

DISCURSO DE INGRESO

POR: RODOLFO HALFFTER

I

Soy el primer artista nombrado académico de número y vitalicio por los miembros fundadores de la Academia de Artes. Tal nombramiento constituiría una altísima distinción para quienquiera que ejercite una de las bellas artes o la crítica de éstas.

En mi caso, el valor de esa distinción se acrecienta sobremanera por el hecho de no ser mexicano por nacimiento. Mi designación para ocupar el puesto que, en el día de su muerte, dejó vacante mi querido compañero Ignacio Fernández Esperón, "Tata Nacho", desmiente la especie, tan injustamente difundida, de que en México se practica un arrebatado chauvinismo. La verdad es que en pocos países del mundo, el extranjero encuentra tan fácil y rápido acomodo como en México. Me refiero, claro está, a aquél que se instala en el suelo mexicano con el propósito de dar y no con el avariento y exclusivo de recibir.

Lo confieso: a pesar de mi apellido alemán, soy, por las características que marcan mi silueta espiritual, un español de "pura cepa". Sin embargo, desde que salí de España y me asilé en México, al finalizar la guerra civil española, hasta el presente momento en que ingreso oficialmente en la Academia de Artes, acontecimiento éste de gran importancia en mi vida, nunca me he sentido un desterrado, sino un transterrado. Eso sí. Esto mismo solía decir de sí mismo —él fue quien inventó la palabra— el ilustre filósofo José Gaos, español como yo, y amigo leal desde nuestra lejana adolescencia.

Su reciente fallecimiento acaecido "al pie del cañón", esto es, en el cumplimiento de su deber de catedrático, en un aula de El Colegio de México, produjo enorme consternación, tanto en el medio universitario como en quienes tuvimos el privilegio de tratarle.

Con el empleo del vocablo transterrado, la preposición inseparable *trans* que, en las voces a que se halla unida, expresa la idea de movimiento, de ir de un lado a otro, Gaos quería dar a entender, y es éste asimismo el significado que yo doy al término, que el cambio obligado de lugar de residencia de España a México, no logró despertar en él la impresión de haber sido desterrado, sino la de haber sido trasladado de una a otra parcela en el extenso territorio hispanomexicano, imaginario y real a la vez. Porque lo cierto es que, en efecto, ningún español en México, ni ningún mexicano en España, podrán sentirse desterrados. Lo impide el estrecho parentesco que nos une. Lo grita, oponiéndose, la mitad de nuestra sangre común. Hablamos además, el mismo idioma; y un idioma no es sólo un conjunto de palabras, consideradas éstas como meros sonidos articulados. No. Un idioma es, en esencia, un vehículo de comunicación mediante el que se configura, gracias al contenido semántico de las palabras, una determinada manera de pensar y de sentir. Se piensa y se siente en español, en inglés, o en alemán, que no es lo mismo. En suma, un idioma es la manifestación de un estilo definido de vida, establecido este por el poder creador de la palabra, a la que Ortega y Gasset califica como "*un poco de aire estremecido que, desde la madrugada confusa del Génesis, tiene poder de creación*".

El pueblo mexicano piensa y siente hoy en español; pero, a la par, junto a la herencia española, late en él lo que determina su peculiar idiosincrasia, el legado de las culturas indígenas, refinadas y complejas.

II

La noche para mi memorable, del martes 9 de enero de 1940, *Don Lindo de Almería*, caballero de olvido y del recuerdo, bajó de su cielo andaluz al escenario del Teatro Fábregas, de la ciudad de México. Y en esa noche, por consiguiente, se inicia mi incorporación a la vida musical mexicana.

El escritor José Bergamín, autor del guión del Ballet *Don Lindo de Almería*, y yo, compositor de la música pocas semanas después de nuestra llegada a México, conocimos incidentalmente a la bailarina norteamericana Ana Sokolov, discípula de Martha Graham, que había formado un grupo de danza con muchachas y muchachos procedentes de la Escuela Nacional de Danza. Pronto surgió en nosotros tres a idea de crear una coreografía para representar a *Don Lindo de Almería*, mi última partitura escrita en España y estrenada en París, en forma de *suite*, en marzo de 1936.

