérpretes, excepto en aquellas partes en donde sí tiene que existir una simultaneidad.*”²⁴

Un tanteo inicial de las posibilidades que ofrecen los sonidos naturales del náhuatl ofrece esta gestualidad musical controlada, incluso en la gran diversidad de recursos empleados. Hasta ese punto el director debe acoplarse, no a una medida metronómica predeterminada —que por otra parte resulta ser aproximada— sino al ritmo propio de la narración, salvadas sean las estructuras de carácter repetitivo que funcionan de manera independiente en ese sentido.

En *Mixtitlan* se muestra el sentido de la música, tal y como se concibe en la cultura azteca, co-

²¹Se refiere a Motezucoma (Moctezuma).

²²Compases del 56 al 64; narrador.

²³Compases del 131 al 133; narrador.

²⁴Notas a la edición de *Mixtitlan*. Alpuerto: Madrid, 1975. La obra se estrenó en Ciudad de México el 5 de diciembre de 1978, con Antonio Cepeda, el Coro de Bellas Artes y los solistas de la Orquesta Sinfónica Nacional de México bajo la dirección de Cruz de Castro.

mo vehículo de comunicación pero además se recupera su significación como elemento intangible del contacto con los dioses y su presencia en mitos y leyendas de origen nahua.²⁵

Cruz de Castro nos introduce así en lo más íntimo de su intención creadora, evidenciando, por un lado, su sello personal de vigor y al tiempo de delicadeza sonora, y por otro su capacidad, sobradamente demostrada, de generar debates apasionantes en el mestizaje sonoro que es fruto de una cosmovisión estética propia.

4. Consolidación de los lazos musicales hispano-mexicanos

Las conexiones de Cruz de Castro con la vida musical americana se intensifican durante los últimos años setenta. En 1977 viaja a México especialmente invitado por una entidad cultural íntimamente relacionada con la universidad mexicana para desarrollar ocho lecciones con audiciones en vivo en torno a la música española y mexicana del siglo XX; y en este mismo año la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música le otorga el Primer Premio de música por la promoción de la música contemporánea en el IV Festival Hispano-Mexicano. A las actividades propias del festival, y junto a los conciertos correspondientes, se organiza una muestra de partituras hispano-mexicanas bajo el título de "Gráficos musicales contemporáneos". Éste será el antecedente inmediato de la importante exposición de obras españolas, igualmente contemporáneas, que organiza al año siguiente en el CENIDIM del Instituto Nacional de Bellas Artes, con motivo del V Festival Hispano-Mexicano. Su realización fue posible a través de la petición de Cruz de Castro a numerosos músicos españoles a quienes solicita personalmente su co-

laboración expresa, implicándoles así directamente en un proyecto en el que se comprueba su rechazo a todo tipo de protagonismo exclusivista. Las obras cedidas tendrían por destino el depósito como donación al Centro Nacional Carlos Chávez, para la Investigación, Documentación e Información Musicales. Obras de Ramón Barce, Antonio Agúndez, Joan Guinjoan, Joaquín Homs, Tomás Marco, Andrés Lewin-Richter, Gerardo Gombau, Eduardo Polonio, Cristóbal Halffter, Cruz de Castro, Alfredo Aracil, Claudio Prieto, Mestres-Quadreny, Josep Soler, Luis de Pablo, José Ramón Encinar, Llorenç Barber, Juan José Falcón, Juan Hidalgo, González Acilu, Jesús Villa Rojo y un amplio etcétera de autores, quedaron así a disposición de los estudiosos e investigadores, pero también de las orquestas que, en lo sucesivo, disponían de materiales muy completos para sus programaciones. La labor desarrollada por Cruz de Castro, responsable personal y directo en esta empresa —pues él mismo gestionó la donación de las partituras y transportó desde España todas las obras cedidas— queda de manifiesto una vez más en su empeño por conectar la creación sonora contemporánea de uno y otro mundo. Un total de 193 partituras fueron entregadas al I.N.B.A. para ser depositadas en aquel centro de documentación, investigación e información musical; a ellas se sumaron muchas otras que fueron aportándose en sucesivos festivales.

