



+ ***PAPELES DEL FESTIVAL***
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional

Nº 9 Año 2012

Música hispana y ritual

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicacion
es/musica-oral-sur/index.html](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicacion/es/musica-oral-sur/index.html)

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

CRUZ DE CASTRO. TRAVESÍA HACIA MÉXICO

Marta Cureses

Universidad de Oviedo

Resumen:

Se analiza la figura del compositor español Carlos Cruz de Castro y su papel en la creación, junto a la pianista mexicana Alicia Urreta, de los *Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea* (1973-1983). Así como la importante exposición: “Gráficos musicales contemporáneos” de 1977, realizada con motivo del Festival de ese año. México también ha tenido una clara influencia en las creaciones musicales de Cruz de Castro, basándose en la técnica personal del “concretismo” en donde un único elemento “concretizante” es el armazón de la composición, incorpora elementos musicales, literarios, simbólicos, rituales, etc., de la cultura mexicana. Lo que se ve reflejado en una serie de obras que se analizan con ejemplos de fragmentos de las mismas: *Llamame como quieras*, *Silabario de San Perrault*, *Tucumbalám*, *El momento de un instante II*, *Incomunicación*, *Mixtitlan*, *Tarot de Valverde de la Vera*, *Tlamanaliztli* (ofrenda a Alicia Urreta), *Preludio nº 10 para piano*, *Vertigo en Comala*, y *Letanías del polvo*, entre otras.

Palabras clave:

Carlos Cruz de Castro, Alicia Urreta, Música contemporánea, Música Hispano-América, Música España siglo XX, Música México siglo XX, relaciones musicales España-México. Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea. Exposición: Gráficos musicales contemporáneos (1977).

Cruz de Castro. Cruise to Mexico

Abstract:

This article analyzes the Spanish composer Carlos Cruz de Castro and his role in the creation, with Mexican pianist Alicia Urreta, of Spanish-Mexican Festival of Contemporary Music (1973-1983). The article also discuss the important exhibition "Contemporary Music Graphics" that was held during the 1977 Festival. Mexico had a clear influence on the musical creations of Cruz de Castro. His personal technic, called “concretismo”, is based in a single element which specify the frame of composition, adding music, literary, symbolic and rituals elements of mexican culture. This article analyzes some of his works and show fragments of: *Llamame como quieras*, *Silabario de San Perrault*, *Tucumbalám*, *El momento de un instante II*, *Incomunicación*, *Mixtitlan*, *Tarot de Valverde de la Vera*, *Tlamanaliztli* (Tribute to Allicia Urreta), *Preludio nº 10 para piano*, *Vertigo en Comala*, and *Letanías del polvo*, among others.

Keywords:

Carlos Cruz de Castro, Alicia Urreta, Contemporary music, Spanish-American Music, Spanish Music of the twentieth century, Twentieth-century Mexican music, Spain and

Mexico musical relationships. Spanish-Mexican Festivals of Contemporary Music. Exhibition: Contemporary Music Graphics (1977).

Cureses, Marta. “Cruz de castro. Travesía hacia México”. *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 473-510, 2012, ISSN 1138-8579.

*Yo también soy hijo de Pedro Páramo.
Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío.*

(Juan Rulfo, *Pedro Páramo*)

Carlos Cruz de Castro (Madrid, 23 de diciembre de 1941) es uno de los nombres fundamentales y más internacionales en la Historia de la Música Española Contemporánea¹. Desde sus inicios en la composición ha demostrado un talante receptivo, abierto a las manifestaciones musicales de todos los tiempos y especialmente hacia aquellas que representan un pasado inmediato, hacia las que posibilitaron una ampliación del horizonte musical español en su mirada a Europa y América.

Son pocos los nombres del panorama compositivo actual a quienes se puede atribuir, reconocer, una presencia y labor trascendentes en el intento de unir musicalmente las culturas de América y España; y entre ellos ninguno destaca con una fuerza propia, ganada a pulso en el transcurso de los años, como Carlos Cruz de Castro. Los lazos que le unen con Iberoamérica, y especialmente con México, son muy sólidos y sellan algunas de sus etapas vitales y compositivas desde los años setenta del siglo pasado hasta nuestros días.

América tiene un doble significado en su música: una primera acepción que se revela en las páginas cuya ideología sonora está ligada a la vinculación personal y emocional del compositor con México; una segunda representada en las obras cuyo origen está determinado por la organización de los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea, en los que invirtió inmensos esfuerzos, encomiable entusiasmo y más de diez años de dedicación.

Cuando Cruz de Castro cumplió sesenta años y se le dedicaron diversos homenajes, escribimos un artículo titulado “Carlos Cruz de Castro, a primera vista”², tratando de tomar cierta distancia respecto a su obra, después de haber seguido sus pasos durante más de veinte años. Allí decíamos –como ahora– que esta posición privilegiada nos permite afirmar

¹ Su nombre está incluido en los principales diccionarios internacionales, en los que hemos publicado los textos correspondientes a su biografía y obra. Véase, Marta Cureses: “Carlos Cruz de Castro” en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 5. Baerenreiter Verlag. Kassel (Alemania) 2000; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. VI. MacMillan Publishers Ltd. London 2000; *Diccionario de la música española e hispanoamericana* vol. 4. SGAE. Madrid 1999.

² Publicado en 2001 en el libro del *XXI Festival de Música de Bilbao* e incluido asimismo en *Músicas actuales: ideas básicas para una teoría*, Jesús Villa Rojo (ed.). Ikeder. Bilbao 2008.

que su obra nunca defrauda. Desde la madurez de sus obras actuales, apoyadas en la contundencia de un catálogo previo que ha ido evolucionando al ritmo de los tiempos, Cruz de Castro nos ofrece hoy un legado que combina componentes conceptuales, teóricos y técnicos, con un bagaje intelectual extraordinario; una poética compositiva integrada en la memoria histórica del pasado siglo XX, cuya proyección sigue dando nuevas muestras de lo mucho que aún le queda por aportar el panorama musical del nuevo siglo. En todos estos años los valores de su música han permanecido inalterables en su discurso creativo, e incluso se advierte cómo el paso del tiempo los ha ido incrementando, augurando un grato margen a la sorpresa, ajustando sus pasos al ritmo impuesto por esa creatividad imparables.

UN REPASO A LA MÚSICA DE C.C.C.

Carlos Cruz de Castro ha frecuentado todos los géneros musicales, participando de los principales movimientos y tendencias estéticas que han dejado en su catálogo excelentes muestras de creaciones de carácter experimental sonoro y gráfico, junto a estructuras formales consagradas por la tradición histórica.

Ha aportado al lenguaje sonoro del siglo XX una manera personal de concebir y estructurar el proceso sonoro que podríamos reconocer bajo la denominación genérica de *concretismo*, fruto de la reflexión sobre su propia obra y sobre el quehacer musical de signo universal. Lejos de ser una limitación estética, el *concretismo* es una fuente inagotable de sugerencias sonoras que diversifica su efecto a lo largo de las páginas que, aún de forma intuitiva en *Llámallo como quieras* (1971) –de la que después nos ocuparemos por haber sido estrenada en el Festival de Música Hispana Ciudad de México en 1972- y conscientemente materializada en una gran obra para orquesta con la que se consolida este desafío –*Capricornio* (1973-1977)-, han sido concebidas bajo este signo.

Desde las múltiples posibilidades de ejecución de su primer cuarteto de cuerda *Dissección* (1968), el *concretismo* se manifiesta como una manera de hacer, un concepto compositivo que le conduce a la jerarquización de un único elemento, clave en la mayoría de sus creaciones posteriores a esa fecha. El hecho de seleccionar y jerarquizar determinados parámetros o elementos –neutralizándolos ocasionalmente- en absoluto supone un gesto de indiferencia hacia el variadísimo espectro de posibilidades sonoras.