Se hicieron los ensayos necesarios, pero como no disponíamos de recursos económicos, aceptamos el ofrecimiento de ayuda que nos brindó el veterano actor cómico Antonio Palacios, quien dirigía una temporada de zarzuela en el Teatro Fábregas, para que debutara, tras de la representación de *La del manojo de rosas*, el Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas, denominación ésta que adoptó el grupo fundado y animado por Ana Sokolov. Más que una función, fue un fin de fiesta la primera representación de *Don Lindo de Almería*. Acertada y ágil, la coreografía de Ana Sokolov. Finos y logrados, el decorado y el vestuario de Antonio Ruiz, persona de suaves modales y hablar quedito, pintor de delicada paleta y agudo sentido del humor.

Con decidido propósito anti-colorista, anti-costumbrista, trazamos Bergamín y yo el ballet mojiganga, *Don Lindo de Almería*. La orquestación, en blanco y negro, realizada únicamente para instrumentos de cuerda, con ligerísimo apoyo de algunos instrumentos de percusión, tiende a subrayar tal designio. Llamamos a nuestra obra *chromoterapia costumbrista*. Creíamos haber descubierto la adecuada fórmula terapéutica para el tratamiento de ese colorismo localista y sainetero andaluz, que es una degeneración del casticismo. Nuestra pretensión de abstraer y aquilatar la verdadera naturaleza de lo popular, de desintegrar el cromo, lo exageramos hasta el extremo de presentar un juego aparentemente incongruente, de simples referencias a figuras, gestos, hábitos y despojos de cantares. Reducidos a jeroglíficos, en rápida sucesión de escenas, desfilan muchos personajes del cotidiano acontecer andaluz de comienzos del presente siglo: la beata, como el zopilote, de luto perenne; la mocita de talle de nardo, con un clavel siempre prendido en el cabello; la inevitable pareja de la guardia civil; los tres curas de la buena suerte; el intercesor San Antonio, que suele apiadarse de las jovencitas sin novio; el torerillo que, según la copla, aparece bordado en los pañuelos, rodeado, como el famoso matador Reverte, por cuatro picadores; las mulatas con sus vistosas batas de volantes; la cacatúa, heredera del imperio ultramarino hispánico, diluido éste en ritmos de guajira y habanera, en melodías teñidas de languidez y melancolía, o llenas de coquetería y voluptuosidad. Y por último, el protagonista: Don Lindo, viejo y noble caballero, enjuto y de piel aceitunada. Se presenta en escena, caído del cielo, para casarse con la mocita. Para luego descasarse de ella, cuando el torerillo surge en el ruedo personal de la esposa casquivana. Con el corazón hecho añicos, Don Lindo, para quien vivir es necesidad de olvidar, regresa a los cielos, lugar apropiado para resucitar en e recuerdo, sobre el cerdito que cabalga y que le trae a la memoria su San Andrés hogareño. “Por San Andrés, reza el refrán, quien no mata un cochino, mata a su mujer”.

III

Acabo de referir las incidencias relacionadas con el estreno en México, del Ballet *Don Lindo de Almería* y de explicar, quizá con excesiva minuciosidad, las intenciones que a Bergamín y a mí, nos incitaron a escribirlo. Con objeto de completar el cuadro informativo, me resta añadir que movidos por la legítima curiosidad de enterarse de qué tipo de música escribía yo, el español recién llegado, asistieron al debut del grupo de danza de Ana Sokolov, los compositores mexicanos más destacados: Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Blas Galindo. “*La curiosidad fue unánime*, escribió un cronista, *tanto que la*

zarzuela *La del manojito de rosas*, que precedió a aquel insólito estreno, se vio amenazada de interrupción por la voz impaciente, estentórea e inquieta de Silvestre Revueltas". "Con esa estupenda semilla —dijo otro cronista—, se podrían lograr frutos magníficos". Y el fruto, que no se hizo esperar, fue la fundación de una asociación de carácter privado, cuyo patronato se encargó de reunir los fondos necesarios para presentar, de nuevo, a Ana Sokolov, al frente de una verdadera compañía de ballet, a la cual se bautizó con el sugestivo nombre de "La Paloma Azul", tomado del título que ostentaba, en colores chillones, el rótulo colocado sobre la entrada de una pulquería, sita en el barrio capitalino de Santa Julia. A ese nombre se le agregó después el poético lema, extraído de un texto de Lope de Vega, "las artes hice magníficas volando".