El espíritu expansivo del festival en el intento de trascender los límites de sus propias actividades atrajo a algunas otras; así la colaboración de la Orquesta Filarmónica de Ciudad de México, que en el VI Festival participó con la programación de obras incluidas en su temporada de otoño, como sucedió con *Escorial* de Tomás Marco, interpretada entonces bajo la dirección de Odón Alonso; o la presencia de otros compositores españoles, como por ejemplo Ramón Barce, que en el transcurso del octavo festival impartió el curso titulado "El problema de la armonía en la música actual."

La década de los ochenta se inaugura con un acontecimiento importante en la historia del Festi-

²⁵Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*. México: I.N.A.H., 1968. Recoge especialmente las denominaciones de varias deidades a las que se realizan ofrendas de carácter musical, como Macuilxóchitl-Xochipilli, Tlazoltéotl, Quetzalcóatl y Tzecatlipoca, dado el origen divino otorgado a este arte.

val Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, pues en 1980 se realiza por primera vez en España, convirtiéndose en una bienal mutua entre ambos países. La aportación musical de Cruz de Castro entonces fue su *Marcha rodolfiana*, escrita para cinco instrumentos indeterminados, dedicada a Rodolfo Halffter en el ochenta aniversario de su nacimiento²⁶. Sus actividades se prolongan sin interrupción, repartiéndose entre uno y otro continente: en 1981 diseña en México el decorado para la comedia musical destinada a los niños *En busca de una familia feliz*, con texto y música de Alicia Urreta; en este año participa en el Seminario de Composición Musical Española del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, y compone también su obra para orquesta *Tauro*, que se estrenará posteriormente, en 1983, en la capital mexicana en el Teatro de Bellas Artes con la Orquesta Sinfónica Nacional de México dirigida por Francisco Savín.

La importancia del trabajo desarrollado en torno al festival, al que el compositor —sin olvidar la importante colaboración de A. Urreta— dedica tantos esfuerzos y años de su vida, ha sido mucho más reconocida en América que en su propio país. México ha sido escenario de un buen número de conciertos monográficos dedicados a su obra y celebrados en distintas fechas; entre ellos destacamos ahora solamente el que le dedica el Área de Actividades Musicales del I.N.B.A., celebrado el 10 de diciembre de 1987 en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. A propósito escribe el compositor y crítico José Antonio Alcaraz:

“Con pronunciado desparpajo, Cruz de Castro va más allá de tabúes y solemnidades: concibe y ejerce el arte de la composición haciendo suya la codiciable postura del riesgo mismo, del que siempre sale ileso. [...] La audacia y agudeza de Cruz de Castro se analogan en modo inapelable a las de aquellos compositores que han

²⁶Fue estrenada el 30 de octubre de 1980, Centro Cultural de la Villa de Madrid. La obra se encuentra hoy incluida dentro del apartado de su catálogo destinado a “obras en revisión/orquestación” (v. Marta Cureses, *Catálogo de obras de Cruz de Castro*. Madrid: S.G.A.E., 1993; p.40).

impreso un giro evolutivo al siempre distinto ejercicio de la creación musical, complejo y por fortuna contradictorio en muchas ocasiones. Sin hombres como Carlos —que entienden la música a manera de un todo cambiante, plural, dotado de vínculos a la vez secretos y manifiestos con la sociedad, el entorno y la percepción extraconsciente— estaríamos aún entonando la monodía inamovible.”²⁷

