

659

# CONFRONTACIONES

Blas GALINDO

UAM  
ML410  
G1.54  
Z4.67



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA-AZCAPOTZALCO



UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

**Rector General**

Dr. Oscar M. González Cuevas

**Secretario General**

Ing. Alfredo Rosas Arceo

UNIDAD AZCAPOTZALCO

**Rector**

Mtro. Carlos Pallán Figueroa

**Secretario**

Arq. Manuel Sánchez de Carmona

**Coordinador de Extensión Universitaria**

Ing. Leonardo Ramírez Pomar

# 217717

C.B. 2893422

# CONFRONTACIONES

Blas GALINDO



UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA-AZCAPOTZALCO

2893422

D. R. © 1987

**Blas Galindo**

Edición diseñada por Héctor Anaya  
Revisada y al cuidado de Blanca Pardo  
Diseño de la portada: Roberto Cano

**Col. Laberinto**

Coordinación de Extensión Universitaria  
Unidad Azcapotzalco  
Universidad Autónoma Metropolitana  
Av. San Pablo 180, Azcapotzalco, D.F.  
Código Postal 02200  
Hecho en México. Printed in México

## BLAS GALINDO

compositor, director, maestro, promotor musical y músico, se presentó el 16 de abril de 1986 en la unidad de Azcapotzalco de la UAM, dentro del ciclo de conferencias **Confrontaciones. El creador frente al público.**

El propósito del ciclo, implícito en su nombre, era confrontar al artista, al escritor, al pintor, al músico, al creador en fin, con el público universitario, a fin de darle a éste la oportunidad de conocer de cerca a los autores y sobre todo cuestionar su quehacer artístico y su postura personal ante la sociedad.

En el diálogo abierto, sin embargo, no fue sólo el creador el cuestionado, pues si como asegura José Emilio Pacheco nuestros juicios nos juzgan, también los cuestionamientos, las impugnaciones, las interrogaciones, se revierten y si contribuyen a dar idea clara del creador entrevistado, también proporcionan un perfil del público entrevistador.

La Coordinación de Extensión Universitaria de la UAM-Azcapotzalco, recoge en estas páginas, el testimonio del diálogo entre los universitarios y los creadores: la Confrontación.



**Q**uiero decirles que estoy muy contento de venir a esta Unidad y platicar con ustedes. Aquí me tienen a sus órdenes. Ahora quiero saber qué es lo que me van a preguntar, para ver si lo puedo contestar.



Me gustaría que pudiera hacer un comentario acerca de cómo surgen **Sones de mariachi**, de Galindo y **Huapango**, de Moncayo en la música mexicana.



**M**iren, deseo sugerirles en primer lugar una pregunta, que es: ¿qué se necesita para ser compositor? Esta cuestión me la han planteado varias personas y cuando yo me inicié recuerdo que también me la hice. En primer lugar, se necesita nacer con cualidades musicales, así como hay personas que tienen cualidades para los números, para las matemáticas, otras para la mecánica, hay personas que tienen cualidades musicales. Hay casos en que una misma persona tiene cualidades para desarrollar varias cosas, pero entre esas cualidades siempre hay una en que destaca (como los dedos de las manos, unos más grandes), si por casualidad o por estudio de la orientación profesional se llegan a enterar para qué sirven, entonces tendrán el camino un poco despejado. Aparte de que se necesita nacer músico, “bueno, dirían, y ¿cómo sé que voy a ser músico?”. Es que se necesita tener buen oído, entonación y ritmo y estudiar mucha técnica musical. Por ejemplo en el caso mío, desde los siete años sentí deseos de ser músico, de hacer música, solamente que en mi pueblo no se concebía que hubiera escuelas profesionales de música; ahí, cuando yo era niño todo mundo en las casas tocaba la guitarra, la mandolina, en fin, y el violín. Pianos solamente había dos en el pueblo. Las familias y los vecinos hacen



“Bueno, dirían, y ¿cómo sé que voy a ser músico?”. Es que se necesita tener buen oído, entonación y ritmo y estudiar mucha técnica musical. Por ejemplo en el caso mío, desde los siete años sentí deseos de ser músico, de hacer música.



conjuntos y se ponen en las calles, así afuera de la puerta de su casa a tocar y va uno pasando y todo mundo... Así, también en mi casa yo cogí la guitarra que tenían mis hermanas y la mandolina y me ponía a tocar, todo lo que yo podía hacer, lo hacía. Entonces, se necesita eso, tener cualidades para la música, estudiar la técnica y practicarla. Por fortuna mi vocación fue ésa, la de ser músico y desde un principio pensé en ser compositor, porque además con estas manos tan chiquitas no puede uno ser pianista, a menos que le hicieran a uno un pianito así chiquito.

En segundo lugar se necesita estudio, mucho estudio, la técnica, porque sin técnica no se puede hacer nada absolutamente, aunque después no se acuerde uno técnicamente cómo se enlazan los acordes. Lo primero que hay que hacer es tener conocimientos, desde solfeo, teoría, armonía, contrapunto, fuga, instrumentación, orquestación, en fin, todo. La carrera que yo cursé y la que había en el plan de estudios era de doce años, ahora no sé cómo ande la cosa, pero ya no me interesa.

Entonces, en primer lugar lo que hay que hacer es eso, estudiar, estudiar mucho y al mismo tiempo que va uno estudiando debe empezar la creación, porque la creación es el momento, es el instante en que nace la idea, ya después es aplicación de la técnica, la composición —como le decía hace un momento al maestro Alcaraz—, después son trucos, son trucos que uno aprende para desarrollar una obra, esto es propiamente la composición y se necesita tener un conocimiento profundo, de análisis sobre todo, para poder organizar en la mente una obra e imaginársela como la desea uno en la partitura. Fíjense que la composición es un problema de imaginación, el que no tiene imaginación no podrá componer o si compone será imitando a otros.

Recuerdo que cuando yo estudiaba, los muchachos que eran muy buenos para escribir fuga, contrapuntos y armonía y todo, nunca hicieron nada, se quedaron con sus



Entonces, en primer lugar lo que hay que hacer es eso, estudiar, estudiar mucho y al mismo tiempo que va uno estudiando debe empezar la creación, porque la creación es el momento, es el instante en que nace la idea, ya después es aplicación de la técnica, la composición.



Pero vamos, nunca me he querido sujetar a las reglas, sin embargo mis principales obras tienen forma sonata pero modificadas a mi manera. Pero les decía a ustedes, lo primero que hay que tener es la vocación, segundo los conocimientos y tercero la imaginación. Ustedes se imaginan, yo tengo obras que tardé un año o un año y medio escribiéndolas.

conocimientos y se fueron a dedicar a otras actividades, ¿por qué?, precisamente por eso, porque no eran compositores. Entonces, cuando estaba yo de estudiante todos escribían minuetos y gavotas y todas esas cosas. A mí me pidieron que escribiera una pieza para piano y salí e hice una pieza para piano y le puse **La lagartija**. Esta pequeña obra la hice en la clase del Conservatorio, porque en la clase de Creación Musical del maestro Chávez ya había escrito varias obras. **La lagartija**, ¿por qué?, porque se me ocurrió y ya, cuando a uno se le ocurre una cosa debe escribirla y que los demás piensen lo quieran. Decía un crítico musical que era una pieza muy bien llevada, pero que lo mismo se podía tocar de adelante para atrás que de atrás para adelante o de en medio para atrás y de en medio para adelante, pues sí, seguramente que sí. Pero vamos, nunca me he querido sujetar a las reglas, sin embargo mis principales obras tienen forma sonata pero modificadas a mi manera. Pero les decía a ustedes, lo primero que hay que tener es la vocación, segundo los conocimientos y tercero la imaginación. Ustedes se imaginan, yo tengo obras que tardé un año o un año y medio escribiéndolas, alguien me pregunta: "¿en qué se inspiró para hacer esas obras tan largas?"... Vamos a llegar después a esa pregunta, ¿qué es la inspiración?, después platicaremos de eso.

Así es que, siguiendo nuestro hilo, una de las primeras obras que escribí para orquesta fueron **Sones de mariachi**, había escrito yo solamente dos obras para orquesta: un ballet que se llama **Entre sombras anda el fuego** con coreografía de Ana Sokolow, yo le había puesto solamente **Tres preludios para danza**, pero un amigo mío, Bergamín, escritor español, me dice: "no, si le dejas **Tres preludios para danza** a nadie le va a interesar, en cambio yo te voy a dar un título". Total que le pusimos **Entre sombras anda el fuego** y así se conoce mucho. La siguiente obra que escribí para orquesta es **Danza de las fuerzas nuevas**, con coreografía de Waldeen, para que la bailaran jóvenes y la tercera obra fue **Sones de mariachi**. Fue así, era yo todavía propiamente un estudiante, ya terminando mi carrera, el maes-



2893422


tro Chávez me dice: "quiero que hagas una obra para tocarla en la exposición que va a haber en Nueva York, pero házla para pequeña orquesta porque no vamos a poder llevar gran orquesta, te sugiero que uses o emplees motivos, temas o sones de tu tierra". "¡Ay claro que sí!". Yo me crié entre mariachis, diríamos, todo mundo tocaba mariachi, entonces me puse a escribir, me puse a escribir esa obra y escogí tres sones que son: **La negra, Los cuatro reales y El zopilote**, pero no hay que confundir con **El zopilote mojado**, porque seguido dicen que es **El zopilote mojado** y yo no he visto nunca un zopilote mojado, porque le tienen miedo al agua; es un son muy antiguo que se tocaba por mi tierra y me gustó y de ahí tomé uno de los temas y el otro, les decía, fue el de **Los cuatro reales**.