Cruz de Castro establece un sistema preciso de relaciones entre los distintos parámetros en función del elemento *concretizante*; una demostración de la validez que hace sentir su peso a través del análisis formal, armónico y estético: desde el *staccato* de *Proceso* (1972), o el *re bemol* de *Analysis* (1983), hasta las tres escalas de su *Concierto para Orquesta* de 1984 o en obras posteriores como *Trío n.º2*, donde el elemento *concretizante* encuentra su desarrollo en la intervállica que articula el fraseo; en todas ellas y algunas más recientes, ese elemento específico se convierte en lo que Carlos Cruz de Castro ha definido como “base y esencia de la obra”, apuntando así hacia una acción/efecto simultáneos que combina construcción/percepción.

En la naturaleza inicial del procedimiento que conduce al compositor a proponer un único elemento *concretizante*, distinto en cada partitura, está presente el poder que éste ejerce, produciendo a su vez un efecto sobre el oyente, proporcionándole un sentido unificador de la obra. El aspecto formal es asimismo, y precisamente por ello, una de las cuestiones fundamentales para comprender su obra, pues no escapa al propio desarrollo de los elementos seleccionados en cada nueva página. Vista así, la forma funciona como generadora de múltiples perspectivas posibles en la audición, diferentes realizaciones fragmentarias en las que permanece inalterable el espíritu de la misma; se manifiesta como resultado y no como estructura preconcebida, como respuesta a las necesidades que, en cada instante, demanda el proceso de creación. Este procedimiento constituye en definitiva la clave de acceso a los fundamentos teóricos y técnicos de sus obras.

Sus inicios y contactos tempranos con la música le sitúan en Las Palmas de Gran Canaria³, donde transcurre su infancia y parte de su adolescencia; allí realiza el bachillerato en el Instituto Pérez Galdós y se integra en la Schola Cantorum San Pío X, un primer acercamiento *práctico* a la música. De estos primeros años Cruz de Castro recuerda que Las Escaleritas “*era una barriada nueva, aislada, en la rasante de una pequeña loma de tierra amarilla, con cuatrocientas veintitrés casas amarillas con jardín, un mercado amarillo, una escuela amarilla, una guagua amarilla que salía cada hora hacia la capital, una iglesia amarilla situada justamente en el centro geográfico de Las Escaleritas, y un sol amarillo que todo lo regaba de amarillo*”⁴.

Vendrían después, con su traslado a Madrid en 1956, los primeros estudios junto a Concha Tomasetti, prosiguiéndolos en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde cursó Composición con Gerardo Gombau y Francisco Calés, piano con Manuel Carra y Rafael Solís así como Dirección de Orquesta con Enrique García Asensio. También realizó estudios de Derecho y Ciencias Sociales en la Universidad Central, abandonándolos para dedicarse de lleno a la composición.

Su formación fuera de España transcurrió a partir del año 1972, cuando se traslada a Düsseldorf para perfeccionar su preparación como compositor en el *Hochschule Robert Schumann Institut* junto a Milko Kélemen, al tiempo que recibió orientaciones de Antonio Janigro y Günther Becker. Por estas mismas fechas comienza su dedicación profesional como programador de Radio Nacional de España. Participa en diversas e importantes actividades del panorama español de los años sesenta y setenta, como *Problemática-63* del que fue co-fundador (1963), *Estudio Nueva Generación* (1968), *Grupo Canon* (1970) –del que fue fundador junto a Francisco Estévez y Miguel Arrieta– y la *Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles* (ACSE, 1976) de cuya primera junta directiva formó parte con Ramón Barce, Agustín González Acilu, Claudio Prieto, Miguel Ángel Coria, Jesús Villa Rojo y Francisco Cano⁵.

En 1993 funda el grupo *Ritmo y Norma* junto a la pintora finladesa Totte Mannes, el pintor Miguel Alerquilla, el escultor Carlos Evangelista y el escritor Antonio Maura. La iniciativa

³ Su padre, Sebastián Cruz Quintana, era canario; su madre, Margarita de Castro Mulet, madrileña.

⁴ Anotaciones personales de Carlos Cruz de Castro, citadas en M. Cureses, “Trascender lo efímero”, en *Carlos Cruz de Castro*. SOCAEM. Las Palmas de Gran Canaria 1999; pp. 289-307.

de este grupo se proyecta al año siguiente en la organización de una exposición en la ciudad de Alajärvi (Finlandia) con obras de los componentes de *Ritmo y Norma*, en cuya inauguración se interpretan las doce piezas para piano de Cruz de Castro que se engloban bajo el título *Imágenes de infancia*. Ese mismo año 1994 se celebra un concierto monográfico en la ciudad finlandesa de Vaasa en el que se interpretan otras dos obras de Cruz de Castro: la *Suite para guitarra* y el estreno absoluto de su *Cuarteto de cuerda n.º 3*. *Cuartetotte*, dedicado a Totte Mannes; se organizó asimismo una exposición con obras plásticas de *Ritmo y Norma* en el Museo de la Ciudad de Vaasa.

Entre las muchas actividades y proyectos que Cruz de Castro ha dirigido y organizado a lo largo de su vida profesional sobresale sin duda la creación de los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea (1973-1983), junto a la pianista y compositora mexicana Alicia Urreta. En el marco de estos Festivales programó innumerables conciertos, conferencias y una importante exposición de partituras en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México en el año 1978⁶, lo que en definitiva demuestra el valor de una de sus empresas más trascendentes en la tarea de dar a conocer, difundir en el sentido más amplio, la creación musical de nuestro tiempo.

Las ediciones del Festival Hispano-Mexicano se sucedieron durante diez años hasta 1983, fecha de su última convocatoria; luego, la temprana muerte de Alicia Urreta, dejó sin solución de continuidad el proyecto comenzado con tanto entusiasmo, un proyecto común que quiso “crear un tiempo y un lugar para el encuentro fraterno de nuestras músicas”, como manifestaron ambos con motivo de la última edición.

Su música ha representado a España en festivales internacionales como la VII Bienal de París con sus obras *Menaje* y *Pente* (1971), Sección Española de la ISCM (International Society for Contemporary Music, 1972) con su primer cuarteto de cuerda *Disección*, Premio Italia (1975) en el que representa a RNE con *Mixtitlan*⁷, Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO (1979), Festival Mundial de París (1975) con *Proceso* para orquesta, Festival de Música 900 Ciudad de Trento (1992) donde se presenta su *Postal americana 1992* en el marco del “V Centenario del encuentro entre dos mundos”, 47º Festival Internacional de Santander (1998) en cuyo marco se estrena su *Cuarteto de cuerda n.º 4*. *Cuevas de Altamira*, Festival Internacional de Música de Canarias (1999) para cuya XV Edición compone la *Sinfonía n.º 1*. *Canarias*⁸, entre otros muchos.

⁵ Marta Cureses, “La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Vocación histórica”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. 9. Fundación Autor. Madrid 2001.

⁶ Sobre la gran labor desarrollada por Carlos Cruz de Castro al frente de los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea, véase Marta Cureses “Los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea. Epílogo”, en *La llama doble. La música en México y el exilio español*. Embajada de México e Instituto de México en España. Madrid 2001. También en M. Cureses, Tomás Marco. *La música española desde las vanguardias*. ICCMU. Madrid 2007; capítulo primero: “Creación de nuevos grupos y entidades”.

⁷ Marta Cureses, “La música americana de Carlos Cruz de Castro”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. 4. Fundación Autor. Madrid 1997.

⁸ Con este motivo se publicaron dos escritos sobre el compositor: un estupendo estudio de reflexión de Guillermo García Alcalde titulado “Entorno ideológico de la música de Cruz de Castro”, y el nuestro, que lleva por título “Transcender lo efímero”.