En este concierto monográfico se interpretaron algunas de las obras más interesantes de su catálogo, como *Trece años* (para guitarra; ya estrenada en Ciudad de México el 12 de mayo de 1985 por Federico Bañuelos), *Incomunicación* (cuyo estreno ya mencionamos, y dedicada a Manuel Enríquez, que interpretó la parte de violín en ambas ocasiones), *Aidil* (para clavecín, también titulada “Recordando el pasado” y estrenada en Portugal el 23 de abril de 1986 por Lidia Guerberof, a quien está dedicada la obra); *Modales* (para narrador en vivo o cinta magnética y uno o dos pianos, sobre un texto del “Nuevo manual completo de la buena sociedad o guía de la urbanidad y de la buena educación destinado a todas las edades y a todas las clases”, en una nueva edición de 1878 aumentada y completamente refundida por Mme. Celnart, traducida al español por una sociedad de literatos (León 1878)²⁸, *5 canciones* (con textos de Eugenio Padorno, para tenor y piano, incluye: “Absides, bóvedas, alcancías”, “Última voluntad mediterránea”, “1921-1965”, “Los hay que guardan mariposas” y “La pausa interminable del cantor”), *Para Julia* (para flauta en do y estrenada por Bárbara Held en Madrid, Radio Nacional de España el 1 de diciembre de 1981) y *Menaje* (para utensilios de cocina, estrenada por el grupo Koan dirigido por Arturo Tamayo en la I Semana de Nueva Música en Madrid, el 14 de enero de 1971. Esta última obra, una de las

²⁷José Antonio Alcaraz, “Redefinición de la osadía”. *Foro Internacional de Nueva Música. La música de Carlos Cruz de Castro*. México, D.F.: Museo Nacional de Arte, 1987. Este mismo artículo, con algunas variaciones en el texto, fue publicado también y con el mismo título en el diario mexicano *Proceso*, 14-XII-87.

²⁸Esta obra, dedicada a Ricardo Bellés, aparece también recogida en algunos catálogos con el título de *Constructivismo*.

más famosas del compositor, está compuesta sobre una serigrafía de Abel Martín que forma parte de una serie de partituras realizadas también por González Acilu, Ramón Barce, Francisco Estévez, Francisco Cano y Claudio Prieto). Como intérpretes intervinieron entonces Marielena Arizpe, flauta en do, Ramón Barce, voz, Alberto Cruzprieto, piano, Manuel Enríquez, violín, Lidia Guerberof, clavicén, Fernando Mejía, tenor, Gerardo Tamez, guitarra y el propio Cruz de Castro, voz y dirección.

En 1983 asistimos a la décima y última edición del Festival Hispano-Mexicano. Con posterioridad a esa fecha se produjo algún intento que, por los motivos que fuere, no llegó a revestir la consistencia suficiente para retomar el camino emprendido una década atrás. Quizá no fuese ya el momento, o quizá cuando éste llegó faltaba Alicia Urreta, desaparecida tempranamente en 1986. Quedan los resultados del trabajo que ambos consiguieron llevar adelante en el firme deseo de haber creado —como manifestaban en aquella última convocatoria— “*un tiempo y un lugar para el encuentro fraterno de nuestras músicas*”.

5. *Tarot de Valverde de la Vera*

Examinando las páginas del catálogo de Cruz de Castro en las que el compositor hace uso de la voz es posible reconocer los distintos momentos por los que ha ido atravesando su estética como creador, que quedan reflejados en un tratamiento, bien en función exclusivamente del elemento vocal sobre el que se centra la ideología sonora de la obra, bien como parámetro de contraste tímbrico o rítmico en su caso. Así en *Vocales* (1969) usa por vez primera la aleatoriedad en la voz; *B-4* (1970) emplea una rima de Gustavo Adolfo Bécquer; en *Apertura* (1972) la voz se asocia a una función de cotidianeidad; el *Silabario de San Perrault*, que ya se ha mencionado, está escrito sobre un canon continuo, empleando el texto del cuento; *Anuario* (1974) es una obra que puede cantarse en varios idiomas simultáneamente por cuerdas o voces individuales; *El momento de un instante* (1974) es

una página escénica sobre un texto original; *Mixtilan*, que ya hemos tratado aquí, usa un texto en idioma náhuatl que pertenece a diversos códices prehispánicos y de los informantes de Sahagún. De *Nativitate Domini* (1975) emplea textos proféticos de la Biblia; *Cinco canciones* (1979) se construyen sobre la base de cinco poemas de Eugenio Padorno; en todas ellas la voz es razón del discurso sonoro, y en todas ellas el tratamiento es diferente puesto que diferente ha sido su intencionalidad al seleccionar su empleo:

“Desde el timbre de la voz como causa, con carácter instrumental, a la palabra expresada, enfatizada, en función de lo que un texto dice, aparece la voz denotando la variedad conceptual que de ella he tenido en el momento de elegirla. La elección de la voz en mis obras, ha sido coherente con la elección de un instrumento determinado en obras puramente instrumentales, dependiendo la elección de la voz no siempre por la existencia de un texto, sino por responder, a veces, a una necesidad o exigencia de la característica estructural que tuviera la obra.”²⁹

La obra que lleva por título *Tarot de Valverde de la Vera* refleja precisamente una síntesis de los anteriores tratamientos con los que Cruz de Castro ha trabajado la voz; sin embargo, a ella se añaden aspectos contextuales y formales absolutamente novedosos. Su fundamento nos remite a un libro de poemas homónimo cuyo autor es Hugo Gutiérrez Vega (Jalisco, 1934)³⁰, inspirado en una lectura de tarot que le fue realizada al poeta mexicano por un anciano de Valverde de la Vera, en tierras extremeñas, durante una visita a España en diciembre de 1979. A partir de sus poemas Cruz de Castro compone un ciclo estructurado en veintidós partes —que se corresponden con los poemas de Gutiérrez Vega— más una “Predicción” que se ofrece al comienzo de la obra y se repite al final.

²⁹Anotaciones personales, cortesía del autor.

³⁰Gutiérrez Vega, Premio Nacional de Poesía de México en 1976, profesor, periodista, diplomático, actor y director de teatro, fue director del Departamento de Actividades Culturales de la Universidad Autónoma de México, y ocupó las consejerías culturales de su país en las embajadas de Inglaterra, Italia y España.

De las setenta y ocho cartas del tarot, veintidós constituyen los arcanos mayores, simbolizando las fuerzas espirituales y las materias que dan vida al cosmos, también relacionadas con los elementos aire, fuego, tierra y agua. El tarot, entendido como la clave de los misterios, nos lleva a adentrarnos en el mundo mágico de los símbolos, solamente revelados a través de sus arcanos que nos hablan y comunican un mensaje oculto. En la partitura creada por Cruz de Castro —destinada a soprano, contralto, tenor y barítono solistas y orquesta— se ofrece la posibilidad de ordenar cada arcano en la disposición que los intérpretes deseen, siempre y cuando se cumpla una única condición: que la “Predicción” sea ofrecida al inicio y repetida íntegramente al final.

Las piezas correspondientes a los arcanos se caracterizan por estar formadas por unas determinadas notas y sólo esas, aunque puedan intercambiarse como decimos, al igual que ocurre en una tirada de cartas. La predicción, en cambio, debe respetar su presencia y función de abrir y cerrar la obra, puesto que es la única pieza que tiene introducción y coda orquestal, y porque además presenta un material basado en los sonidos *si* y *sol*, equivalentes a las letras H y G correspondientes a las iniciales de Hugo Gutiérrez. Se crea así un contexto sonoro idóneo para ambientar este juego adivinatorio en el que el compositor intenta traspasar la barrera de lo real, perdiéndose en el mundo de la imaginación-posibilista.

Tarot de Valverde de la Vera fue compuesta en 1983 entre México y Madrid. Cada pieza de las que integran esta obra —el loco, el ilusionista, la sacerdotisa, la emperatriz, el emperador, el pontífice, el amor, el viaje, la justicia...— sugiere una manera personal de desarrollar el subconsciente mediante sus sonidos, ayudando a conformar una visión del cosmos y su revelación por medio de los arcanos. Sus páginas se impregnan sucesivamente de la energía del autor, como si se tratase de cartas que, al barajarlas, pasan su fuerza enigmática de una a otra a través de las manos. En la

interpretación comienza el juego, y sólo entonces es posible escuchar el significado de su mensaje.