Me puse a trabajar la obra. Yo cuando compongo no me planteo problemas técnicos ni estéticos, yo escribo lo que a mí me nace, lo que yo siento, lo que deseo y saben, una de las cosas bonitas y agradables del compositor es ver que lo que está en el papel responda a lo que uno sintió, a lo que uno vio, a lo que uno quiere expresar en ese momento. Así que hice los **Sones de mariachi** con esos tres sones, una obra que afortunadamente resultó. La primera versión es para pocos instrumentos, quince más las percusiones. Entre esos quince instrumentos se me ocurrió, y aquí fue el principio del éxito, poner un mariachi dentro de la orquesta. Entonces estaban todos los músicos colocados en círculo y el mariachi en el centro. El problema que encontramos es que ningún mariachi sabía música, no leían música. Afortunadamente había un violinista que fue muy amigo mío, de mi tierra, de mi pueblo, Juan Santana y tenía vihuela y tocaba vihuela y otro músico de la orquesta, también de Jalisco, Noyola, él tocaba el guitarrón, también tenía guitarrón; los violines no fueron problema, eso es lo de menos porque todo mundo que sepa leer música puede leer cualquier papel.

Y así fue como integré mi conjunto y entonces se la llevó el maestro Chávez a Estados Unidos con mucho éxito,



Yo me crié entre mariachis, diríamos, todo mundo tocaba mariachi, entonces me puse a escribir, me puse a escribir esa obra y escogí tres sones que son: **La negra, Los cuatro reales y El zopilote**, pero no hay que confundir con **El zopilote mojado**, porque seguido dicen que es **El zopilote mojado** y yo no he visto nunca un zopilote mojado, porque le tienen miedo al agua; es un son muy antiguo que se tocaba por mi tierra y me gustó y de ahí tomé uno de los temas y el otro, les decía, fue el de **Los cuatro reales**.



Pero la segunda versión es la que se conoce por el mundo y afortunadamente ha tenido muchas grabaciones. Por desgracia algunos piratas... porque me han llegado los discos, reclamo por medio de la Sociedad de Autores y Compositores y no existen las marcas esas.

tocaba todos los días dos veces, una a media tarde y otra por la noche, así es que dos veces diario. Hubo desde entonces un gran éxito y el año siguiente, cuarenta y uno, me dicen: "haz una versión para gran orquesta". El problema que me encontré fue muy difícil, porque eso de transcribir la vihuela o el guitarrón (el guitarrón era más fácil porque con el contrabajo jalando la cuerda se podía hacer), bueno pues hicimos esa versión y luego el problema que se me planteó fue cómo sustituir todo eso. Nada, pues lo alternaba con las cuerdas en pizzicato, alternaba con cornos y trompetas, escribiendo con puntos para que el sonido fuera muy corto, en fin, toda esa cosa. Tuve que borrar algunas páginas porque la sonoridad (luego les platico cómo hace uno con la sonoridad) no la apreciaba yo porque estaba impuesto a oír la vihuela, pero eso de ponerla en una orquesta era muy difícil. Al fin lo hice, hice la versión y es la que se conoce generalmente. La grabación de grupo pequeño solamente la hizo el maestro Chávez, una grabación que se tocó mucho. ¡Ah!, porque le pidieron allá, claro, que ya que estaba estudiada, que hiciera una grabación profesional (la Columbia la grabó), pero la segunda versión es la que se conoce por el mundo y afortunadamente ha tenido muchas grabaciones. Por desgracia algunos piratas... porque me han llegado los discos, reclamo por medio de la Sociedad de Autores y Compositores y no existen las marcas esas. Total, pero eso es otro problema... Y luego se imprimió, porque ese es otro de los problemas que les voy a platicar después, el de la impresión y el de la grabación. Así es que así fueron concebidos **Sones de mariachi**. Otra pregunta.



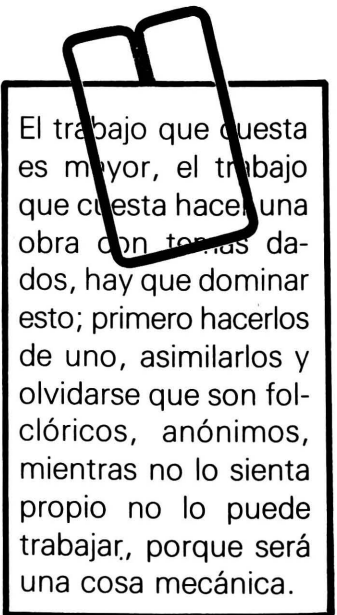
Cuando usted hablaba de la imaginación, usted compuso la de **Qué te ha dado esa mujer**, ¿no? y me parece que ayer o ahora cumplió años de muerto el señor Pedro Infante, ¿usted lo conoció? ¿Usted la compuso especialmente para la película?

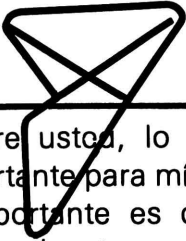
**B**ueno, en la composición hay dos tipos de composición. Sobre todo voy a hablar desde el folclor hasta nuestros días. Hay los compositores nacionalistas que emplean, en la primera etapa del nacionalismo, temas populares, folclóricos, temas conocidos, temas generalmente de autor anónimo, hacen una obra o varias obras con eso, con ese ambiente; por ejemplo, Carlos Chávez hizo su **Sinfonía india** con temas indígenas, José Pablo Moncayo hizo el **Huapango** con huapangos, yo hice los **Sones de mariachi** con sones conocidos, esa es la primera etapa.

La segunda etapa es cuando el compositor hace sus propios temas con el sabor propiamente popular. Por ejemplo, esa es una de las características de la mayor parte de las obras de Revueltas, que son temas de tipo popular pero que son creados por él, esa es la segunda etapa.

Luego, la tercera etapa es cuando el compositor se expresa en términos universales. Bueno, yo escribí la **Oberatura mexicana número dos** con dos temas populares. El trabajo que cuesta es mayor, el trabajo que cuesta hacer una obra con temas dados, hay que dominar esto; primero hacerlos de uno, asimilarlos y olvidarse que son folclóricos, anónimos, mientras no lo sienta propio no lo puede trabajar, porque será una cosa mecánica. Entonces, el problema que se me planteó era ése, hacer como si la obra fuera con temas míos. Lo mismo tiene el otro tema, este: "Paloma de donde vienes, /vengo de San Juan del Río, /cobíjame con tus alas/ que ya me muero de frío". Bueno, el compositor debe asimilar los temas y después olvidarse que no son de uno y trabajarlos con el mismo cariño, con la misma fuerza, con la misma técnica, con la misma intensidad que si fueran propiamente de uno y así resultan las obras más o menos aceptables, algunas y otras no.

Así es que la canción es muy vieja, es posiblemente de fines del siglo pasado, es anónima; además, yo me fui a la





Mire usted, lo importante para mí, lo importante es que una obra tenga valor, que una obra tenga valor así la empleen dos o tres o cuatro compositores, lo importante es que tenga valor artístico, valor técnico, valor... en fin. ¿Comprende?

Sociedad de Autores y Compositores para ver si alguien la tenía registrada como propia, no hay ningún registro, en la Secretaría de Educación tampoco, hay registro de dos versiones, pero como arreglos: uno con mariachi y el otro con trío, son arreglos, no son propiedad de nadie; los tiene registrados la Editorial Brambila, otro de Jalisco, y así que ese es el problema y...

Mire usted, lo importante para mí, lo importante es que una obra tenga valor, que una obra tenga valor así la empleen dos o tres o cuatro compositores, lo importante es que tenga valor artístico, valor técnico, valor... en fin. ¿Comprende?



Maestro, ¿me permite hacerle una pregunta? Bueno, habría dos que tengo mucho interés en hacerle: usted fue amigo de Juan Rulfo, es más, fue su paisano, nacieron en el mismo pueblo, usted hizo algunas obras musicales para unas adaptaciones cinematográficas de Rulfo, **La manda**, además le hizo un homenaje. Usted conoció a Juan Rulfo desde niño, ¿por qué no nos cuenta un poco de esa historia de Juan Rulfo?

**C**ómo no, con todo gusto. Yo soy unos seis años mayor que Juan, yo fui muy amigo de su hermano Severiano, se apellidan Pérez, no Rulfo, Pérez Rulfo, así es que sonaba muy mal Juan Pérez, por eso se puso Juan Rulfo, porque su verdadero nombre y apellido es Juan Pérez Rulfo Nepomuceno Vizcaíno. Bueno, pero él... Había en mi tierra la escuela que era común para los ricos y para los pobres, él era de los riquitos, su familia tenía hacienda y toda esa cosa y yo no, yo era de los muy pobres, para qué digo que sí. Entonces de todas maneras jugábamos a una cosa muy importante, chicos o grandecitos o jóvenes. Había una fruta por mi tierra que se llamaba tepalcote, me imagino que todavía la hay, no se


han de haber comido los árboles, era parecido al chabacano, así chiquito y de un sabor mucho más agradable que el chabacano, era muy bueno, por lo menos eso recuerdo yo cuando era niño. Entonces los huesitos los juntábamos y jugábamos a los huesitos, poníamos un mono de huesitos, tres y uno encima y entonces desde la orilla de la banqueta a tirarle ¡pas! al monito, el que le daba al mono recogía todos los huesitos y ponía su mono; había chamaquitos que jugaban muy bonito, que tenían un pulso magnífico.