En 1977 recibió el Premio de Música de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, por su gran labor de promoción de la música contemporánea. Ha desarrollado un trabajo pedagógico muy importante en congresos nacionales e internacionales, así como en diferentes universidades españolas, europeas y mexicanas. En 1999 se crea en la Universidad de Oviedo el colectivo de interpretación de música contemporánea *Grupo Menaje*, integrado por profesores, alumnos y compositores bajo la dirección de Marta Cureses, dedicado a la interpretación de obras del siglo XX con especial atención a las músicas de acción de la segunda mitad del siglo. El grupo toma su nombre de la obra homónima de Cruz de Castro, quien lo ha dirigido en varias ocasiones y ha dictado diversas conferencias y clases prácticas en los *Encuentros con la Creación Contemporánea* organizados también en esta universidad; una actividad que el compositor ha desarrollado en otras ocasiones, entre ellas en 2001 el montaje y dirección en varias salas del Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid de un concierto-espectáculo con obras de Benjamin Patterson (*Paper Music*), György Ligeti (*Poema sinfónico*) y del propio Cruz de Castro (*Menaje*), todas ellas para instrumentos no convencionales, un concierto que volverá a organizar y dirigir en 2003 –con algunas obras más en el programa– en el Museo Vostell de Malpartida y en 2006 en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia.

Desde 1972 Cruz de Castro fue programador de RNE, y desde 1990 hasta su retiro fue Director de Producción de Radio Clásica (Radio Nacional de España). Académico Correspondiente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel (2001), Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid en la modalidad de Música (2002), en el año 2006 la Sociedad General de Autores y Editores concede a Carlos Cruz de Castro el *Premio Daniel Montorio a la mejor composición para Artes Escénicas 2005* por su obra *La Factoría*.

Las obras de Cruz de Castro son, con independencia del género, pilares firmes sobre los que se sustenta un planteamiento ideológico de gran cohesión interna. Podemos señalar algunas de sus mejores cualidades, a riesgo de no mencionar todas: domina todos y cada uno de los discursos vocales e instrumentales en su tratamiento individual, revelándose asimismo como magnífico compositor en páginas de cámara y –quizá una de las características fundamentales de su escritura– como extraordinario orquestador; con un sentido melódico absoluto, a su vez maneja las estructuras rítmicas confiriéndoles una fuerza expresiva que hace funcionar cada obra como si de un preciso aparato de relojería se tratara⁹. En el ámbito de la escena y, sobre todo, de las músicas de acción y el teatro musical, las mejores pruebas de su maestría quedan a la vista de su catálogo¹⁰.

Maestría que también se revela, como decíamos antes, en las agrupaciones de cámara, entre ellas la serie de *Morfologías sonoras*, así como sus cuartetos de cuerda: *Disección. Cuarteto de cuerda n° 1* (1968), *Cuarteto de cuerda n° 2* (1975), *Escorpión* (1976-77), *Cáncer* (1990), *Cristalería barroca* (1990), *Cuarteto con piano n° 1* (1993), *Cuartetotte. Cuarteto de cuerda n° 3* (1994), *Cuevas de Altamira. Cuarteto de cuerda n° 4* (1998), *Aries*

⁹ Sirvan como ejemplo aquellas obras de su catálogo que trabajan casi exclusivamente a partir de estos presupuestos, como *C-3* (1970), *Géminis* (1981), *Pieza para un percusionista* (1982), *Tlamanaliztli: Tetzilácatl, Teponaztli, Huéhuatl* (1986-1995), *Tres estudios para marimba* (1998-2005), *Estudio n° 1* (1998) o *Manos de agua* (2006).

(1999) y *Cuarteto de cuerda n° 5 Compostelano* (2002); también en las numerosas obras para piano, o en la serie rotulada como *Música de cámara n° 1* (1985), *n° 2* (1992-2001), *n° 3* (1994), *n° 4* (1996), y por supuesto en las grandes formaciones orquestales, donde debemos subrayar la importancia de títulos como *Proceso*, compuesta durante su etapa de estancia en Düsseldorf (1972), *Proyección de la vertical* (1973), *Capricornio*, cuya composición inicia asimismo en Düsseldorf en 1973 y concluye en Madrid en 1977; *Acuario* (1978) dedicada a Antonio Janigro, *Tauro* (1981)¹¹, *Analysis* (1981-83), *Concierto para orquesta* (1984), *Piscis* (1995) estrenada en Bucarest ese mismo año¹², *Ofrenda a Falla* (1996) estrenada en Sofía también el mismo año de su composición¹³; una brillantísima obra como *Progresiones para orquesta* (1996-1997) o *Sinfonía n°1 Canarias* (1998)¹⁴.

En esta primera sinfonía debe subrayarse el intenso trabajo formal que se despliega a través de los tres movimientos –*Introducción*, *Presto. Folia* y *Allegro*– que a su vez están estructurados muy sólidamente desde el punto de vista armónico y rítmico. En el primer movimiento se observa una estructura característica del primer tiempo de sonata: dos temas, enlazados por un breve puente, que no son melódicos ni temáticos sino que recurren a un elemento *concretizante* que aquí se manifiesta en dos duraciones diferentes que dan lugar a distintas texturas orquestales, presentadas a la manera de un canon en frases de cuatro compases que van recorriendo toda la orquesta hasta llegar a una reexposición final. El segundo movimiento toma la *folia* canaria como centro de la obra; una forma que siempre ha gozado de la predilección de Cruz de Castro, tratada aquí como tema con variaciones. El tercer movimiento, *Allegro*, sin ser estrictamente un *rondó*, sí participa de sus características en cuanto retoma el pulso rápido con el que se exponen secuencias que remiten a los dos movimientos anteriores.

Obra fundamental en su producción es *Ex-corde de Mozart-Tuba Mirum* (2001), una música desnuda de efectismos, una concepción propia que trasciende con mucho las connotaciones religiosas, a través del clasicismo mozartiano y concretamente de una obra decisiva como el *Requiem*. Compuesta por encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, para Cruz de Castro el hecho de tomar como referente una parte del *Requiem* de W. A. Mozart supuso en su momento un desafío muy atractivo. Implicaba plantearse una obra histórica desde un punto de vista actualizado y diferente; de manera que, lejos de sentirse coaccionado, se deja guiar por un estímulo que le impulsa a concebir una obra de

¹⁰ Marta Cureses, *Carlos Cruz de Castro. Catálogo de obras*. SGAE. Madrid 1994; revisado y ampliado diez años después con motivo de la composición de Cruz de Castro para el film *Berlin. Die sinfonie der Grosstadt* de Walter Ruttmann (M. Cureses, *Catálogo de obras de Cruz de Castro*. Madrid 2004).

¹¹ *Tauro* se estrenó el 23 de septiembre de 1983 en el transcurso del X Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea por la Orquesta Sinfónica Nacional de México bajo la dirección de Francisco Savin.

¹² Orquesta Sinfónica de RTV Rumana bajo la dirección de Juan José Olives, a quien está dedicada.

¹³ Orquesta de la Radio Nacional Búlgara dirigida por Joan Pamies.

¹⁴ Esta primera sinfonía fue compuesta por encargo del XV Festival de Música de Canarias, estrenada por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria dirigida por Adrian Leaper. La obra está dedicada al padre del compositor, Sebastián Cruz Quintana, nacido en Las Palmas en 1905.

cuño personal, sin prescindir de referencias fundamentales. Del conjunto del *Requiem*, Cruz de Castro se sintió atraído en especial por el *Tuba mirum*, si bien las voces quedaron al margen de su planteamiento compositivo y la duración original de cuatro minutos quedó convertida en más de quince. Completan su producción orquestal la *Sinfonía n.º 2 Extremadura* (2002-2003)¹⁵ y *Ofrenda a Miguel Hernández* para orquesta de cuerda¹⁶.

Entre las páginas más sobresalientes compuestas por Cruz de Castro para solista y orquesta merecen destacarse *Timanfaya* para orquesta de cuerda y timbales (1977), que tiene un significado muy especial en el conjunto de su catálogo, pues se estrenó en el INBA con motivo del IV Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea¹⁷ bajo la dirección del propio compositor; *Concierto en B para flauta y cuerdas* (1979), dedicado a la protagonista de su estreno, Bárbara Held; *Concierto para clave y orquesta de cuerda* (1985), también dedicado a la protagonista de su estreno, Lidia Guerberof; *Concierto para guitarra y orquesta de cuerda* (1991), *Concierto para saxofón contralto y orquesta* (1997) igualmente dedicado al intérprete solista que actuó en el estreno, Francisco Martínez.