Fui ascendido a director artístico de la compañía y en el otoño de 1940 La Paloma Azul ofreció, en el Teatro de Bellas Artes, su primera y única temporada. En los programas se incluyeron, entre otros ballets con partituras de Carlos Chávez, *Antígona*; Blas Galindo, *Entre sombras anda el fuego*; y Silvestre Revueltas, *El renacuajo paseador*. Dato patético; la misma noche del estreno, 4 de octubre, mientras *El renacuajo paseador* triunfaba en el escenario de Bellas Artes, moría Silvestre Revueltas, víctima de una aguda afección pulmonar.

Aparte de los compositores citados, fueron activos colaboradores de La Paloma Azul, escritores, pintores y escultores de reconocida solvencia, como Celestino Gorostiza, Armando de María y Campos, Gabriel Fernández Ledesma, Mérida y Federico Canessi. El arquitecto Antonio Ruiz, Manuel Rodríguez Lozano. Carlos Obregón Santacilia proyectó un impresionante decorado para el ballet de Carlos Chávez.

Dimensiones internas motivaron la disolución del patronato de La Paloma Azul. La compañía se dispersó. Ana Sokolov regresó cabizbaja y cariacontecida a Nueva York. Pero, dicho sea en honor de la verdad, la historia de la danza moderna en México, se inicia con el mágico vuelo de La Paloma Azul.

IV

Antes de mi llegada a México, de los compositores mexicanos que concurrieron al estreno de *Don Lindo de Almería*, solo conocía, me refiero a la persona, no a la obra, a Silvestre Revueltas. En Valencia, en 1937, estreché por primera vez su mano afectuosa y viril. Revueltas, un hombre grueso y locuaz, de cada amable y mirada bonachona, siempre con el pecho descubierto, formaba parte de la Delegación de la LEAR, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, que visitaba los frentes de guerra de la España en llamas.

Silvestre y yo simpatizamos de inmediato. Me conmovieron profundamente su recia personalidad, su condición humana, así como la extraordinaria fluidez melódica de las composiciones suyas, que me mostró y que juntos leímos a cuatro manos, con la ayuda de un piano desvencijado. En ellas advertí, en seguida, el pulso firme de un músico nato. Más tarde, ya en México, y en contacto estrecho con su obra, pude apreciar por entero la espontaneidad y la imaginación que acusa el arte singular de Revueltas, vinculado íntimamente al sentir particular del pescador de Alvarado, del nativo de la isla de Janitzio, que en el día de difuntos celebra, en curiosa fiesta nocturna iluminada por el resplandor de cientos de cirios encendidos, el hecho milagroso de que los seres queridos que han desaparecido, sigan vivos después de muertos; del "pelado" de las grandes urbes, que vegeta en el cinturón de miseria, cuyas *Esquinas*, así se titula una obra de revueltas, denuncia "su atormentada angustia de aspiración encadenada, su dolor persistente clavado en mitad de la calle, su grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado"; del marchante parlanchín de *El parián*, otro título de Revueltas, entregado a debatir en largo regateo, el precio de la mercancía que vende; de *La coronela*, símbolo de la Revolución de 1910, y del pueblo mexicano en general, que a su manera canta, ama, se embriaga, lucha y sufre. Revueltas, también a su manera, cantó, amó, se embriagó, luchó y sufrió. Y esa manera suya de comportarse se reflejó en el desorden externo que caracterizó su vida.

No obstante, él supo dar a su producción musical una estructura formal coherente y ordenar, apegado a normas por él creadas, un universo sonoro lleno de optimismo e ironía.

V

En París de 1931, escuché por primera vez una obra de Carlos Chávez, dirigida por Nicolás Slonimsky. Su título *Energía*, es valedero asimismo para definir la indole tenaz y perseverante del carácter y la conducta de Carlos Chávez como hombre y como artista. A ese rasgo típico de una personalidad, a su energía irreductible, Revueltas aludía a menudo en conversaciones con sus amigos. Inclusive llegó a asentar por escrito “*Chávez es un músico de hierro*”.