Entonces con Juan jugábamos a los huesitos, por cierto que una vez que estábamos en una embajada, estuvimos platicando, me decía: "oye, te acuerdas que jugábamos a los huesitos de tepalcote". Le digo: "claro que me acuerdo". No, pero no era muy desorganizado, tenía un carácter muy tranquilo, siempre muy, muy ameno... y todo. Pero nunca se le conoció una travesura grande o una cosa así... Yo recuerdo que teníamos un compañero en la escuela, un chamaco que al llegar al salón todos dejábamos los sombreros de petate en una esquina y al salir cada uno iba cogiendo su sombrero. Pues este muchacho, uno muy travieso, lo regañó la maestra, agarró un sombrero y decía: "Uhh, vieja esta y la otra", dándole la maestra con la regla, él brincó la ventana. Pues Juan no, Juan nunca fue de ese tipo. Así es de que...

Para esto voy a platicarles un poquito de mis actividades de niño, para decirles a qué hora jugábamos a los huesitos de tepalcote. Yo estaba en la escuela, tenía apenas unos siete años, estaba en primero de la escuela primaria y fue un maestro que era el cantor de la iglesia a enseñarnos coros y además era gratuita su chamba de maestro de coros. Entonces me dijo a mí y a otros muchachos de otros salones, me dijo: "mira, díles en tu casa que si te dan permiso de ingresar al coro que voy a formar". Bueno, pues sí claro, fui y le dije a mi mamá. "Déjame preguntarle a tu papá". Porque allá si no están de acuerdo *nomás* no hay nada y sí, me dijo mi papá: "¿cuánto cobran?". "No, no, no nos dijo



Entonces los huesitos los juntábamos y jugábamos a los huesitos, poníamos un mono de huesitos, tres y uno encima y entonces desde la orilla de la banqueta a tirarle ¡pas! al monito, el que le daba al mono recogía todos los huesitos y ponía su mono; había chamaquitos que jugaban muy bonito, que tenían un pulso magnífico.



Nos enseñó a solfear, no puso ninguna canción, ningún motete, ninguna nada hasta que pudimos solfearlo, solfearlo. Y en vista de que yo manifiestaba que tenía deseos, que siempre preguntaba y que era muy entonado, según dicen, y toda esa cosa, me dice: "mira, vamos a pedirle permiso al señor cura que te deje estudiar en el piano, te voy a dar lecciones de piano".

que cobraban nada". "¡Ah! entonces ve". Y el señor cura prestó un salón y compró cincuenta métodos de Hilarión Eslava, un método de solfeo, ¡uh!, que se aprendía uno las lecciones de memoria, a la vuelta que les daba ya... Bueno, nos enseñó a solfear, no puso ninguna canción, ningún motete, ninguna nada hasta que pudimos solfearlo, solfearlo. Y en vista de que yo manifiestaba que tenía deseos, que siempre preguntaba y que era muy entonado, según dicen, y toda esa cosa, me dice: "mira, vamos a pedirle permiso al señor cura que te deje estudiar en el piano, te voy a dar lecciones de piano". Bueno, entonces ahí está, a las siete de la mañana entraba yo a la clase de piano, a las ocho que sonaba la campana corría a la escuela, de allí a las doce salíamos a estudiar los coros, de doce a una y media más o menos y tenía que correr porque a las tres de la tarde se reanudaban las clases otra vez en la escuela; había clases en la mañana y en la tarde y salíamos a las cinco, entonces generalmente nos quedábamos un poco más tarde de las cinco porque lo dejaban a uno hacer un poco su tarea allí.

Entonces a las cinco nos juntábamos unas hileras de muchachos a la orilla de la banqueta a tirarle a los monitos y había unos grupos por allá, otros grupos por acá. Allí es donde conocí, digo, me hice más íntimo de Juan porque iba a jugar los huesitos de tepalcocote con nosotros y... pero nunca dio manifestación... en la clase tampoco nunca se vio que tuviera deseos de escribir ni deseos de nada. A mí se me hace que ya traía, como nosotros, la música por dentro. Por eso es que a otra hora no podíamos jugar, yo no podía jugar, en la tarde iba yo a cantar en el coro y salíamos a las siete de la noche y correr a mi casa a cenar, preparar la clase de otro día y otro día a las siete de la mañana estaba yo estudiando. Así pasé mi niñez, por eso afortunadamente me sirvió mucho de disciplina, de disciplina de trabajo y... Después ya dejé de verlo porque se venía a Ciudad Guzmán y a Sayula, su familia se lo llevaba y luego regresaba otra vez. Su papá tenía una hacienda, la Hacienda de San Pedro, una hacienda muy muy rica; tenía unos nacimientos de agua que estaban naciendo al



pie de una montaña, por desgracia asesinaron al padre de Juan y perdieron todo. Luego los agraristas entraron y se apoderaron de la hacienda y se acabó todo, hasta que los dejaron así con chambita, con chambitas, ¿verdad? Pues sí, así es que esa es una de las cosas que le puedo decir de Juan.



**Maestro, ¿usted identificaría Comala con alguno de los pueblos que conocía de niño?**

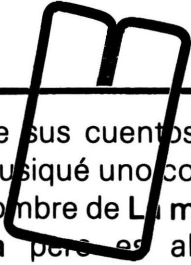
**Y**

o conocí Comala, pero hay personas que creen que Comala era como Macondo, ¿no?, que no existe Comala, pero sí existe, está al sur del estado de Jalisco, ya pertenece a Colima, está muy cerca de la capital de Colima y es muy muy bonito, un pueblo muy bonito porque tiene mucha vegetación y mucha agua. No sé si él conoció Comala, porque dicen los que hablan de eso que no conoció Comala, que no... Pero es que me imagino yo que son los escritores igual que los compositores cuando tomamos un tema, lo tomamos el tema y que se desarrolle solo, ¿eh? Así, él tomó el tema Comala y lo desarrolló a su manera y le quedó muy bonito... Sí, claro, le quedó muy bonito.

Bueno, pues de Juan hice dos obras, por cierto que también en una vez, en una reunión me dice: "oye, ¿te acuerdas de esta canción: Hermosa flor de pitahaya, blanca flor de garambullo?". Digo: "sí, claro, claro" pero le dije: "mira, yo le pregunté a un..." ¡Ah!, porque hay otra letra diferente a la que se canta generalmente. Le pregunté a un mariachero, por cierto que le decíamos Chano Rodríguez, le pregunté cuál era la versión verdadera, porque la otra versión es: "en la barranca te espero, /debajo de los zarzales, /como que chiflo y que sales, /como que te hago una seña, /como que vas a la



No sé si él conoció Comala, porque dicen los que hablan de eso que no conoció Comala, que no... Pero es que me imagino yo que son los escritores igual que los compositores cuando tomamos un tema, lo tomamos el tema y que se desarrolle solo, ¿eh? Así, él tomó el tema Comala y lo desarrolló a su manera y le quedó muy bonito... Sí, claro, le quedó muy bonito.



De sus cuentos yo musicqué uno con el nombre de **La manda** pero es ahí... tampoco es un viaje que hacen todos los del estado de Jalisco a visitar la Virgen de Talpa, porque de Guadalajara para allá no había más que dos vírgenes, bueno no, había muchas pero, digo... la de San Juan de Los Lagos y la de Talpa.

leña,/vidita mía no te tardes''. Entonces me dijo que esa era la verdadera letra, pero como sonaba un poco pornográfica para muchas gentes, entonces: ''hermosa flor de pitahaya, blanca flor de garambullo''... Y la hicieron una canción blanca.

Entonces de sus cuentos yo musicqué uno con el nombre de **La manda**, pero es ahí... tampoco es un viaje que hacen todo los del estado de Jalisco a visitar la Virgen de Talpa, porque de Guadalajara para allá no había más que dos vírgenes, bueno no, había muchas, pero, digo... la de San Juan de los Lagos y la de Talpa. Por mi pueblo pasaban caravanas de personas que iban a pagar la manda a Talpa y de mi pueblo salían también... se organizaban caravanas para ir a Talpa y tenían que ir en grupo porque decían que salían un tigre y los coyotes y todo eso, porque había que ir por la sierra y no había carretera ni había nada, pero era un gentío. Entonces, cuando leí el cuento me gustó mucho y dije: ''bueno si alguien un día me hace un libreto, un esquema para yo musicarlo, lo haré con todo gusto''. Y sí, le platicué a Rosa Reyna y ella le platicó a un señor... peruano, creo peruano, José Durán, y él hizo el libreto, afortunadamente lo hizo bien. Y allí me puse a escribir, pero en una de esas cosas también que van, puse una sola melodía del pueblo, una alabanza al Cristo, una alabanza y quedó un: ''Alabado, alabado sea el madero en que Cristo padeció, en que Cristo murió'', no sé qué. Pero al final de mi partitura puse dos temas para el final de mi música, porque hay una procesión en que llevan el cadáver del que estaba peleando y lo llevan a enterrar. Entonces, la procesión llevaba el cajón entre cuatro y atrás las gentes con velitas en el escenario. Para esa procesión puse una melodía de otra canción popular, también de la iglesia: ''Salgan, salgan, salgan ánimas de penas/que el rosario santo rompe las cadenas'', entonces la puse y la hice en variaciones, hice variaciones con ese tema. Esas fueron las dos obras que... No, esa fue una obra que escribí con tema de Juan Rulfo, ese es el cuento de **Talpa**, que yo le puse **La manda**.