En el género vocal son muy numerosas las páginas que jalonan su catálogo, entre ellas la temprana *Vocales* (1969) donde adopta un tratamiento aleatorio en la voz; *Anuario* (1974) que puede interpretarse en varios idiomas y diversos timbres simultáneamente; *Mixtitlan* (1975) para narrador y orquesta es una magnífica obra donde profundiza en la esencia de las lenguas naturales a través del náhuatl y a partir de textos de códices prehispánicos; o *Tarot de Valverde de la Vera* (1983), confluencia de elementos extraídos de su experiencia previa en el tratamiento vocal junto a una ampliación del espectro de posibilidades que revela una obra más esencialista que sintética.

Otras páginas vocales importantes son *Celaya* (1990), *Lamento* (1996) –que anticipa una melodía esencial de su ópera *La sombra del inquisidor*– o *Convite* (2008) para barítono y piano, sobre textos de Clara Janés, a quien está dedicada la obra¹⁸. En el género operístico debe señalarse una gran creación: *La sombra del inquisidor* sobre texto de Javier Alfaya, compuesta por encargo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música para el Año Xacobeo 1999 y dedicada a la memoria de su hermana, Marichu Cruz de Castro¹⁹.

En la producción sonora de Cruz de Castro, con una dilatada carrera compositiva a sus espaldas, existen páginas de teatro y de acción musical que avalan su dominio de la escena, desde el gesto a la dramatización más elaborada de personajes (actores, cantantes, bailarines) que han ido surgiendo a través de páginas como *Apertura* (1972) para lector y público asistente, *Danzón de exequias* (1972, sobre textos de M. de Ghelderode en versión de Francisco Nieva), *Silabario de San Perrault* (1973) o *El momento de un instante II* (1973-74). A estas creaciones se une su experiencia en el ámbito del ballet: *Carta a mi*

¹⁵ Estructurada en dos movimientos. Compuesta por encargo de la Fundación Orquesta de Extremadura. Dedicada a Antonio Gallego.

¹⁶ Estrenada en Moscú, Casa-Museo Pushkin, el 19 de abril de 2006. Sinfonietta de Moscú bajo la dirección de Roma Denissov. Está dedicada a Marta Cureses.

¹⁷ La obra está dedicada a Rodolfo Halffter y su estreno en Ciudad de México, el 8 de diciembre de 1977, estuvo a cargo de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes dirigida por Carlos Cruz de Castro.

hermana Salud (1985) sobre texto homónimo de León Felipe, o *Danza (Ni fe ni sol)* estrenada el mismo año de su composición, 1986, por el Grupo Círculo y la Compañía de Ballet Estudio Contrapunto con coreografía de Reyes Lara. *La Factoría*, obra escénica compuesta por encargo de la Fundación Juan March con motivo del 50 aniversario (1955-2005) de esta institución cultural, es una de las creaciones más recientes en este género²⁰.

Su trayectoria compositiva ha atravesado por distintas fases, y en todas ellas ha sabido tomar el pulso a sus propios valores, los ha puesto a prueba continuamente tanto en las obras destinadas al género camerístico, como en la gran forma sinfónica o en las creaciones vocales de mayor complejidad interpretativa. Igualmente en páginas que encajan bajo el epígrafe de *música gráfica* está siempre presente el deseo de manifestarse sonoramente en virtud de un fundamento ideológico de firmes raíces. Aunque aún no ha podido escucharse ni una sola nota de *La sombra del inquisidor* –salvo la melodía contenida en *Lamento* para piano– no cabe duda que en ella ha revertido toda la experiencia asumida a partir de páginas novedosas y complejas en el tratamiento vocal como la antes mencionada *Mixtitlan*. También la versión vocal de *Variaciones Laberinto* (1988) –compuesta para cualquier número de intérpretes y clases de instrumentos e integrada en una instalación y *performance* que incluye escultura, poesía, danza, mimo y música– es un buen argumento para el desarrollo de un planteamiento vocal novedoso.

Carlos Cruz de Castro es uno de los compositores de su generación que más y mejor ha desarrollado su dedicación al piano, tanto como solista como en calidad de integrante de obras de cámara en dúos, tríos, cuartetos y conjuntos instrumentales más amplios, así como en obras orquestales, sinfónicas e incluso en el género escénico. Las primeras obras para piano coinciden con el periodo de máxima experimentación tanto en la escritura como en el concepto de obra abierta y gráfica. Las perspectivas en el tratamiento del instrumento son diversas, y van desarrollándose paulatinamente mediante planteamientos bastante distintos entre sí: desde el deseo de subrayar aspectos principalmente melódicos, rítmicos, elementos gráficos –algunos de rango experimental– pasando por el tratamiento rigurosamente percusivo del instrumento.

Fruto de este periodo son páginas importantes, no ya en su haber compositivo, sino en la historia del piano contemporáneo, como *Ensayo* (1962), *Estudio rítmico* y *Sonoridades* (ambas de 1963), *Grotesca* (1964), *Contrastes I* (1964) y *Contrastes II* (1965), *Dominó-Klavier* (1970), y una página sumamente interesante titulada *Llámalo como quieras*, dedicada a su compañera y copartícipe en la magnífica iniciativa de poner en

¹⁸ La obra fue estrenada por Alfredo García (barítono) y Jorge Robaina (piano) y ha sido grabada para la edición conjunta de textos y música en *Diez poetas. Diez músicos*. Calambur. Poesía 77. Madrid 2008.

¹⁹ Marta Cureses, “*La sombra del inquisidor*”. *Rey Lagarto. Arte y Literatura* nº 50-51, 2002.

²⁰ Para su estreno –Fundación Juan March, Madrid 4 de noviembre de 2005– contó con la interpretación de María José Montiel (mezzosoprano), María Esther Guzmán (guitarra), Justo Sanz (clarinete), Elías Hernandis (trombón tenor), José M^a Mañero (violoncello), Manuel Escalante (piano), Presentación Ríos (órgano), Antonio Domingo (batería), y el propio Cruz de Castro en el papel del personaje hablado, todos ellos bajo la dirección de José Luis Temes.

marcha los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea, la pianista y compositora mexicana Alicia Urreta.

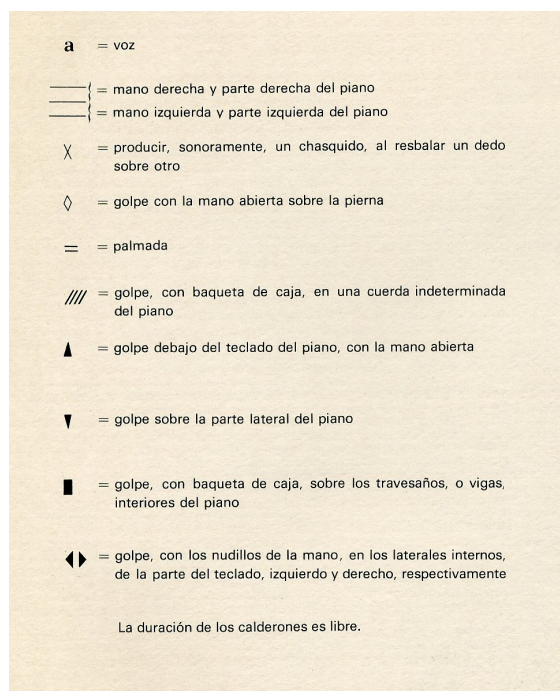
Esta obra es la primera de una serie que hemos denominado “música mexicana”, en la que se integran también *Trece años* (1972-1980), *Silabario de San Perrault* (1973), *Tucumbalám* (1973), *Incomunicación* (1974), *Mixtitlan* (1975), *Sagitario* (1976), *Timanfaya* (1977), *Tauro* (1981), *Tarot de Valverde de la Vera* (1983), *Tlamanalitzli* (1986-1995), *Morfología sonora n°1* (1989), *Danzón, son y mambo* (1991), *Preludio n°10* (2005), *Vértigo en Comala* (2006), *Danza Náhuatl* (2007), *Ceremonia* (2009), *Letanías del polvo* (2010) y *María Sabina* (2010).