La obra *Energía* figuró incluida en uno de los programas de los conciertos de música panamericana, que el citado director y musicólogo norteamericano dirigió en la capital de Francia. Fue compuesta en 1925, para un conjunto instrumental reducido de madera, metal y cuerda. La sustancia musical presenta un alto grado de concentración, hasta el punto de que la duración total de la pieza no excede de los cinco minutos. Es una composición que ofrece gran cantidad de efectos sorprendentes, obtenidos éstos en virtud del empleo de procedimientos entonces inusitados para producir el sonido, como si dijéramos, de arrancarlo de las entrañas de los instrumentos. Los hilos melódicos del contrapunto, conducidos con mano firme, forman una textura polifónica límpida y transparente. Todos los ingredientes sonoros, puestos en juego, funcionan con la precisión del más fino de los relojes. De ahí se deduce la gran elocuencia de *Energía*; elocuencia quizá un poco tosca, pero dotada de enorme poder persuasivo. En su género, en una obra maestra, plena de hallazgos, buscados y encontrados.

Si el propósito de Slonimsky fue sorprender a los melómanos parisienses, no cabe duda de que lo logró.

Todas las obras interpretadas causaron asombro; pero sobre todo, llamaron la atención citada de Chávez, de la que volveré a ocuparme en seguida; la de Edgar Varèse, que es una organización musical del ruido; la de Carl Ruggles, que lleva por lema una frase de William Blake que dice: “*Las grandes cosas sucederán cuando se encuentren los hombres y las montañas*”; la de Henry Cowell, que muestra sus característicos racimos de notas, *toneclusters*, los que se tocan con los antebrazos en el teclado del piano; la de Amadeo Roldán, que arma una verdadera *rebambaramba*; y esto, en la jerga afrocubana, significa desencadenar una especie de movimiento sísmico sonoro.

Es por demás significativo el comentario escrito, a raíz de la audición de *Energía*, por el circunspecto André Coeroy: “*Chávez —afirmó literalmente— es un mexicano cruel y refinado, que clava las sonoridades al poste de torturas mientras baila alrededor de una danza india*”. El respetado crítico musical francés confesó asó, a las claras, que acababa de descubrir, desconcertado, la existencia de un arte musical “cruel y refinado”, oriundo del continente americano, capaz de desafiar “clavado al poste de las torturas”, las disciplinas de la cultura musical occidental. A ese arte que está ahí, imponente y acabado, Coeroy lo calificó de manera simplista, de danza india.

Por su condición abstracta y geométrica, *Energía* no pertenece, precisamente, a la tendencia indigenista que comprende, entre otras obras de Chávez, *El fuego nuevo*, *Los cuatro soles* y la *Sinfonía india*. Esta última es de las pocas partituras en las que su autor recurre directamente a temas vernáculos, melodías de los indios seris, huicholes y yaquis.

Artista dotado de extraordinaria capacidad creadora y opuesto, por inclinación natural, a ligarse indefinidamente a cualesquiera de los sistemas preexistentes, Chávez se ha inspirado en diversas fuentes; en el estructuralismo, en el indigenismo, en la preocupación social, en la esencia del estilo mexicano, criollo y mestizo, en el maquinismo, en el jazz, en el helenismo. Sin embargo, poco importa la atmósfera sonora que las envuelva, ni el aspecto externo que exhiban sus obras presentan, sin excepción, la misma eficiencia de

escritura, purgada de elementos innecesarios o decorativos y la misma adecuación del bagaje técnico al propósito de lograr las diversas finalidades estéticas, previamente fijadas por el compositor. A pesar de esa multiplicidad de facetas que ofrece su extensa producción, Chávez es, en primer término, un representante legítimo de esa gran corriente musical nacida en el presente siglo, en el Nuevo Mundo. Es un genuino compositor americano. Concretamente, un auténtico compositor mexicano.

Se ha polemizado abundantemente sobre el nacionalismo musical, desarrollado éste de modo exclusivo, en función del folklore como elemento fertilizador.

Es evidente que ese tipo de nacionalismo constituyó una etapa necesaria, un mero tránsito, por la que pasaron algunas de las más importantes escuelas musicales europeas. Entre otras, la rusa, la española, la de los países escandinavos, etcétera.