Luego me pidieron hace tres años o cosa así, me pidió el Instituto Nacional de Bellas Artes que hiciera una obra en homenaje a Juan Rulfo, ¡pero ya! para dentro de tres semanas, con todo y partes, y con todo y todo... No se puede es que no se puede... A mí no me gusta trabajar así. Lo hice porque ya le habían dicho a Juan y dijo que yo la hiciera, pero no me gusta hacer las cosas rápido. Fíjese que yo hago una obra más o menos de diez minutos en seis meses y una obra más grande, por ejemplo el concierto de chelo que acabo de escribir, pasé año y medio escribiendo el concierto. Entonces me piden que en tres semanas, que en dos semanas lo termine y que en tres semanas se toca, **pues** no... **nò**, no. Entonces esas fueron las dos obras, una sí con temas de por allá y la otra no, en el homenaje a Juan Rulfo no hay ningún tema popular y no me gusta cómo quedó.



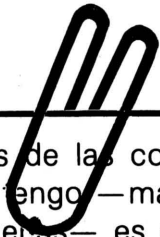
Maestro, siguiendo este hilo de conversación, si tarda usted tanto tiempo en hacer sus obras musicales, ¿cómo es que ha podido hacer música para películas?, que eso siempre requiere prontitud.



Generalmente, cuando me piden música para películas pongo mis condiciones, una de mis condiciones es el tiempo, entonces hacemos una cosa, generalmente hemos hecho... Por ejemplo, **En busca de un muro**, que la hizo Julio Bracho... Quiero estar desde cuando se empieza el rodaje y quiero conocer el libreto mucho tiempo antes. Entonces iba yo, me estaba, veía todo cómo progresaba y regresaba a casa y me ponía a trabajar, ¿comprende? Y cuando terminaban el rodaje, ya propiamente tenía yo mi esquema de cómo iba a ser mi obra y ya después la realización era fácil, *nomás* ponerse uno a trabajar porque... Empezando con la imaginación y empezando a anotar los temas y a medirlos como están indicados en el guión. En cambio hice otra película titula-



Por ejemplo, **En busca de un muro**, que la hizo Julio Bracho... Quiero estar desde cuando se empieza el rodaje y quiero conocer el libreto mucho tiempo antes. Entonces iba yo, me estaba, veía todo cómo progresaba y regresaba a casa y me ponía a trabajar, ¿comprende?



Unas de las cosas que tengo —malas y buenas— es que me cuesta trabajo componer, eso les digo a ustedes, me cuesta mucho trabajo componer, necesito tener mucha concentración cuando trabajo.

da **Ronda revolucionaria**, con libreto y producción de Carmen Toscano, con temas de la Revolución, en esa sí me dieron todo el tiempo que yo quisiera porque no había apuración, no había fecha definida, entonces la hice como en unos seis meses y así ha sido siempre en algunas películas.

Generalmente cuando me hablan para musicar una película digo: “quiero conocer bien el guión, ¿ya empezaron a trabajar?”. “No, pero vamos a empezar”. “Cuando empiecen me invitan, quiero estar presente para tomar el ambiente, tomar los datos y ponerme a trabajar”. Después vienen las medidas, son una lata las medidas, porque debes terminarlas al segundo. Lo que yo hago es generalmente escribir con metrónomo a sesenta, es decir que es un tiempo de cada segundo de música. Entonces me pongo mi metrónomo y mi cronómetro y ¡pum! ya sé dónde voy a cortar. Sí, porque unas de las cosas que tengo —malas y buenas— es que me cuesta trabajo componer, eso les digo a ustedes, me cuesta mucho trabajo componer, necesito tener mucha concentración cuando trabajo. Pero una vez que empiezo no hay quién me pare, eso es lo malo; sí, por ejemplo, el concierto de chelo lo tuve que cortar como cinco minutos y así, de distintas partes, pero cuando me pongo a trabajar ya, no hay manera de que me detenga nada. Bueno, así es como he hecho las películas y nada, algunas han resultado y otras no.



Yo quiero pedirle por favor que nos hablara un poco del grupo este de los compositores nacionalistas, ¿no? Díganos por qué surgen, si tenían algún proyecto cultural. ¿Cuáles eran los objetivos si es que existían?

**E**l hombre como los pueblos, todos los pueblos tenemos una etapa de nacionalistas, de nacionalismo, las culturas llegan a una etapa donde están basadas en el nacionalismo

y después se pasa esa etapa al romanticismo y otras veces directo a la música actual. Cuando yo me inicié en la composición, mi primera obra se estrenó en mil novecientos treinta y tres, había en México el ambiente nacionalista, a mí me tocó esa etapa. Por esa razón, claro, surgieron muchas obras.

El nacionalismo en México se inicia a fines del siglo pasado con Ortega, don Aniceto Ortega, que escribió una ópera, **Guautimotzin**, luego vinieron otros compositores también de tipo nacionalista, un poquito ya más universalizados, como Villanueva y en fin. Pero el que propiamente inicia técnicamente el nacionalismo es Manuel M. Ponce y en esa época de Manuel M. Ponce, el maestro Rolón hizo sus **Danzas indígenas**, también con temas indígenas. Luego viene Carlos Chávez, ese grupo de Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Candelario Huízar, Luis Sandi, que escribieron también todos música nacionalista, aunque el maestro Chávez después dice: "no, no, yo no he escrito música nacionalista". Y tenía razón porque decía: "he escrito mi música". Entonces, de cada uno de esos compositores, ya desde principio de siglo, hay mucha obra escrita de, por ejemplo, Juan León Mariscal, hay muchos compositores. Casi todos los de esa época escribimos música nacionalista y luego se fue evolucionando, se fue transformando. Algunos sí entraron al romanticismo de lleno y otros empezamos a hacer nuestra música personal con un estilo más universal.

Pero fíjese, por ejemplo, cuando escribí yo el segundo concierto para piano (no sé cuándo lo escribí, pero lo escribí, ya no me acuerdo de fechas) se tocó en México, se tocó en Washington, no, se tocó en Nueva York primero. Se tocó en Nueva York y yo fui al estreno allí en Nueva York. El crítico musical del **New York Times** estuvo en el concierto y salió volado, a las once de la noche se salió de la sala y a la una y diez ya estaban vendiendo los periódicos de ese día con la nota de ese periodista, así es que al ratito ya estaba. El dijo que esa música, que yo había pensado que era una música de tipo universal y claro yo así la pensé, yo creí que no



tenía nada de lo nuestro, yo me ponía a verla, a analizarla y va resultando que él encontró que era muy mexicana, que mi concierto era muy mexicano, por las cadencias, por los ritmos, por la instrumentación, la orquestación, en fin. Entonces, lo que pasa es que lo nacionalista, en los músicos que ya llevamos mucho trecho caminado, nace, nace del fondo, no necesita uno buscarlo ni nada, uno escribe lo que uno cree que debe de escribir y nace el nacionalismo, es un nacionalismo de tipo universal, ¿comprende? No es que nos hayamos propuesto: "un ratito voy a hacer esta cosa, después voy a ser nacionalista" y luego decir: "ahora voy a hacer otra cosa". No, no, sino que nace así espontáneamente.



Revueltas, Sandi y los muchachos que entonces estábamos empujando, nos inscribimos en la LEAR, grupo de artistas revolucionarios, escritores y artistas revolucionarios. Pero sabe usted que nuestro objeto era que nos patrocinara, ese grupo, conciertos para tocar nuestras obras.




Aparte de eso, ¿hay algunas cuestiones de tipo social que influyan? O sea, es obvio que dice que había todo un ambiente nacionalista, pero si nos pudiera explicar un poco cuáles son esas... o si es que había realmente algunas cuestiones de tipo social, político que influían en esto... porque si no mal recuerdo usted perteneció a la LEAR, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, ¿no? Se me hace que hay todo un contexto social que creo que sería interesante que nos comentara.