PRIMERAS OBRAS MEXICANAS

Sin poder detenernos en el estudio de todas ellas, es necesario mencionar en primer lugar la que lleva por título *Llámalo como quieras*. Está destinada a un solo pianista, que accede al escenario provisto de un metrónomo puesto en marcha con un pulso de 120 por minuto y que puede colocarse, bien en un soporte elevado sobre la caja de resonancia del piano, bien en su interior. El autor concede al intérprete posibilidades abiertas en la elección de algunos fragmentos –indicados en la partitura– aislados por las pausas, que también son de libre duración, determinadas entre ellos. Evidentemente se trata de una obra propia de los primeros años setenta, donde incluye técnicas de interpretación sonora en el piano más allá de las posibilidades convencionales, como consta en las indicaciones.

Llámalo como quieras resulta, desde la perspectiva actual, una obra tan fresca en su ideación como ya histórica en el largo trazo diacrónico que se dibuja a partir de las músicas experimentales europeas y americanas.

Las indicaciones a la partitura anuncian el sentido de la gestualidad que, más allá de las músicas experimentales de los años cincuenta, encuentran su origen en las propuestas que los futuristas –italianos y soviéticos– se atrevieron a poner en práctica durante la primera década del siglo pasado. La partitura está fechada en 1971 y su componente de innovación frente a la notación tradicional pianística es muy importante.



Indicaciones a la partitura *Llámalo como quieras*

En el primer compás se indica ya la actitud y disposición del pianista en el momento de salir a escena, metrónomo en mano.

Voz y manos $\{$ _____

Piano $\{$

Metrónomo **120 = 1'**

0' $\uparrow$ Salida del intérprete, con el metrónomo en marcha.... $\downarrow$ Lo coloca....

Llámalo como quieras [1]



Llámallo como quieras, diseño melódico

11

120

mf *simile*

f *simile* *f* *simile*

el intérprete, se levanta... toma el metrónomo y se va...

0" 10" 20" 25"

Madrid, XII 1971

Cruz de Castro

Llámallo como quieras, salida de escena del pianista (final)

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

música española y realizado, gracias a la mediación de Rodolfo Halffter, en el Instituto Cultural Hispano-Mexicano. Tras el éxito de esta primera iniciativa, propuesta por Alicia Urreta, surge la idea de poner en marcha entre ambos, Alicia y Carlos, un proyecto común: una muestra de las creaciones españolas y mexicanas que se estaban desarrollando en aquel momento, lo que podría suponer un interés mayor para ambas naciones que podrían de este modo exponer sus potenciales musicales más recientes.

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

Un total de veintiún representantes de ambos países formaron el elenco de compositores presentes en el mismo. En representación de México, Héctor Quintanar, Manuel Enríquez, Mario Lavista, Manuel de Elías, Carlos Chávez, Alicia Urreta, González Ávila, Fernando Guadarrama y Juan Herrejón. La representación española estuvo a cargo de Ramón Barce, Tomás Marco, Miguel Ángel Coria, Luis de Pablo, Joan Guinjoan, Juan Hidalgo, Joaquim Homs, Jesús Villa Rojo, Ángel Luis Ramírez, Ángel Oliver y Carlos Cruz de Castro. A ellos se unió el nombre de Rodolfo Halffter, representante de ambos países.

En el transcurso de este Festival se estrenan dos obras muy significativas de Cruz de Castro: *Silabario de San Perrault* y *Tucumbalám*. La primera de ellas, *Silabario de San Perrault*, constituye una creación absolutamente original de carácter escénico. Se trata de una composición escrita para doce solistas actores (voces mixtas adultas o infantiles), que emplea como texto el cuento *Caperucita Roja*. En su concepción, Cruz de Castro perseguía el objetivo de conseguir la simultaneidad –en un momento determinado– del todo sonoro que conforma la obra, que formalmente podría estructurarse como un gran canon secuencial e irrepetible que se genera a sí mismo y se autodestruye, lejos de una significación formal tradicional. El estreno tenía lugar el 14 de noviembre de 1973 en la Sala del Instituto Cultural Hispano-Mexicano, con el Grupo Milmandaro bajo la dirección del propio Cruz de Castro.

El nombre *Tucumbalám*, título de la segunda de estas obras, entronca directamente con las raíces de la cultura mexicana más antigua, pues hace referencia a un demonio prehispánico que, según refieren los estudios sobre mitología, desataba el sistema nervioso de los aztecas²¹. Desde la misma sonoridad de su nombre se anuncia un clima de paroxismo sonoro, colorista, que caracteriza también algunas otras páginas posteriores del compositor. Concibió la partitura entre los meses de octubre y noviembre de 1973, durante una de sus estancias en Ciudad de México, a donde había llegado en el mes de agosto de ese año. La estructura de la obra, que está escrita secuencialmente e incluye diferentes componentes

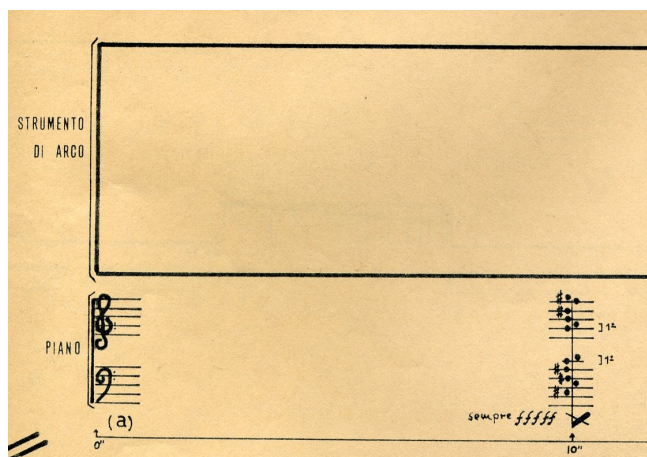
²¹ M. Trejo Silva, *Guía de seres fantásticos del México Prehispánico*. Vila Editores. México 2004.

aleatorios, se desarrolla a lo largo de siete secciones que se suceden entre sí en virtud de nexos que proporciona el propio material sonoro; un material que se va transformando progresivamente a lo largo de las secciones a partir de sonidos indeterminados que conducen hasta el eje central de la obra, con la aparición de sonidos de altura determinada.

Al conjunto de cámara se une un grupo de percusión –sección que siempre recibe un tratamiento especial en sus obras- integrado por instrumentos o utensilios de cristal *ad libitum*; los demás instrumentos giran en torno a la percusión, a través de su empleo constante a modo de pedal, sirviéndose el compositor de esta función como elemento de continuidad y fusión con el restante material sonoro.

Tucumbalám, que encierra en su lenguaje el misterio de las raíces mitológicas prehispánicas, une en su planteamiento una doble intención, pues por un lado constituye un reconocimiento a la figura del maestro Rodolfo Halffter a quien está dedicada, y por otro supone un homenaje de agradecimiento a México, a sus cultos y creencias ancestrales sugeridas desde el título.