6. Sexteto para percusión: sonidos históricos de la música azteca

En diciembre del año 1986 muere Alicia Urreta. A esta pianista y compositora mexicana se debe un merecido reconocimiento, no solamente por su colaboración junto a Cruz de Castro en el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea sino, aún más, por la importante labor que llevó a cabo en su país en pro de la música contemporánea. Alicia Urreta tomó parte también en el Congreso Nacional de Música Mexicana, cuyo resultado fue la creación del Consejo Nacional de la Música, del que ella misma fue miembro y que se hizo cargo de la mayor parte de las actividades musicales del país.

Tras su fallecimiento, Cruz de Castro emprende la creación de una obra dedicada a la memoria de la que fue amiga y compañera, el *Sexteto para instrumentos de percusión* en el que quedarían reflejadas las principales fuentes sonoras que encontramos en la historia musical azteca más antigua. Tales fuentes se hacen presentes en las cuatro partes bien diferenciadas que constituyen el sexteto, que están caracterizadas individual y tímbricamente en razón de su dotación instrumental. La primera de ellas empleará instrumentos de naturaleza metálica, la segunda instrumentos de madera, la tercera de membrana, y la cuarta una instrumentación mixta de los anteriores, añadiéndose en ella un carácter descriptivo.

La composición de la partitura —iniciada en 1986 y aún no concluida en la fecha de hoy— está presidida por un criterio de libre ordenación, de forma que sus partes puedan ser interpretadas de manera individual, como obras aisladas, o bien conjuntamente. Las dos primeras —metal y madera— quedaron terminadas en 1987, y hasta 1995 no se terminó la tercera, escrita para membranas; queda pendiente la cuarta, que resultará ser un compendio de los tres colores tímbricos anterior-

res. No obstante la estructura general de la obra quedó ya configurada conceptual y formalmente en su planificación inicial.

Los títulos que dan nombre a cada parte se corresponden con nombres del náhuatl que revelan la esencia de sus timbres por designar materiales concretos. *Tetzilácatl* es el nombre de la primera parte, que hace referencia a un instrumento azteca fabricado en metal y con forma de plato. Fray Bernardino de Sahagún recoge esta palabra en su *Historia General de las Cosas de Nueva España* con el significado de "caña torcida; sonaja". Cruz de Castro selecciona aquí diversos instrumentos asociados al metal —según se anuncia en el título— como el vibráfono, platos, sonajas, cascabeles, triángulo, glockenspiel, campanas tubulares, tamtam, crócalos cromáticos y cencerros.

La segunda parte lleva por título *Teponaztli*; así se denomina al tambor cilíndrico mexicano, asociado en su origen a un carácter sagrado y formado tradicionalmente por un tronco de árbol hueco, en cuya parte superior aparece una hendidura en forma de H que presenta dos lengüetas de tamaño diferente, capaces de producir sonidos distintos al efecto de la percusión en un intervalo aproximado de tercera. La instrumentación empleada en esta sección de la partitura consta de xilófono, marimba, látigo, maracas (empleadas en sentido circular y en forma vertical hacia abajo), castañuelas, güiro, claves, wood-block, temple-block y carracas provistas de manivela que permite articular, diente a diente, los *accelerando* y *ritardando* que se indican en la dinámica.

Aunque posteriormente este tambor mexicano de hendidura que da nombre a la segunda parte de la obra se utilizó como acompañamiento de la danza más popular, no es posible sustraerse en esta parte del *Sexteto* al carácter solemne y ceremonial que presidía las intervenciones del *teponaztli* (que en ocasiones era acompañado por otros instrumentos), tallado en formas zoomórficas variadas y dotado de una indudable significación mágica y simbólica. El *teponaztli*, junto al *huéhuatl* —que da nombre a la tercera parte de la obra—

constituyen los dos instrumentos principales utilizados en los cantos dedicados a los dioses, los denominados *teocuicatl*. Ambos se asocian en sus orígenes más remotos a una personificación o representación terrestre de dos semidioses que fueron desterrados por el sol. *Huéhuatl* (literalmente en náhuatl, "tambor de membrana") es el título de la sección número tres, en la que se hace uso de muy variados instrumentos de membrana. Las referencias a sus orígenes y presencia en la historia musical azteca son distintas, y no podríamos precisar con exactitud si existe una relación más o menos directa con los *Huehuetéotl* (que designan al dios viejo, también dios del tiempo o, según Fray Bernardino de Sahagún, dios del fuego) e identificado asimismo por algunos especialistas como Alcina Franch con uno de los dioses más antiguos del panteón mesoamericano.