Los compositores, de Revueltas para acá, Sandi, menos Chávez. Revueltas, Sandi y los muchachos que entonces estábamos empujando, nos inscribimos en la LEAR, grupo de artistas revolucionarios, escritores y artistas revolucionarios. Pero sabe usted que nuestro objeto era que nos patrocinara, ese grupo, conciertos para tocar nuestras obras. Sí claro, fíjense ustedes que nosotros, desde el treinta y cuatro que salió el maestro Chávez de director del Conservatorio, nuestro problema era que no teníamos quién nos guiará; había maestros del Conservatorio que daban armonía y contrapunto y fuga y toda esa cosa, pero creación, no. El maestro Chávez había iniciado una clase de Creación Musical,

esa clase de Creación Musical era para enseñarlo a uno a desarrollar un tema, nos ponían a hacer melodías de una sola línea, sin acompañamiento, luego a dos voces, después a tres, para enseñarlo a uno a desarrollarlo, a hacer el desarrollo de una obra. En esa clase hice yo una suite que le nombré, una pieza o varias piezas para violín y violonchelo. La ventaja que teníamos es que en el Conservatorio los sábados comisionaban a los maestros, a los violinistas o chelistas o flautistas o clarinetistas a que nos tocaran lo que habíamos escrito en la semana; entonces, teníamos esa ventaja y nos hacían entender qué estaba mal, es decir, desde el punto de vista técnico del instrumento o qué estaba bien, en fin, toda esa cosa.

Allí hice yo esa obra, la **Suite para violín y violonchelo**, que el maestro Chávez dice: "déjamela para estudiarla yo, para ver cómo está", entonces le dejé la partitura. Yo vivía en un cuartucho que me rentaba un muchacho del Conservatorio y ahí íbamos a dormir como ocho o diez a veces en ese cuartucho, ahí en Cinco de Mayo, junto a donde está el café La Blanca. Ahí yo era en esa época dizque ayudante de solfeo, de un maestro, de una clase de un maestro, así que los muchachos y muchachas me conocían bien. Salí de mi cuarto para estar en la clase a las ocho de la mañana, cuando veo que frente a Catedral ponían unas carteleras, grandes carteleras y ahí decía Galindo. Yo dije: "qué raro, un boxeador o un torero que se apellida como yo". Bueno, pues llegué al Conservatorio y estaba todo el grupo de muchachos aplaudiéndome. "¡Ah! ya vimos que se va a tocar una obra tuya", les digo: "yo no sé". Pero sí, la cartelera abajo decía: Blas Galindo. El letrero decía Galindo, era de esos de tres cuerpos que le nombran, un letrero enorme, morado, me acuerdo, muy llamativo. Y entonces, claro, se hizo un concierto donde se tocó la **Suite para violín y violonchelo**, en el antiguo Teatro Hidalgo, que hoy es recinto de estudio de la Sinfónica, en las calles de Regina.

Bueno, esa fue mi primera obra y se estrenó el siete de noviembre de mil novecientos treinta y tres. Entonces,



Salí de mi cuarto para estar en la clase a las ocho de la mañana, cuando veo que frente a Catedral ponían unas carteleras, grandes carteleras y ahí decía Galindo. Yo dije: "qué raro, un boxeador o un torero que se apellida como yo". Bueno, pues llegué al Conservatorio y estaba todo el grupo de muchachos aplaudiéndome.



Como traía yo muy adentro también las danzas de los sonajeros y una chirimía que se acompañaba con un huehuetl, el conjunto me gustaba bastante, se oía precioso el huehuetl.

tampoco pensé desde ese momento hacer una obra mexicana. Sin embargo, como traía yo muy muy adentro también las danzas de los sonajeros y una chirimía que se acompañaba con un huehuetl, el conjunto me gustaba bastante, se oía precioso el huehuetl. La chirimía no tanto, porque después me enteré que la chirimía no es indígena, no es un instrumento precortesiano, la chirimía es descendiente de la gaita, pero desde esa mi primera obra me salió la imitación seguro del chelo como si fuera el tambor y la chirimía el violín. Entonces empezaron a hablar que yo era un músico nacionalista, ¿verdad?, desde esa primera obra que se presentó. Entonces ¿qué pasa?, pues nada, como les digo a ustedes, el nacionalismo va, va surgiendo, va naciendo, lo tiene uno muy adentro, ¿no?, sin rebuscarlo, sin tener uno la propia intención de hacer una música de determinada manera. Cuando dejó el maestro Chávez el Conservatorio Nacional de Música, organizamos el **Grupo de los Cuatro**, con José Pablo Moncayo, Salvador Contreras, Daniel Ayala y yo.

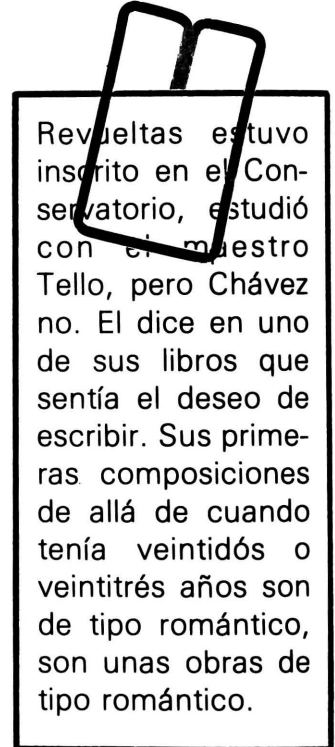
**B**ueno, en parte ya contestó la pregunta que iba yo a hacer, pero quisiera concretarlo, o sea, que compartimos una admiración sin límites, una admiración enorme por Carlos Chávez, el hombre fundamental para la música mexicana, pero quién mejor que usted que fue su discípulo, que trabajó con él... Es muy significativa su frase: “no teníamos quién nos orientara”, lo acaba de decir hace unos momentos. Yo quisiera que así como evocó los huesitos con Rulfo, nos platicara del hombre... Hay una leyenda negra, ¿no?, de que Carlos Chávez era un hombre intemperante, un dictador, etcétera y quienes en una u otra forma estuvimos cerca de él, sabemos que no es cierta, que era un hombre muy afectuoso y muy gentil. Yo quisiera que usted, su discípulo más cercano, nos hablara de él.

**E**l maestro Chávez tiene la particularidad de que no es-



tudió en ninguna escuela, no estudió música en ninguna escuela. Revueltas sí, Revueltas estuvo inscrito en el Conservatorio, estudió con el maestro Tello, pero Chávez no. El dice en uno de sus libros que sentía el deseo de escribir. Sus primeras composiciones de allá de cuando tenía veintidós o veintitrés años son de tipo romántico, son unas obras de tipo romántico. Entonces, ¿cómo se enseñó a componer? Se enseñó a componer analizando, analizando las obras de los grandes maestros, dice él, es decir, los preclásicos, los clásicos, los románticos, los modernos. Así es que él sabía perfectamente bien analizar, por ejemplo, una vez analizó la **Novena sinfonía** con un análisis muy profundo. Tiene esa cosa, nació músico y se formó él solo. Pero desde el punto de vista personal era muy sencillo, muy amigable. El decía que no le gustaban las superficialidades. Había que hacer las cosas como él quería, a su manera, a su manera de ser; por ejemplo, cuando salió del Conservatorio, las primeras semanas nos daba clase los sábados en su casa y nos dijo: "para ser compositor hay que estudiar antropología, historia, pedagogía, en fin, todas las asignaturas que debe tener un hombre para formarse. No, no crean que es nada más escribir notitas y ya. No, hay que sentir profundamente, sobre todo la antropología y la sociología". Y nos dio títulos y a comprar los libros y ponernos a estudiar, porque dice: "dentro de un mes les voy a preguntar sobre estas materias". Entonces, vean ustedes que se preocupaba por la formación nuestra, por la formación integral del individuo, no era que se improvisara uno, no, había que estudiar profundamente las cosas.

En mil novecientos treinta y siete me nombró su ayudante de dirección y a Moncayo también, nos nombró a los dos y lo que teníamos que hacer era estudiar las partituras y dividir la orquesta en cuerdas y en alientos. A cada uno nos ponía a repasarle sus pasajes difíciles para que tuvieran agilidad en los dedos, midieran exactos, estuvieran afinados y lo mismo los alientos, hacer acordes de Do mayor, de Sol mayor, de Re mayor, de Mi bemol, en fin, para que el oído de los ejecutantes estuviera perfecto. Eso no lo hace cualquier




maestro, toda esa cosa, ningún maestro se preocupa por saber cómo anda el muchacho. Por ejemplo, les digo ahora, en una ocasión no pudo darnos clase el sábado ni el domingo, pero nos citó el lunes y dice: "qué hiciste del sábado al domingo, qué hiciste del domingo al lunes o del sábado al lunes porque, dice, un hombre que está trabajando, un hombre que va a tener una orquesta en sus manos debe cuidar, inclusive físicamente, mentalmente todo porque si no, le falla el ritmo, le falla el oído y el ritmo; entonces si no estás completo, si te parrandeaste del sábado al domingo, no puedes trabajar". Así nos cuidaba el maestro, a ese grado.

A mí y a Moncayo nos tuvo una especial estimación y me dijo: "mira, entérate bien (años antes), entérate bien del manejo de las escuelas de música, porque te voy a proponer para que seas director, si es que me aprueban el Instituto Nacional de Bellas Artes", porque él lo creó. Entonces a mí se me olvidó, pero claro que me puse a estudiar. Un día fueron a buscarme a mi cuarto y me dijo el ayudante: "estás nombrado director del Conservatorio". Así, total, con tamaño naturalidad. El Conservatorio estaba en esos días en Ribera de San Cosme, donde está la Normal Superior. Había salido el año anterior de Moneda dieciséis, donde hice mi carrera, muy bonito edificio, precioso, nada más que no tenía nada, ni un átomo de cualidades acústicas para la música.