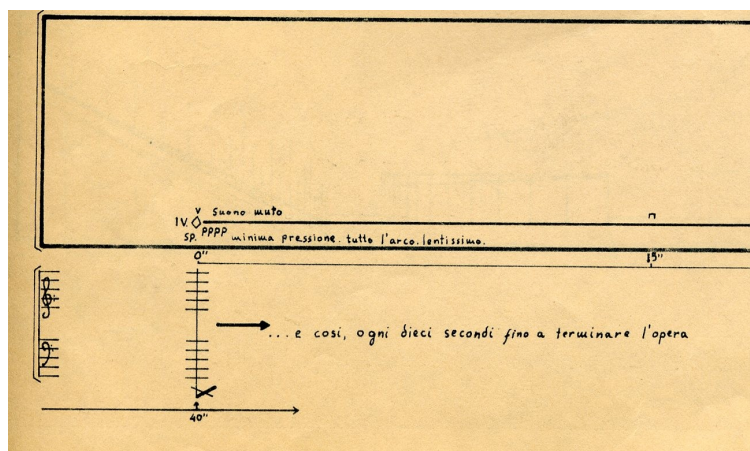
De la misma época y vinculada a México, tanto por el lugar de estreno como por sus intérpretes, es *El momento de un instante II* (1973-1974), una obra escénica con texto del propio compositor destinada a bailarina-cantante-instrumentista-actriz²², cinco actores, piano y percusión. De manera casi simultánea escribe, también en 1974, *Incomunicación* para piano y cualquier instrumento de arco, una obra que revela la presencia de una notación inédita correspondiente a conceptos sonoros que definen una etapa de experimentación, conceptual y gráfica, en su música. Un piano escueto y rotundo, basado en agrupaciones armónicas que proporcionan la base necesaria para el desarrollo de la obra.



Incomunicación [1]

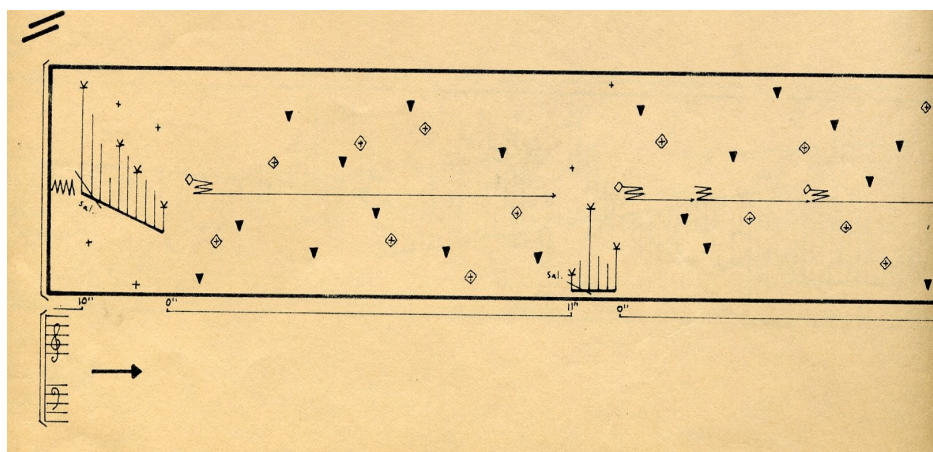
²² Estrenada en Ciudad de México, con la actuación protagonista de Pilar Urreta –a quien está dedicada la obra- el 20 de diciembre de 1974.

A partir de esta primera entidad armónica los sonidos se prolongan hasta el final de la obra en virtud de una temporalización exacta, pues la estructura inicial da pie a todo el transcurso de la misma.



Incomunicación [2]

Las alturas no determinadas en el instrumento de arco confieren gran libertad al intérprete, que encuentra un punto de apoyo en la base armónica del piano. La obra está dedicada a su gran amigo y colaborador asiduo en los Festivales Hispano- Mexicanos de Música Contemporánea Manuel Enríquez, protagonista de su estreno junto al pianista Jorge Noli en Ciudad de México el 7 de septiembre de 1974.



Incomunicación

La organización del segundo Festival Hispano-Mexicano que debería celebrarse en 1974 estuvo a punto de malograrse. Motivos desconocidos, nunca aclarados suficientemente ni siquiera a los propios promotores, llevaron a la dirección del Instituto Cultural

Hispano-Mexicano a rechazar su celebración, argumentando dificultades económicas para sostenerlo y ofreciendo la posibilidad de transformarlo en bienal, siempre que quedase suspendido ese año. La adversidad no desanimó a sus organizadores, quienes buscaron apoyo en otras instituciones mexicanas como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Universidad Metropolitana, Universidad Autónoma de México (UNAM), el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, o en entidades españolas como el Ministerio de Cultura y el de Asuntos Exteriores, así como el Ayuntamiento de Madrid.

A pesar de estas colaboraciones se vieron obligados a recurrir a la ayuda de diversos amigos de Alicia Urreta, entre ellos varios artistas plásticos mexicanos que llegaron a realizar una subasta pública de obras cedidas a fin de recaudar los fondos suficientes. Finalmente el festival se celebraba utilizando como sede el salón de actos de *El Ágora*, conocida galería de la capital cuyo propietario, el empresario Alfredo Thein, apoyó el proyecto sin reservas. También en esta ocasión fueron cinco los conciertos ofrecidos: dos de ellos dedicados a teatro musical, música instrumental con electrónica, uno a música instrumental, otro a música contemporánea para piano y otro a ópera de cámara.

Tras un lapso de un año, en el que una compleja situación política mantuvo en compás de espera las actividades musicales inauguradas en 1973, entre los meses de octubre y noviembre de 1976 se celebraba el Tercer Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea. Tampoco esta edición estuvo exenta de dificultades organizativas, como refiere Cruz de Castro:

“El segundo contratiempo surge en vísperas del tercer festival, que por causa de la fuerte devaluación del peso mexicano y coincidiendo con el final del sexenio presidencial, los comprometidos patrocinadores para ese año se retiran de la noche a la mañana, avicinándose otra vez lo que parecía que iba a ser el sino del festival –la desgracia–, acentuándose las dificultades para impedir una vez más su interrupción”²³.

Pero el proyecto sale una vez más adelante y se celebra en el marco del teatro del Ballet Folklórico de Amalia Hernández. Al año siguiente, bajo el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) y el Ballet Folklórico de México, se organiza el IV Festival Hispano-Mexicano. Su celebración tiene una resonancia aún mayor que las anteriores. Los contactos personales e institucionales que Carlos Cruz de Castro mantiene con la vida musical de México se intensifican en estas fechas. En 1977, año de la cuarta convocatoria, el compositor madrileño viaja a México especialmente invitado por una entidad cultural relacionada con la universidad mexicana para desarrollar ocho lecciones, con audiciones en vivo, en torno a la música española y mexicana del siglo XX. Justamente en este mismo año, la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música le otorga el “Primer Premio de Música” por la promoción de la música contemporánea, acto que tiene lugar durante la celebración del IV Festival Hispano-Mexicano.

²³ Carlos Cruz de Castro, “La experiencia de los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea”, Diario *El País*, Madrid 3 de febrero de 1978.

Fieles a su deseo de dedicar espacios suficientes a la música instrumental, electroacústica y a la danza programaron seis conciertos con abundante representación de ambos países²⁴. La parte coreográfica estuvo representada en el trabajo de Pilar Urreta, así como por el Grupo Quanta, que ofreció una muestra de su línea de acción con *Forma abierta de música y danza*, para grupo de improvisación y cinta. Un total de treinta y tres obras, de las cuales dieciocho fueron estrenos mundiales, lo que supone un hecho sin precedentes en el ámbito de los festivales internacionales.

Pero, además, junto a los seis conciertos ofrecidos como actividades propias del festival entre noviembre y diciembre de 1977, se organizó una exposición de partituras hispano-mexicanas bajo el título *Gráficos musicales contemporáneos*. En esta muestra de carácter sonoro-visual se detecta, por un lado, la consolidación progresiva de los lazos culturales y musicales hispanomexicanos, a la par que se constata un antecedente inmediato de la que será la más importante exposición de obras contemporáneas españolas en México, que se organiza al año siguiente en el CENIDIM con motivo del V Festival Hispano-Mexicano.