La cuarta y última sección del sexteto lleva por título *Cuicoyanoliztli*, que significa "danza, canto, celebración con danzas". La etimología de esta palabra náhuatl está emparentada con otros términos como *cuicacalco* (el lugar de la casa del canto) o *cuicacalli* (la casa del canto, escuela de canto y de danza), si bien resulta muy difícil ofrecer versiones más concretas en el empleo del término, por cuanto el desarrollo musical mexicano anterior a la conquista es muy grande. Fray Bernardino de Sahagún, así como José de Acosta, Diego Durán o Jerónimo de Mendieta, entre otros, nos hablan de una intensa actividad musical indígena. También, y muy especialmente, Gabriel Saldívar³¹ constata el significado histórico de la música en esta época, de la que principalmente destaca el valor de los cantos de carácter monódico acompañados por variados instrumentos de percusión. Esta última parte de la obra no ha sido aún terminada, como decíamos anteriormente, si bien su concepción como pieza integrante del conjunto fue ya descrita en su concepto y diseñada formalmente desde su origen. Los componentes temáticos del *Sexteto*, así

³¹Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*. México: I.N.B.A., 1934.

como su organización estructural, se manifiestan así con ese carácter profundo y complejo que el compositor les otorga desde la idea constructiva primigenia.

7. En el V Centenario del Encuentro entre dos mundos

Con motivo de la conmemoración del V Centenario, escribe Cruz de Castro un artículo para el homenaje que —entre los numerosos surgidos a propósito de este acontecimiento histórico— fue organizado por la Fundación Isaac Albéniz bajo el título de “Imágenes de la Música Iberoamericana”, una edición especial para este evento que fue dirigida por Enrique Franco.

“Como entusiasta que soy de la cultura iberoamericana en general, y dada mi profesión de compositor, de la música en particular, siento verdadera satisfacción cuando encuentro, como en esta ocasión, una publicación monográfica sobre diferentes aspectos de la música iberoamericana. Si difícil es que nos encontremos con obras pertenecientes a los compositores iberoamericanos en las programaciones españolas, más difícil es que tanto instituciones oficiales como privadas muestren interés en conocer y, no digamos ya, profundizar en las diversas manifestaciones de la cultura musical iberoamericana, pues sólo ocasionalmente es atendida con motivo de una conmemoración extraordinaria.

Pensar en los festivales iberoamericanos que ha habido entre España y América me sugiere una breve apreciación acerca de la inexplicable lejanía que musicalmente existe entre España e Iberoamérica. En este año de 1992 —conmemoración del “V Centenario del Encuentro” entre dos culturas que se desconocían, expresión que me parece mucho más afortunada y ajustada a la realidad que la del “Descubrimiento”— es necesario que nos situemos, no ante una simple perspectiva de cambio en la política cultural iberoamericana por parte de España, sino ante la voluntad real de llevar a cabo por primera vez, en la historia de la relación con Iberoamérica, una política cultural que responda a las necesidades y demandas nunca atendidas y siempre dadas de espaldas; necesidades y demandas que han sido marginadas y tachadas de segundo orden en el ámbito exterior español, respondiendo más al anclado, trasnochado y vetusto concepto del acabado imperio colonialista —no asimilado todavía del todo y que parece per-

manecer por herencia genética— que al ideario de admiración y “capacidad de asombro” que presentan las naciones iberoamericanas.”³²