Cuando me nombró ayudante yo ya estaba en mi cuarto aparte y luego, cuando me fueron a avisar que ya era director, estaba yo escribiendo una obra, me concentré tanto que dije: "no, yo no voy a perder el hilo de mi obra por irme al Conservatorio", tanto así fue que cometí una falta muy grande, porque dijeron tal día, a tales horas nos vemos en el Conservatorio y se me olvidó que me iban a dar posesión. Días después me dicen: "qué pasó, te estuvieron esperando". "Es que estaba componiendo, pues no, no sé para qué me necesitaban... ¡Aaah!..."

Así es que era muy cuidadoso, muy cuidadoso, más cuidadoso que con sus hijos, porque a nosotros nos guiaba



Cuando me fueron a avisar que ya era director, estaba yo escribiendo una obra me concentré tanto que dije: "no, yo no voy a perder el hilo de mi obra por irme al Conservatorio", tanto así fue que cometí una falta muy grande, porque dijeron tal día, a tales horas nos vemos en el Conservatorio y se me olvidó que me iban a dar posesión.

desde el punto de vista musical, personal, moral: Pero dicen que era... muchas gentes dicen que era intratable, ¿no? Por ejemplo, una vez fue a visitarlo una periodista y le dijo: "niña, usted sabe música?". "No maestro, no sé música". "Entonces de qué vamos a hablar, no hay de qué hablar, si usted no sabe música no nos vamos a poder entender, que le cuente anécdotas, pues para qué." Le gustaba que la gente hiciera las cosas profundamente, con profundidad, que no hubiera superficialidades. Eso es lo que más le repugnaba. Así es que era muy difícil que pudiera atender o recibir a personas que no estaban cerca de él o más o menos, porque decía: "*nomás* vienen a quitar el tiempo, ni aprovechan nada y uno tampoco aprovecha ese tiempo". Eso sí es cierto. Pero una vez que entraba ya uno en el riel, seguía uno caminando felizmente.




¿Cómo eran vistas las innovaciones que hizo Julián Carrillo en su época?

**J**ulián Carrillo, en mi tiempo, cuando yo llegué al Conservatorio, él organizó una orquesta, la Orquesta Sinfónica, para tocar las obras de Beethoven, los conciertos, los conciertos de violín, de piano y su sinfonía. El maestro Carrillo era muy agradable, siempre estaba de guasa, siempre lo trataba a uno con guasa, ¿verdad?, muy tratable y muy risueño. Sus conciertos se llenaban porque tenía mucho atractivo, tenía atractivo por su nombre y por toda esa cosa. Empezó con mala suerte porque nadie siguió su teoría. Hubo un grupo, el grupo de los trece, pero ninguno de ellos logró hacer obra potente, obra buena, ¿no? Hay algunas obras por ahí de algunos de sus discípulos, pero ninguna tiene valor como las que él escribió, lo que él escribió sí tiene valor, pero a los del grupo de los trece no, no les conozco ninguna obra importante.



El maestro Carrillo era muy agradable, siempre estaba de guasa, siempre lo trataba a uno con guasa, ¿verdad?, muy tratable y muy risueño. Sus conciertos se llenaban porque tenía mucho atractivo, tenía atractivo por su nombre y por toda esa cosa.



Nuestra educación musical está basada en la teoría diatónica que viene desde la Teoría pitagórica y así llegamos a la armonía, que decimos armonía escolástica, que forma la escala de Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, de donde nacen los acordes: Do-Mi-Sol; Sol-Si-Re; Re-Fa-La.

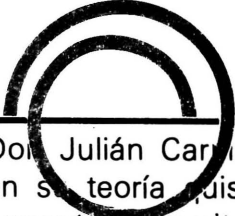
Yo fui a visitarlo a su casa de San Angel, me mostró sus proyectos y sus teorías y me estuvo explicando todo eso. Yo lo invité para que diera clases en el Conservatorio, precisamente para eso, para que los muchachos no estuvieran pensando que no lo llevábamos al Conservatorio porque era un mal maestro o por alguna otra causa o que no iban a entender. Pensé: "es preferible que entiendan, que traten de comprenderlo, que traten de asimilar su teoría". Y fue, fue, hubo muchos alumnos. Le dí un nombramiento chiquito porque no había para grandes, pero fue. Yo asistí a algunas clases cuando tenía tiempo, para oír lo que estaba explicando, pero como la mayor parte de las explicaciones eran con números, pues los muchachos... no todos tenían capacidad para entender sus teorías, era como la clase de acústica, que también se hace por medio de números, ¿no? Pero al rato, ya a los cuatro meses empezaba uno a irse, otros abandonaron también la clase, así hasta que quedaron unos tres o cuatro y me dijo: "¿qué hacemos?", le digo: "pues nada, hay que seguir, si hay gente que tenga interés, tres o cuatro o dos, hay que atenderlos, lo que no podemos hacer es dejarlos pendientes, a ver qué pasa, ¿no?"

Después fui a que me enseñara sus pianos y sus instrumentos y toda esa cosa. No ha tenido éxito, no tuvo éxito, ¿saben por qué? Nuestra educación musical está basada en la teoría diatónica que viene desde la Teoría pitagórica y así llegamos a la armonía, que decimos armonía escolástica, que forma la escala de Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, de donde nacen los acordes: Do-Mi-Sol; Sol-Si-Re; Re-Fa-La, ¿comprenden? Pero es que nuestra manera de ser así es. Nosotros todo lo que oímos, todo lo que está al alcance de nuestro oído es sobre la escala diatónica, claro que la escala diatónica ya desde Bach que inventó la escala, el sistema temperado... La escala se dividió en escala pitagórica y la escala con sonidos fijos. Miren por qué. En acústica se estudia qué valor tiene un tono y qué valor tiene un semitono, pero aunque no sepan música les voy a explicar un poquito.

El semitono, el de Mi a Fa, por ejemplo, es distinto de Fa a Sol bemol o de Fa a Fa sostenido, inclusive son distintos. ¿Por qué? Porque, según la escala de Pitágoras, era más grande el semitono de Mi a Fa, dieciséis octavos, que el semitono de Fa a Fa sostenido o Fa a Sol bemol, inclusive ahí hay también diferencia. Sacándolos matemáticamente son distintos. Entonces, ¿qué hizo Bach? La escala se divide en cinco tonos y dos semitonos, a la vez los tonos se dividen en semitonos dando un total de doce semitonos en una octava, por ejemplo de Do a Do. Entonces, ¿qué hizo el sistema temperado? Hacer la escala temperada, es decir, dividir todos los semitonos, o sea los medios tonos a la misma distancia, porque decían que antes un violinista se oía desafinado cuando se le acompañaba en clavecín o en piano. ¿Por qué? Porque el violín va dando las posiciones naturales y el piano va dando mecánicas las divisiones, ¿eh? ¿Por qué fue eso? Porque el teclado para Bach no podía poner un semitono de Mi a Fa y otro para Fa a Fa sostenido o Fa a Sol bemol, tendría que tener una gran cantidad de teclados y estar haciendo así en el clavecín.

La división del sistema temperado es exacta, entonces ¿qué hacen los violinistas? Desde la escuela los enseñan a afinar con el piano, por eso inclusive hay unas notas que en el oboe, por ejemplo, se oyen desafinadas, en la flauta otras notas se oyen desafinadas; el Mi bemol en la flauta es muy desafinado pero no es que sea desafinado, es que el tubo lo da allí y ¿qué hacen? Con los labios tienen que estar dominando ese problema, los tubos les dan una escala y los labios deben corregirla.

Pero don Julián Carrillo en su teoría quiso poner trece semitonos afinados matemáticamente, pues no... Nadie la aceptó desde el punto de vista, diríamos, universal. El tenía el deseo que fuera una teoría universal y barrer con todas las teorías anteriores. Pero yo le dije; "no maestro, no le va a resultar". "¡Ah! Sí, como no, un día vas a ver". No,



Don Julián Carrillo en su teoría quiso poner trece semitonos afinados matemáticamente, pues no... Nadie la aceptó desde el punto de vista, diríamos, universal. El tenía el deseo que fuera una teoría universal y barrer con todas las teorías anteriores. Pero yo le dije; "no maestro, no le va a resultar." "¡Ah! Sí, como no, un día vas a ver".



Varese hizo su teoría de la organización del ruido y muy bonita, pero ahora ya no se concibe por algunos compositores escribir para la trompeta ni para el violín ni para el piano ni para el saxofón ni para nada.

pues no, nadie lo siguió. Así es que no tiene vida el Sonido Trece, no tiene vida. Y ya después, inclusive sus pianos, ¿quién iba a tocar así en las casas o hacer pianos de puros cuartos u octavos de tono? Pues nadie. Medios tonos sí o por lo menos de cuartos de tono; pero él tenía la obsesión de hacer octavos de tono. Además, para afinar... Un día me invitó y estuvimos afinando una guitarra, no pudimos afinarla, porque me decía: "ya está, ¿verdad?, ya está". Le digo: "no, yo creo que está desafinada". "Ah, sí, sí, sí, está desafinada". Es decir, para afinar con perfección hay un aparato que se llaman sonómetro, sonómetro. El maestro Chávez hizo una experiencia con el sonómetro, a todos los de la orquesta les pidió que se afinaran con el sonómetro y creo que iban tocando la **Tercera sinfonía**, se oía aquello ¡horrible!, como si estuviera uno oyendo un cilindro. Así que nada... Mejor el sistema temperado y... Por eso no tuvo eco la teoría de don Julián Carrillo, porque no es práctica, no es aceptable por el oído.