Así pues, gracias al canto popular, que según el eminente musicólogo español Felipe Pedrell, es la música natural no reglamentada por lo circunstancial y erudito, que brota espontáneamente de la garganta del campesino para expresar los sentimientos que le afectan, las antes citadas escuelas del Viejo Continente adquirieron un acento propio.

Los compositores mexicanos del presente siglo, animados por el espíritu de la Revolución de 1910, y por el impulso afirmativo de la nacionalidad de ella derivada, comenzaron por trabajar con lo primero que encontraron al alcance de su mano; su música popular, para ir en busca de aquellas características que les permitieran evadirse de una imitación de lo que ya estaba perfectamente realizado y conseguido en Europa.

Con ayuda del documento vivo, Ponce, Rolón, Huizar, Bernal Jiménez, Hernández Moncada, Galindo y Moncayo, entre otros, hallaron en sus obras el acento nacional. Dos obras famosas, el *Huapango*, de Moncayo, y los *Sones de Mariachi*, de Galindo, constituyen los modelos más representativos de este tipo primario de nacionalismo. Por la magnificencia deslumbrante de su orquestación y el ímpetu arrollador de su ritmo, son páginas que justificadamente han dado la vuelta al mundo.

También Carlos Chávez, en sus obras de linaje indigenista y mexicanista, se apoyó en el documento vivo. Mas sólo mediante un proceso posterior de purificación y de introspección, descubriendo en su peculiar sensibilidad las profundas razones de su idiosincrasia y genio racional, Chávez se liberó de la tiranía del folklore. En sus obras de madurez, por ejemplo, en sus *concerti* y en sus tres últimas sinfonías, *“el material popular se ha hecho carne en su estilo”*, como apunta acertadamente García Morillo en su libro sobre Chávez. Y añade: *“todo lo que surge de su mente ofrece ya un incontestable contenido mexicano”*. Así pues, en la misma medida en que Ravel y Boulez son franceses, o Hindemith y Stockhausen alemanes, Chávez es mexicano.

Pero es más todavía, Chávez es uno de los compositores contemporáneos de fisonomía más definida. Por la originalidad de su lenguaje frecuentemente atemático o, cómo el suele llamarlo, no repetitivo; por el equilibrado sentido de la forma; por la instintiva resistencia a recurrir a fórmulas estereotipadas; y, en suma, por la solidez de su técnica, aprendida ésta, por vía analítica, de los grandes maestros del pasado, desde Bach a Debussy, considero que su obra será estimada en el futuro como ejemplo legítimo del arte y del oficio de componer música en el siglo XX.

“La música, dice un sabio chino, es aquello que unifica”. Y así es la verdad, porque ella realiza en sí misma, como se advierte en la obra de todo gran compositor, como se advierte en la obra de Chávez, una singular unidad: la distinción entre contenido y forma se atenúa hasta el punto de hacerse imperceptible. Por este motivo *“todo arte constantemente aspira hacia la condición de la música”*. Estas son palabras felices de Walter Pater.

VI

En el escenario del Teatro Fábregas, cuando bajó el telón al finalizar la representación de *Don Lindo de Almería*, se inició mi amistad con Blas Galindo. Le agradecí en el alma su efusiva felicitación. Después, la comunidad de ideales contribuyó al fortalecimiento de nuestra amistad. También el trato casi cotidiano, cultivado durante treinta años. Este acercamiento a su persona me permitió apreciar las cualidades que le distinguen como hombre de principios morales rectilíneos, como artista honrado, como artesano diestro, como trabajador empeñoso, incapaz de salirse por la tangente, de valerse de subterfugios para encontrar la solución fácil a los problemas musicales difíciles que se plantea. He podido además, calibrar el mérito que representa el esfuerzo constante por él realizado para seguir, sin vacilaciones, la trayectoria artística que se señaló a sí mismo. Trayectoria ésta cuyo curso evolutivo parte de los *Sones del Mariachi*, brillante versión orquestal de conocidos sones jaliscienses, y termina, por ahora, en la *Letanía erótica para la paz*, cantata de proporciones monumentales escrita sobre un texto poético de Griselda Álvarez. En esta dilatada composición el detalle exquisito o primoroso pasa desapercibido; lo que cuenta es, como en la pintura mural, la gran línea, que Galindo traza con notable firmeza, así como la equilibrada distribución de los volúmenes sonoros para alcanzar, en el momento por él elegido, un clímax escalofriante por el sorpresivo rechinar de los sonidos electrónicos y el angustiado vociferar de la masa coral.