En las palabras de Cruz de Castro se adivina una vocación, ejercida auténticamente, en el deseo de sellar definitivamente el encuentro musical entre América y España. Su reflexión nos conduce al mejor conocimiento, a veces crudo pero en todo caso real, de una situación vivida durante largos años y que él evoca eludiendo nostalgias ya superadas. Escribe en estas fechas dos obras directamente relacionadas con el Nuevo Mundo: *Danzón, son y mambo*, y *Postal americana*, 1992. Ambas fueron escritas a través de sendos encargos en el mismo año; la primera se debe al encargo de la celebración “Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992 COM’92”; la segunda fue escrita a petición del “Festival de Música 900 de Trento, con motivo del V centenario del Encuentro entre dos mundos (1492-1992)”.

Es sabido que el danzón posee un origen cubano, y también que gozó de una gran popularidad seguramente derivada a través de una evolución de la contradanza europea —de carácter simple, brillante y alegre— que alcanzó gran popularidad en diversas regiones americanas. Una gran mayoría de fuentes la citan como danza urbana bailada por parejas enlazadas, en un compás de 2/4 y ritmo basado en el típico cinquillo, tan característico de la música de Cuba. Aunque Alejo Carpentier le atribuye una procedencia africana —a la que no podríamos remontarnos aquí— el origen cubano (a través de la *danza cubana*) se asocia con frecuencia a esa misma contradanza, que constata su influencia en algunas otras manifestaciones de formas de baile en Puerto Rico y las islas de Centroamérica. Sin embargo, las influencias de la contradanza en la música española, vertidas desde sus orígenes franceses e ingleses, y la repercusión de su efecto tras la época de transculturación, parecen haber propicia-

³²Carlos Cruz de Castro, “Festivales Iberoamericanos entre América y España”. *Imágenes de la Música Iberoamericana*. Madrid: Fundación Isaac Albéniz. Edición Especial Quinto Centenario, 1992; pp.127-139.

do una diferenciación con respecto a otras formas que, como el *son*, se desarrollan a partir de un tronco común, pero ya como estructuras aparte.

Cruz de Castro sigue en su obra la forma exacta del danzón, creando una estructura próxima al rondó en la que hay una introducción de ocho compases que sucesivamente se irán repitiendo, mientras se van intercalando distintas secciones a modo de copla, con un desarrollo más largo, y se concluye con la misma estructura de la introducción. No escapan aquí las variedades de este ritmo también propio del Caribe, y especialmente desarrollado asimismo en Veracruz. Stanford ha subrayado con gran énfasis un hecho importante al margen de los orígenes cubanos de esta forma:

"El danzón, en su versión mexicana desarrollada a lo largo de varias décadas, es más de este país que de aquél. Incluso la música tropical, que toca tantos danzones con sus instrumentos norteamericanos, pese a los pocos años de haberse engendrado, ya es claramente mexicana. La danza *habanera*, de la cual el danzón proviene, ha existido desde el último tercio del siglo XIX en territorio nacional, lo mismo que en Latinoamérica en general. Ahora bien, habrá que reafirmar que el danzón era y sigue siendo cubano por el hecho de haberse iniciado en aquel país, que conserva sus conjuntos y estilos propios."³³

En cuanto al *son*, su denominación nos remite en la actualidad a diversas formas de danza que surgen en América, siendo las más habituales el *son cubano*, el *son guatemalteco* —o *son chapín*— y el *son de México*, que presenta una amplia gama de características rastreables a través toda una variedad rítmica y estructural que bajo este mismo nombre responde a distintas variedades.