Su realización fue posible a través de la petición de Cruz de Castro a numerosos músicos españoles, de quienes solicita personalmente su colaboración, implicándoles así de forma directa en un proyecto en el que él mismo relega cualquier tipo de protagonismo. La obras cedidas tendrían por destino el depósito como donación al *Centro Nacional para la Investigación, Documentación e Información Musicales Carlos Chávez*. En la labor desarrollada por Cruz de Castro, responsable personal y directo en esta empresa –puesto que él mismo gestionó la donación de las partituras y transportó materialmente desde España todas las obras cedidas–, queda de manifiesto una vez más su empeño por conectar la creación sonora contemporánea de ambos países. Un total de ciento noventa y tres partituras fueron entregadas para su depósito en el CENIDIM; a ellas se sumarían más tarde muchas otras que fueron aportándose en sucesivos festivales.

La celebración del V Festival, entre los meses de noviembre y diciembre de 1978, estuvo patrocinada por el INBA, la SACM, Ballet Folklórico de México y Embajada de España. En el transcurso de este V Festival tiene lugar el estreno de una de las obras más valiosas del catálogo de Cruz de Castro: *Mixtitlan* (1975). Se trata de una obra sumamente interesante, no sólo desde el punto de vista de su concepción ideológica sino como inicio de una aventura sonora que aúna principios culturales, lingüísticos y sociológicos de dos mundos. La esencia del planteamiento contenido en una obra vocal de semejante profundidad, abre un campo de infinitas sugerencias para el investigador dispuesto a adentrarse en la sonoridad de las lenguas naturales, del *náhuatl*, tal y como Cruz de Castro lo aborda partiendo de diversos manuscritos del siglo XVI. Fray Bernardino de Sahagún²⁵ recoge a través de sus informantes el nombre de *mixtitlan*, que quiere decir “entre nubes, entre niebla”, según se cita en la primera versión íntegra con texto en castellano del

²⁴ *Ibid.* nota 5

²⁵ *Historia general de las cosas de Nueva España*. Alianza, Sociedad Quinto Centenario. Madrid, 1988; 2 vols, p. 893. Se refiere al término ofreciendo la traducción “Entre nubes, entre niebla”; también con la expresión “Mixtitlan ayauhtitlan oquizaco”, cuyo significado es “Vino a salir de las nubes, de la niebla”.

manuscrito conocido como *Códice Florentino*. Desde el punto de vista histórico y lingüístico debe diferenciarse el dialecto *náhua* del *náhuatl* clásico o *azteca*. El primero de ellos, el *náhua*, está asociado a los toltecas, y se desplaza con ellos camino del Sur hacia la actual Guatemala, Nicaragua, Honduras, El Salvador o Costa Rica; el segundo –que es fundamento de esta obra– como dialecto azteca, o *náhuatl*, que se va extendiendo con su pueblo por Mesoamérica. De tal modo que el azteca o *náhuatl* clásico fue la lengua del imperio, y en tal grado era más perfecta que las demás del grupo que éstas eran consideradas como *bárbaras* por los grupos mexicanos.

Según refiere Soustelle, “*el náhuatl posee todas las cualidades que exige una lengua culta. Su pronunciación es fácil, armoniosa y clara. Su vocabulario es muy rico, y los procedimientos de composición que le son propios permiten crear todas las palabras indispensables, especialmente en el campo de la abstracción*”²⁶. Y así lo entendemos desde el punto de vista lingüístico como fuente escrita de una parte importante de textos que asisten al investigador en la interpretación de la historia del antiguo México. Cuando los conquistadores españoles arriban al territorio que hoy delimita México encuentran una población de habla maya, pero su penetración –según refiere Garibay– no culmina hasta el 13 de agosto de 1521, y tiene lugar en los pueblos de habla *náhuatl*. Muy bien describe Fray Toribio Benavente de Motolinía en su *Historia de los indios de la Nueva España* la predisposición de los indígenas para el aprendizaje con un lenguaje musical tan distinto del suyo propio²⁷.

²⁶ Jacques Soustelle, *La vie quotidienne des Aztèques à la veille de la conquête espagnole*. Hachette. París, 1955; también hay referencias interesantes en los estudios de Ángel M. Garibay, *Historia de la Literatura Náhuatl* (México 1953, 1954), *Poesía Indígena de la Altiplanicie* (México 1940, 1952, 1962), *Panorama Literario de los Pueblos Náhuas* (México 1963), y sus trabajos en *Historia Tolteca Chichimeca*, en edición facsimil de Mengin, Copenhague 1942; también en el manuscrito de *Huehuetlatolli* de la Biblioteca Nacional de París, y manuscrito inédito recogido por Fray Andrés de Olmos en la Biblioteca del Congreso de Washington.

²⁷ *Historia de los indios de la Nueva España*. Castalia, ed, de Georges Baudot. Madrid 1985.

Portada de la partitura *Mixtitlan*

Mixtitlan fue el nombre elegido por Cruz de Castro para una obra destinada a narrador, coro y grupo instrumental, impresionante por la fuerza de su contenido sonoro, por la profundidad que sugiere un mundo histórico asociado al universo mágico que tan bien conoce el autor. A través de los manuscritos *nahuas*²⁸ se infiere un halo de desconcierto, de confusión, una nebulosa que rodea los presagios anunciando la venida del dios identificado como manifestación de Quetzalcóatl. La obra nos sumerge en un relato fragmentario, al hilo de los textos relacionados con la caída de Tenochtitlan, que parte de los primeros presagios y culmina con la llegada de Hernán Cortés.

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

*Quil mach izard cuixin tlazontechica mintineca
patlantinenca mocanauhtinenca in inpan in tulteca,
amo hueca.*

*Quil centetl tepetl itoca Zacatepetl tlatlaya.
In yohualtica hueca necia inic tlatlaya:
in tlecuezallotl hueca yahuaya*

(Dizque un halcón blanco con la cabeza atravesada por la mitad con una flecha anduvo volando, se estuvo cerniendo en los aires de los toltecas no muy alto.

Dizque cierta montaña llamada “montaña de la grama” ardía. Por la noche se veía a lo lejos cómo ardía: las llamas se alzaban altas).

²⁸ *Nahuas* es la forma plural de ese idioma, empleada para referirse a las lenguas yuto-aztecas, que integra los idiomas de la extensión noroccidental de Mesoamérica, de muchos del Norte, de yaquis y pimas y de los recolectores de la Gran Cuenca (Véase P. Carrasco: *Historia de América Latina; América indígena*. Alianza. Madrid 1985; pp. 37-102)

Mixtitlan [55-58]

Desde el punto de vista de la entonación, se requiere un narrador experimentado en el empleo de los recursos necesarios para llevar a cabo una teatralización interpretativa en consonancia con las diversidades de ánimo y diferencias de carácter que se desarrollan en el devenir de la obra a través del texto. La narración se ajusta a la misma naturaleza de la obra, y así en ocasiones resulta *“semitapada por la música y coro en distintos momentos, recayendo en diferentes partes de unas versiones a otras, al no ajustarse exactamente el ritmo de la narración al que llevan el resto de los intérpretes, excepto en aquellas partes en donde sí tiene que existir una simultaneidad”*²⁹. Un tanteo inicial de las posibilidades que ofrecen los sonidos naturales del *náhuatl* ofrece esta gestualidad musical controlada, incluso en la gran diversidad de recursos empleados. Hasta ese punto el director debe acoplarse, no a una medida metronómica predeterminada –que por otra parte resulta aproximada- sino al ritmo propio de la narración, salvo las estructuras de carácter repetitivo que funcionan, en ese sentido, de manera independiente.

En *Mixtitlan* se muestra el sentido de la música, tal y como se concibe en la cultura azteca, como vehículo de comunicación pero, además, se recupera su significación como elemento intangible del contacto con los dioses y su presencia en mitos y leyendas de origen *nahua*.