Galindo, en sus últimas obras, ha logrado forjar un estilo personalísimo, en el que el sentir mexicano viene de adentro. Su atrevido lenguaje armónico se aproxima, a veces, a terrenos colindantes con la atonalidad; pero se advierte, fácilmente, que ésta es más aparente que real, puesto que en todos los casos se apoya en valores tonales, o que pueden derivar o converger, sin esfuerzo, hacia un diáfano diatonismo.

La obra de Galindo es muy vasta. Comprende sinfonías, *concerti*, cantatas, sonatas, canciones, pequeñas piezas, etcétera.

VII

La obra de Revueltas, Chávez y Galindo, considerado en conjunto, es desde la Independencia, la contribución más importante a la música de México. Constituye además, una de las más valiosas y significativas aportaciones a la cultura universal de nuestro tiempo, no sólo por ser, intrínsecamente, un arte de calidad superior, sino también por representar, que es lo fundamental, un vivo y ejemplar exponente de la nueva conciencia mexicana, formada al calor de la Revolución, conciencia sintetizada y expresada musicalmente, en una corriente *sui generis*, no sometida al influjo directo de Europa.

Mención especial merece la figura señera de Luis Sandi, otro viejo amigo mío. Su *Bonampak* es un intento afortunado y fascinante de evocar lo que podría ser el resultado sonoro de las prácticas musicales de los antiguos mayas. Inspirada en melodías de origen autóctono, que aún conservan su prístina lozanía y en los frescos musicales que cubren las paredes del llamado *Templo de las pinturas* de ese famosísimo centro arqueológico, Sandi ha compuesto una obra fundamental dentro del repertorio sinfónico mexicano. Yo estimo, particularmente, sus *Diez haikais*, escritos para canto y piano, sobre poemas de José Juan Tablada. Cada uno de ellos, en su brevedad, forma una pieza de rara orfebrería musical y el conjunto ofrece esa unidad de estilo que sólo poseen las obras realizadas por un maestro. Su bellissimo ciclo de *Poemas del amor y de la muerte*, obtuvo un éxito resonante en el último festival de música panamericana, celebrado en Washington.

Con sus respectivas producciones *up to date*, han ampliado el horizonte musical contemporáneo de México, que yo contemplo desde el punto de vista de un apasionado observador, compositores tan destacados e independientes como Julián Carrillo, que ha realizado experimentos de gran trascendencia en el campo del microtonalismo; Carlos Jiménez Mabarak, artista delicado, cuidadoso y ecléctico; Salvador Moreno que gusta de la soledad para componer sus incontables *lieder*, de depurada y encantadora línea melódica y de concentrada carga emotiva; Luis Herrera de la Fuente, cuya obra, aunque escasa acusa dotes de creador imaginativo; simón Tapia Colman, que ha escrito páginas de notable originalidad en el campo de la música de cámara; Lan Adomian, Gerhart

Münch y Conlon Nancarrow, autores, los tres, de partituras de positiva valía y enérgica expresión, cuyo entronque es innegable con la que, en Europa, encarnan las tendencias musicales más avanzadas.

Cultivan con aciertos una especie de neonacionalismo Leonardo Velázquez, Francisco Martínez Galnares, Mario Kuri Aldana y, sobre todo, Jorge González Ávila, quien, a través de un cromatismo organizado, se propone plasmar la naturaleza de la música vernácula mexicana. Joaquín Gutiérrez Heras se inclina a considerar los valores estéticos del arte de los sonidos como los fundamentales y primarios, lo cual se refleja en su escritura y estilo refinados.