Ahora sí, ahora hay unas teorías tremendas y unas prácticas tremendas, inclusive con la música electromagnética o electrónica, la cinta electrónica. Obras que se componen con puros ruidos, pero ese es otro problema, componer con puros ruidos. Varèse hizo su teoría de la organización del ruido y muy bonita, pero ahora ya no se concibe por algunos compositores escribir para la trompeta ni para el violín ni para el piano ni para el saxofón ni para nada. Hay compositores que hacen su música en los aparatos, obtienen los sonidos, tienen que programar la máquina para obtener los sonidos que desean.



Cuando una guitarra está desoctavada ya no tiene compostura?

**A**h claro que sí! En primer lugar, ya las guitarras de dobles cuerdas, octavadas, ya no se usan, ya no funcionan. Ahora la guitarra que se usa es la guitarra sexta: Mi, Si, Sol, Re, La, Mi. Así es que... Consiste la afinación de la guitarra en el mango, en el diapasón, porque hay unas que se vencen y tienen el mango así o así, generalmente hacia abajo; entonces pisa uno la octava y suena mal, ya no suena. ¿Por qué? Porque la distancia para oprimir la cuerda es mayor, entonces cambia de sonido. Pero uno en una guitarra Hausser, por ejemplo, es muy buena, son muy precisas. Algunas de Paracho salen bien otras salen muy mal, pero todas se venden.

Lo que pasa es que la afinación de la guitarra actual es siempre la misma. Antes no. Fíjese usted que antes afinaba cada quien la guitarra como quería, para su uso personal, lo mismo la vihuela. Había en el mariachi una guitarra que se llamaba guitarra de golpe, se ponía uno una manopla de cuero y entonces se tocaba con esa manopla de cuero, es la guitarra de golpe, esa no se quedó en el mariachi, ya no se usa. Pero la guitarra sexta que nosotros conocemos es de Mi, Si, Sol, Re, La, Mi, seis cuerdas. Si está bien afinada y la octava sale bien afinada, es que está bien el diapasón; si está desafinada es que el diapasón está mal o si algunos les dejan las divisiones demasiado altas, se desfigura la afinación. Así es que en eso consiste, en eso consiste la afinación de la guitarra, no en el que la toca. Eso sí, hay que estarla afinando constantemente, porque es muy sensible, generalmente las guitarras son muy sensibles y cada rato tienen que estar tun-tun-tun.



Había en el mariachi una guitarra que se llamaba guitarra de golpe, se ponía uno una manopla de cuero y entonces se tocaba con esa manopla de cuero, es la guitarra de golpe, esa no se quedó en el mariachi, ya no se usa.



No es necesario dejarle todas las cuerdas flojas?

**N**o, no. Hay personas que la dejan con las cuerdas sueltas, pero yo le pregunté a un guitarrista, a Miguel Alcázar, que si sería bueno, dice: "no es necesario, es conveniente, claro, pero después para afinarla algunas personas sufren mucho porque no tienen buen oído". En fin, cosas así, pero no es indispensable, se puede hacer, se debe hacer pero no es indispensable.



Nada más quería preguntarle si ha compuesto algo para guitarra, algo para guitarra sola o para guitarra y otros instrumentos.



Voy a decir aquí otra cosa que no debería contar. No encontré un guitarrista de guitarra eléctrica que pudiera leer lo que yo escribí. Tuve que hablarle a un guitarrista que le puso a una guitarra un aparatito y la amplificábamos con bocina, así lo tocamos. Pero, ¿saben qué pasó? No me dio el resultado que yo esperaba, por una razón, por la colocación de la orquesta. Yo puse la guitarra en frente y los violines primero y segundo, violas, chelos, violas, chelos porque es solista y total así estaba. Puse dos bocinas por los lados y una en frente porque creí que así se iba a oír mejor. Empezamos el primer ensayo y no quisieron tocar los músicos, los contrabajos y los violonchelos y dije: "¿por qué?". "Es que atrás el timbal vibra uh, uh, uh" y los contrabajos y los violonchelos vibraban también, no podían tocar, ¿por qué?, por las bocinas. Digo: "pero cómo los muchachos del jazz y de todos los ritmos...". "No, porque ellos entre más ruido haya es mejor". Entonces, ¿qué hicimos? Me puse a pensar, pues no, no se puede tocar con bocinas, las estuvimos graduando. La de en

**S**í, claro, hice un concierto para guitarra eléctrica y orquesta. Voy a decir aquí otra cosa que no debería contar. No encontré un guitarrista de guitarra eléctrica que pudiera leer lo que yo escribí. Tuve que hablarle a un guitarrista que le puso a una guitarra un aparatito y la amplificábamos con bocina, así lo tocamos. Pero, ¿saben qué pasó? No me dio el resultado que yo esperaba, por una razón, por la colocación de la orquesta. Yo puse la guitarra en frente y los violines primero y segundo, violas, chelos, violas, chelos porque es solista y total así estaba. Puse dos bocinas por los lados y una en frente porque creí que así se iba a oír mejor. Empezamos el primer ensayo y no quisieron tocar los músicos, los contrabajos y los violonchelos y dije: "¿por qué?". "Es que atrás el timbal vibra uh, uh, uh" y los contrabajos y los violonchelos vibraban también, no podían tocar, ¿por qué?, por las bocinas. Digo: "pero cómo los muchachos del jazz y de todos los ritmos...". "No, porque ellos entre más ruido haya es mejor". Entonces, ¿qué hicimos? Me puse a pensar, pues no, no se puede tocar con bocinas, las estuvimos graduando. La de en



frente la quitamos porque esa abarcaba todo, las laterales las dejamos y les bajamos el volumen lo más posible para la guitarra y entonces se tocó en una guitarra sexta, bajando el volumen de las bocinas, porque si no era un desastre. Y he estado pensando cómo resolver el problema, porque si hay guitarra eléctrica, necesita tener bocinas, ¿no?

Además hice una obra que se llama **Andante y allegro para guitarra sola** y he escrito otras cosas en guitarra, por ejemplo, el arreglo de mi canción **Arrullo**. Cuando estaba de estudiante adapté dos pequeños preludios de Bach transcritos para guitarra, pero no los encontré, no sé donde quedaron, no se quién se quedó con ellos.




Cuál cree que sea la diferencia fundamental entre los compositores de su generación, que se formaron con todo lo que usted nos describió, con todas estas características que su propia generación tiene, y los de esta nueva generación?

**A**h, claro! Es un abismo entre los dos, casi. Pero, mire usted, es muy importante. Los compositores de ahora tienen un lenguaje universal, algunas obras lo mismo pueden ser de un autor polaco que de un autor mexicano o de un argentino o de uno de Estados Unidos, es la misma, ¿comprende? No tienen características especiales. Bueno, pero esa es la época universal, universalista, ¿no? Mal harían los compositores de ahora con componer como nosotros compusimos hace cincuenta años, ¿comprende? A mí me parece que están muy bien, están en su lugar, están haciendo lo que deben hacer. Mal harían, como le digo a usted, con escribir como escribía yo allá en la época de los **Sones de mariachi**. No, ellos tienen que usar su lenguaje, su técnica y le digo que hasta la música electrónica. Así es que a mí no me cuentan porque ya en dos obras tengo cinta trabajada en aparatos,



Mal harían los compositores de ahora con componer como nosotros compusimos hace cincuenta años, ¿comprende? A mí me parece que están muy bien, están en su lugar, están haciendo lo que deben hacer.



Esa es la música dodecafónica, que ya no obedece a las leyes de la armonía diatónica. Es sobre la escala diatónica, pero ya no hay Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do; hay uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once y doce.

así que ya sé lo que es eso, no me pueden presumir que ellos saben y que yo no. Pero me parece que es muy lógico.

Claro que ellos no tuvieron la evolución que hemos tenido nosotros, pasar del nacionalismo, llegar a la universalismo, eso es lo único malo; pero desde el punto de vista musical o de preparación musical han tenido una preparación escolástica como todos, como todos la tuvimos, eso sí. Estudiaron todo, su solfeo, armonía, contrapunto, en fin todo y se dedican a eso. ¿Por qué? ¿Para qué? Para poder organizar sus ruidos, para poder organizar sus sonidos... Me han dicho algunas personas: "sí, pero eso no es música", bueno eso depende del concepto que se tenga de música, ¿comprende? Si la música es Do, Mi, Sol; bueno, pues ellos no hacen ese tipo de música, ellos hacen su música organizada con ruidos.