Sin embargo, y aunque durante la Colonia el

son suele relacionarse con la música regional³⁴, permanecen en él tanto los caracteres peculiares de su empleo en épocas anteriores como su origen netamente instrumental, incluso aunque se acompañe de canto y baile. Stanford señala al menos cuatro tipos de fuentes para el estudio del *son* durante la Colonia: 1) bandos reales y eclesiásticos referentes a ciertos tipos del género considerados lascivos; 2) impresos sobre la teoría musical, la danza y métodos para aprender a tocar la guitarra; 3) los anales del teatro mexicano; 4) el villancico³⁵. El empleo del *son* que realiza Cruz de Castro se fundamenta en la base rítmica original del *son cubano*, aun con las peculiaridades que presenta su variedad mexicana, de base común en cuanto a su disposición, y diferente en cambio en su carácter inconfundible y propio de México. Juega aquí con tres elementos asignados al bongó, claves y maracas respectivamente. Está escrito en compás ternario, siguiendo una estructura formal próxima a un semi-rondó, intercalando las partes impares, que se repiten, con las pares, que son siempre diferentes. En cuanto al *mambo*, se manifiesta en esta obra de manera muy libre, pues básicamente se utiliza en exclusiva el concepto de *mambo* en el aspecto rítmico, exponiendo un desarrollo que desde el punto de vista formal resulta independiente.

La segunda y última obra a la que nos referiremos es *Postal americana 1992*. Escrita por encargo del mencionado Festival Música 900 de la ciudad de Trento, está dedicada a Iberoamérica en honor a Cristóbal Colón y, por lo tanto, a la conmemoración del Quinto Centenario del Encuentro entre dos Mundos. Dado que tenía que ser una obra instrumental muy breve, la idea de Cruz de Castro fue realizar un pincelada, una "postal" hacia América en 1992 con la perspectiva del 1492.

La estructura de esta obra, que se revela con

³³E. Thomas Stanford. "La música popular de México". *La música de México*. México: UNAM, J. Estrada ed., 1984; Historia I, vol.5, período contemporáneo (1958 a 1980). Añade Stanford que existen danzones mexicanos por el hecho de que han sido interpretados por conjuntos como los de la música tropical, que él considera más que una forma musical, un estilo de combinaciones rítmicas y musicales que a su vez pueden incluir en su repertorio otras como el bolero y diversas formas circuncaribes que tienen también un desarrollo mexicano propio.

³⁴Así lo refiere Stanford atribuyendo una acepción, al parecer clasi-
sista, para designar un tipo de música "no culta", o si se prefiere
"folclórica" en un sentido actual.

³⁵E. Thomas Stanford. "La música popular de México". *La música de México*. México: UNAM, 1984.

esa frescura que sólo puede dar la madurez compositiva, presenta el perfil de una célula rítmica en la cuerda —en pizzicato y a la manera de una “pedal” variada— sobre la que se superponen las cinco secciones en las que se divide formalmente la obra. Estas secciones, caracterizadas por otras tantas articulaciones diferentes en el resto de los instrumentos, delimitan cinco caracteres expresivos bajo una dinámica común —“forte”— y un mismo pulso —“allegretto”— desde principio a fin. La instrumentación elegida consta de flauta-flautín, oboe, clarinete, trompeta, trombón, xilófono, dos violines, viola, violoncello y contrabajo; los once instrumentos están divididos en dos grupos que tienen tratamientos por separado: el primero está formado por los cinco instrumentos de viento más el xilófono, y el segundo por los cinco instrumentos de la cuerda. *Postal americana 1992* representa, en definitiva, un paso más en el intento de aproximación de dos culturas tan cercanas como distanciadas entre sí por motivos

que incluso desde la perspectiva actual resultan inexplicables.

Carlos Cruz de Castro ha sido toda su vida un gran entusiasta de la cultura iberoamericana. De Iberoamérica admira su ímpetu de búsqueda de una identidad aún en vías de fraguarse, situación admirable frente a una Europa que, según afirma, “*ya solo puede vivir de las rentas*”. A través de las obras que aquí hemos recogido, como muestra del mestizaje sonoro del que se confiesa totalmente partidario, se revive milagrosamente la más pura tradición del nuevo continente, y se nos brinda ese reencuentro con la música de la otra orilla del Atlántico. Un reencuentro, a veces inesperado, que cobra especial sentido en la trama de recuerdos que constituyen una memoria intemporal como la suya.

América en la obra de Cruz de Castro representa, ahora y siempre, esa silueta recortada sobre un fondo sonoro de profundo y vivo sentimiento al que el compositor ni quiere ni puede renunciar.