En México existe en la actualidad un dinámico movimiento musical de vanguardia, En él militan compositores de la talla de un Eduardo Mata, un Manuel Enríquez, un Francisco Savín y un Héctor Quintanar. Los cuatro son músicos profesionales, animados por un audaz espíritu renovador y equipados con un bagaje completísimo de conocimientos técnicos. Los cuatro saben lo que quieren, y cómo lograrlo. Por el uso de nuevos métodos de ordenar el material sonoro, en músicas serializadas y aleatorias, y por el empleo de sonidos de altura indeterminada y de ciertos efectos tímbricos, muy cercanos al ruido coloreado, el grupo de compositores mexicanos de vanguardia se ha situado voluntariamente en un lugar muy próximo al que ocupan sus compañeros de promoción de Francia, Alemania, España y Polonia. Sin embargo, en las obras más reciente de Mata y Quintanar, uno de nuestros críticos musicales más sagaces y mejor informado, ha creído percibir el eco de lejanas resonancias producidas por instrumentos precortesianos. Acaso esté en lo cierto, De lo que sí estoy convencido es de que el futuro próximo de la música de México, estará en las manos de esos cuatro compositores.

Por otra parte, comprendo la actitud agresiva de los compositores mexicanos más jóvenes, quienes se oponen a aceptar, sin rebelarse, el legado de sus mayores. Es ésta una actitud saludable, ya que la oposición, por su postura revolucionaria, constituye en todos los órdenes de la vida, uno de los factores que de manera más decisiva han impulsado la marcha de la historia. También comprendo su anhelo por alcanzar la universalidad por vías diferentes a las del nacionalismo. No obstante, me permito hacerles la recomendación de reflexionar sobre el hecho de que la verdad, su verdad mexicana, no está forzosamente en Nueva York, París, Colonia, Viena o Darmstadt. Creo que aún conserva plena vigencia esta gran frase de Miguel de Unamuno: "*Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y lo limitado, lo eterno*".

VIII

A México llegué al mediodía de mi carrera de compositor. En México, antes de que se iniciara la última fase de la tarde de mi vida, he madurado como artista. Aquí he compuesto la parte sustancial de mi obra, que abarca desde el Concierto para violín y orquesta hasta la Tercera sonata para piano. En México mi estilo ha evolucionado: mi españolismo, al perder su adiposidad pintoresca, ha quedado reducido a sus esenciales rasgos tradicionales. Pienso, con Stravinsky, que la verdadera tradición no es el testimonio revelado de un pasado glorioso, sino una fuerza viva que anima e informa el presente.

En México, como compositor he recorrido el largo camino que arranca de las *Once bagatelas para piano*, basadas en los principios de la politonalidad y que termina en la *Tercera Sonata para piano*, en la que pretendo haber latinizado la dodecafonía, cuyo origen es centroeuropeo. No obstante, tanto en esas dos obras escritas para piano, como en la suite de *Don Lindo de Almería*, tres muestras tomadas al azar de mi producción total, las cuales escucharán ustedes en la parte final del acto que nos reúne, sigo expresándome en un lenguaje que conserva, en toda su intensidad, mi primitivo acento castellano andaluz.

En México he dispuesto de la tranquilidad y el tiempo necesarios para dedicarme a componer; me han brindado la oportunidad de participar, de manera activa y entusiasta, en la viuda musical nacional: como organizador de conciertos, como Presidente de la

Asociación Musical Manuel M. Ponce, como Gerente de Ediciones Mexicanas de Música, como colaborador de Carlos Gómez Barrera, otro hombre de hierro que luchando contra viento y marea, ha erigido la Sociedad de Autores y Compositores de Música, respetada hoy en todas partes, y sobre todo, como catedrático del Conservatorio Nacional.

Este último aspecto de mis actividades es el que me vincula de modo más entrañable a México, porque por medio de él he podido contribuir a la formación de una serie de compositores y artistas jóvenes que son ya una realidad viva y una promesa cierta, los cuales me reconocen como su maestro. Siento además, que a través de ese vínculo, México ha penetrado en mí honda y definitivamente, creando en mi personalidad de español una nueva dimensión, que lo mismo en mi caso y el de otros compañeros *transterrados*, la historia definirá un día como ejemplo original y acaso único, de lo que los hombres de distintas latitudes del ancho mundo de habla española, pueden realizar unidos, tendiéndose fraternalmente las manos.

POR: RODOLFO HALFFTER

7 de Octubre de 1969