2893422

Antes, poquito antes de la música electrónica, hubo la música dodecafónica, que en esa música dodecafónica llegó a negarse la tonalidad Do, Mi, Sol, Do; Do, Si, La, Sol. Es decir, ¿qué es la música dodecafónica? Así a *grosso modo* les voy a decir, son los doce sonidos de la escala, de la escala diatónica, divididos por partes iguales, doce. Luego hay que hacer una melodía sin repetir un sonido, por ejemplo puede empezar por el cinco, cuatro, siete, ocho, en fin, ¿comprende?, hasta llegar a los doce sonidos. Una vez que terminó su serie de doce sonidos en una melodía, hacer otra o trabajar la misma pero en otra forma. Esa es la música dodecafónica, que ya no obedece a las leyes de la armonía diatónica. Es sobre la escala diatónica, pero ya no hay Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do; hay uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once y doce. Puede usted empezar con el ocho, seguir con el nueve luego el tres, luego el doce, nada importa. Yo generalmente en mis últimas obras uso ese tipo de escala, la escala de doce sonidos; pero por mi educación (no mi educación personal, mi educación musical), generalmente llego casi a la tonalidad, busco entre las notas que me da la escala, acordes o conjuntos de acordes que me suenen a mí. Así es que sí hay

un abismo entre los muchachos de la época actual y los de la época pasada. También nosotros fuimos muchachos.



Qué podemos esperar de la música? ¿A dónde va la música y hasta dónde puede llegar la música?

B

ueno, mire usted, ese es un misterio. Nadie se imaginaba que iba a llegarse al dodecafonismo, al serialismo, a la música concreta y luego de ahí a la música electrónica. ¿Sabe usted lo que están haciendo ahora? Unir la música mecánica con la música viva, hacer obras que tengan como uno de sus sonidos, como uno de sus timbales, podríamos decir, música electrónica, es combinar la orquesta con la música electrónica. Y ha dado resultado, ha dado unas cosas muy bonitas, muy interesantes de ese tipo de música. Bueno, también en la música electrónica pura hay obras muy buenas, no todas son malas, por ejemplo la de Stockhausen es una cosa preciosa.

¡Ah!, le decía a usted, porque preguntan, algunas personas me han preguntado: "¿qué es música?". Si eso no es música, bueno, depende entonces también de la educación del individuo para saber si... Miren, hay una cosa muy importante... El hombre no sabe o no está capacitado para analizar las obras, debería estarlo, claro, pero no está capacitado para resolver problemas de estructura, por ejemplo, o problemas de orquestación o problemas de técnica. El público lo único que hace es decir: "me gusta" o "no me gusta". Y también en eso del gusto, el gusto no existe, porque es... También va en relación con la cultura y la preparación de las gentes. Pueden tener una gran cultura a través de los discos por ejemplo o a través de oír estaciones buenas de



Nadie se imaginaba que iba a llegarse al dodecafonismo, al serialismo, a la música concreta y luego de ahí a la música electrónica. ¿Sabe usted lo que están haciendo ahora? Unir la música mecánica con la música viva, hacer obras que tengan como uno de sus sonidos, como uno de sus timbales, podríamos decir, música electrónica, es combinar la orquesta con la música electrónica.



Algunas veces me preguntan: "¿a usted qué música le gusta?". Me gusta todo lo que esté bien hecho, lo que sea bueno, todo eso me gusta.

radio, pero para mí no existe la música buena ni la música mala. En todos hay música mala y en todos música buena, desde una monodia del canto gregoriano, hasta una sinfonía o **La consagración de la primavera**, de Stravinsky, en todas las etapas... Algunas veces me preguntan: "¿a usted qué música le gusta?". Me gusta todo lo que esté bien hecho, lo que sea bueno, todo eso me gusta. Así es que pues sí... A ver, tú querías preguntar.



Yo solamente quería hacer un comentario, que este abismo del que habla el maestro Galindo fue propiciado por ellos mismos al haber sido maestros. Su generación creó, operó en forma análoga a como operó Carlos Chávez para con ellos. La generación de Blas Galindo fue, yo creo, la última posibilidad de acceso a la tradición en la música mexicana, porque a diferencia de muchos otros maestros, de muchos maestrillos a la antigüita, como ellos padecieron, como les tocaron tantos, ellos enseñaron la libertad y ese es el resultado, el resultado es la música actual. Y tanto Blas Galindo como José Pablo Moncayo, como Carlos Jiménez Mabarak, etcétera, en sus respectivas clases, la enseñanza primera que dejaron, la fundamental, fue la libertad creativa.



Bueno, yo estudio en el Conservatorio y ahora que lo oigo hablar, como que me parece que su educación fue mucho más completa que la que podemos tener nosotros.

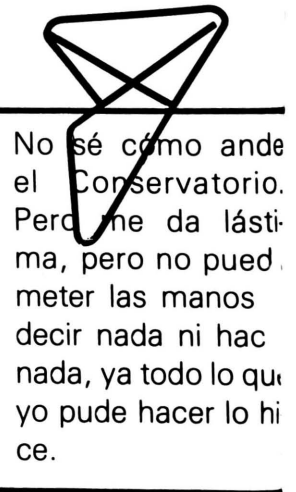


Mire usted, yo tuve la suerte de tener tiempo para realizar el plan de estudios. El plan de estudios en mi carrera de composición, le digo, era de doce años y ahora creo que a

los cuatro ya salen y a los seis salen los más avanzados. Pero en fin, eso es otro problema. Yo desde que me jubilé, en mil novecientos sesenta y cinco, dije: "borrón y cuenta nueva, no quiero saber nada". ¿Sabe por qué? Porque quisiera meterme yo al ambiente de la enseñanza, pero no, no, no puedo. Mi ocupación es estar componiendo, estar creando, pero no niños.

En mi época yo puse inclusive la secundaria en el Conservatorio, para que los muchachos tuvieran una educación, una enseñanza cronológica. Les puse la secundaria y luego puse lo que el maestro Chávez nos había pedido: Antropología, Historia de la Pedagogía, puse las materias de la Escuela de Maestros para que los que fueran a dedicarse a enseñar tuvieran conocimientos de Pedagogía, de algo de Sociología. Entonces puse escuela secundaria porque se supone que traían el certificado de primaria, puse la secundaria y las materias para hacer la maestría.

Afortunadamente tuve tiempo de todo eso, porque duré catorce años de director del Conservatorio. Pude lograr que se estableciera mi idea que tenía de la preparación de los músicos. Pero salí yo, quitaron esto, quitaron lo otro y creo que ahora... No sé cómo ande el Conservatorio. Pero me da lástima, pero no puedo meter las manos ni decir nada ni hacer nada, ya todo lo que yo pude hacer lo hice. Por ejemplo, teníamos el Conservatorio allá en Masaryk, ese lo terminé yo y lo inauguré el dieciocho de marzo de mil novecientos cuarenta y nueve. Puse un autobús gratuito para los alumnos, que salía de Catedral y se iba por toda la Reforma y allí llegaban los muchachos para llevarlos al Conservatorio, luego los traían, vuelta y vuelta y vuelta les daba el camión con un chofer en la mañana y otro en la tarde, hasta la noche, ¡gratis! Luego puse un comedor, porque yo sufrí muchas hambres cuando era estudiante, muchas hambres; dije: "¡no!, hay que ponerles un comedor". Les puse el restaurante gratuito, pero solamente que fueran alumnos regulares, que estuvieran estudiando. No les podía pedir a todos



la misma calificación porque hay muchos muchachos que no pueden estudiar, que no aprenden nada, ¿por qué? Porque les falta alimentación, les faltan los medios para asimilar, por eso les puse el comedor gratuito.

No sé ahora cómo estará, pero entonces todo lo que pude hacer lo hice y sí, efectivamente, hubo un plan de estudios muy severo desde que yo entré al Conservatorio. Entré al Conservatorio en mil novecientos treinta y uno y me recibí en mil novecientos cuarenta y cuatro. Así es que ya había terminado mi carrera y me puse a hacer la tesis. Así que... pues sí... Pero en fin, ese ya no es problema mío... Bueno, les agradezco su presencia y sus preguntas.

1. José Luis CUEVAS
2. Ricardo GARIBAY
3. Héctor AZAR
4. José AGUSTIN
5. Tomás MOJARRO
6. Carlos MONSIVAIS
7. Enrique BATIZ
8. Elena PONIATOWSKA
9. Juan José ARREOLA
10. Edmundo VALADES
11. María Luisa MENDOZA
12. José Antonio ALCARAZ
13. Vicente LEÑERO
14. Juan de la CABADA
15. Oscar CHAVEZ
16. Eraclio ZEPEDA
17. Abel QUEZADA
18. Raquel TIBOL
19. Enrique ALONSO
20. Emilio CARBALLIDO
21. José ESTRADA
22. Blas GALINDO
23. Cristina PACHECO
24. Gastón GARCIA CANTU

**Confrontaciones. El creador frente al público, Blas Galindo**, se terminó de imprimir el 20 de marzo de 1987. Se tiraron 1000 ejemplares más sobrantes para reposición en **Winko Impresores S.A. de C.V.** Edición de la Coordinación de Extensión Universitaria de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.



### **Formato de Papeleta de Vencimiento**

*El usuario se obliga a devolver este libro en la fecha  
señalada en el sello mas reciente*

Código de barras. 2893422

#### FECHA DE DEVOLUCION


- Ordenar las fechas de vencimiento de manera vertical.
- Cancelar con el sello de "DEVUELTO" la fecha de vencimiento a la entrega del libro

**UAM  
ML410  
G1.54  
Z4.67**

**2893422  
Galindo, Blas  
Confrontaciones / Blas Ga**