Examinando las páginas del catálogo de Cruz de Castro en las que el compositor hace uso de la voz es posible reconocer los distintos momentos por los que ha ido transitando su estética como creador, pues quedan reflejados en un tratamiento, bien en función exclusivamente del elemento vocal sobre el que se centra la ideología sonora de la obra,

²⁹ Notas a la edición de *Mixtitlan*. Alpuerto. Madrid 1975. La obra se estrenó en Ciudad de México el 5 de diciembre de 1978, con Antonio Cepeda, el Coro de Bellas Artes y los solistas de la Orquesta Sinfónica Nacional de México bajo la dirección de Carlos Cruz de Castro.

bien como parámetro de contraste tímbrico o rítmico en su caso. Así, en *Vocales* (1969) usa por vez primera la aleatoriedad en la voz; *B-4* (1970) emplea una rima de Bécquer; en *Apertura* (1972) la voz se asocia a una función de cotidianeidad; el *Silabario de San Perrault*, que ya hemos mencionado, está escrito sobre un canon continuo; *Anuario* (1974) es una obra que puede cantarse en varios idiomas simultáneamente por cuerdas o voces individuales; *El momento de un instante* (1974) es una página escénica sobre un texto propio; *Mixtitlan* –ya mencionada– usa un texto náhuatl según diversos informantes de Sahagún; *De Nativitate Domini* (1975) emplea textos proféticos de la Biblia; *Cinco canciones* (1979) se construyen sobre la base de otros tantos poemas de Eugenio Padorno; en todas ellas la voz es razón del discurso sonoro, y en todas ellas el tratamiento es diferente, puesto que diferente ha sido su intencionalidad:

*“Desde el timbre de la voz como causa, con carácter instrumental, a la palabra expresada, enfatizada, en función de lo que un texto dice, aparece la voz denotando la variedad conceptual que de ella he tenido en el momento de elegirla. La elección de la voz en mis obras ha sido coherente con la elección de un instrumento determinado en obras puramente instrumentales, dependiendo la elección de la voz no siempre por la existencia de un texto, sino por responder, a veces, a una necesidad o exigencia de la característica estructural que tuviera la obra”*³⁰.

Tarot de Valverde de la Vera (1983) refleja precisamente una síntesis de los anteriores tratamientos que Cruz de Castro ha conferido a la voz; sin embargo en ella se añaden aspectos contextuales y formales totalmente novedosos. Su fundamento nos remite a un libro de poemas homónimo cuyo autor es Hugo Gutiérrez Vega (Guadalajara, Jalisco 1934)³¹, inspirado en una lectura de tarot que le fue realizada al poeta mexicano por un anciano de Valverde de la Vera, en tierras extremeñas, durante una visita a España en diciembre de 1979. A partir de sus poemas Cruz de Castro compone un ciclo estructurado en veintidós partes –que se corresponden con los poemas de Gutiérrez Vega– más una “Predicción” que se ofrece al comienzo de la obra y se repite al final.

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

Las piezas correspondientes a los arcanos se caracterizan por estar integradas por unas determinadas notas y sólo esas, aunque puedan intercambiarse como decimos, al igual que ocurre en una tirada de cartas. La “Predicción”, en cambio, debe respetar su presencia y función de abrir y cerrar la obra, puesto que es la única pieza que tiene introducción y coda

³⁰ Anotaciones de la correspondencia personal con el compositor.

³¹ Gutiérrez Vega, Premio Nacional de Poesía de México en 1976, profesor, periodista, diplomático, actor y director de teatro, estuvo al frente del Departamento de Actividades Culturales de la UNAM y ocupó las consejerías culturales de su país en las embajadas de Inglaterra, Italia y España.

orquestal, y porque además presenta un material basado en los sonidos *si* y *sol*, equivalentes a las letras H y G correspondientes a las iniciales de Hugo Gutiérrez. Se crea así un contexto sonoro idóneo para ambientar este juego adivinatorio en el que el compositor intenta traspasar la barrera de lo real, perdiéndose en el mundo de la imaginación posibilista.

Tarot de Valverde de la Vera: El viaje [1-6]

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

En 1983 el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea cumple su primera década de existencia. Tras estos diez años, el espíritu de sus promotores continua en alza, como se desprende de sus palabras con motivo del décimo aniversario:

“Un camino de diez años es suficientemente largo como para proporcionar la satisfacción de una perspectiva justa, pero es también lo sensiblemente corto para inquietarse ante todo lo que queda por hacer. Entre estas dos situaciones buscamos el equilibrio de las diversas expresiones musicales en las programaciones, la confrontación de lo —en apariencia— contradictorio, en ajuste entre proyectos y realidades, tratando de encontrar, en este territorio de conciliación de intereses y

esfuerzos que es el concierto, la realidad verdadera de la música y ¿por qué no? lo real, maravilloso que le es inherente”³².

Esa inquietud ante el largo camino por recorrer que entonces se planteaba como meta ulterior y necesaria, quedaría pendiente, suspendida en un compás de espera sin fin, sin solución de continuidad.

El fin de los festivales de ningún modo restó un ápice de ilusión, mantenida hasta el final por sus creadores. Por lo que respecta a Alicia Urreta, el ímpetu inicial se prolongó hasta el final de sus días. En cuanto a Carlos Cruz de Castro, hemos de decir que –más allá del entorno de estos festivales– ha mantenido siempre una postura de ideas muy claras sobre las relaciones entre España e Iberoamérica y la necesidad renovada de su afianzamiento.

TLAMANALIZTLI. OFRENDA A ALICIA URRETA

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

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

La composición de la partitura, que ha experimentado una larga gestación entre 1986 y 1995, lleva hoy por título *Tlamanaliztli (Ofrenda)*, y está presidida por un criterio de libre ordenación, de forma que sus partes puedan ser interpretadas de manera individual, como obras independientes, o bien de manera conjunta. Las dos primeras –metal y madera– quedaron concluidas en 1987, y hasta 1995 no se terminó la tercera, escrita para membranas; queda pendiente aún la cuarta, que resultará ser un compendio de los tres colores tímbricos anteriores. No obstante la estructura general de la obra quedó ya configurada conceptual y formalmente en su planificación inicial.

³² C. Cruz de Castro/A. Urreta, notas al programa de presentación del X Festival Hispano-Mexicano de Música Española Contemporánea. México, septiembre-octubre 1983.

"Tlamanaliztli"

Sexteto para Percusión

a la memoria de Alicia Urreta

Carlos Cruz de Castro

Madrid-México, 1986

Nº 1 "Tetzilácatl"

♩ = 30 Tempo Libero

Tetzilácatl [1-9]

Los títulos que designan cada parte se corresponden con los nombres del náhuatl que revelan la esencia de sus timbres por designar materiales concretos. *Tetzilácatl* es el nombre de la primera parte, que hace referencia a un instrumento azteca fabricado en metal, con forma de plato. Fray Bernardino de Sahagún recoge esta palabra en su *Historia General de*

las cosas de Nueva España con el significado de “caña torcida; sonaja”. Cruz de Castro selecciona aquí diversos instrumentos asociados al metal –vibráfono, platos, sonajas, cascabeles, glockenspiel, campanas tubulares, crótales cromáticos...

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

"Tlamaniliztli"

Sexteto para Percusión

a la memoria de Alicia Urreta

Nº2 "Teponatzli"

Carlos Cruz de Castro
Madrid, Agosto de 1995

♩ = 90 Tempo Libero

Part I: Xilófono, Maracas, Látigo

Part II: Xilófono, Maracas, Castañuelas, Látigo

Part III: Maracas, Güiro, Látigo

Part IV: Maracas, Claves, Látigo

Part V: Wood-Block, Temple-Block, Maracas, Canto gualdo

Part VI: Wood-Block, Temple-Block, Maracas, Canto gualdo

Las 2 coristas deben que poner mucho énfasis para poder articular rítmicamente dentro a dentro y que permitan producir "accidentes" y "trastornos".

Teponatzli [1-15]

Aunque posteriormente este tambor mexicano de hendidura que da nombre a la segunda parte de la obra se utilizó como acompañamiento de la danza popular, no es posible sustraerse en esta parte de *Tlamanaliztli* al carácter solemne y ceremonial que presidía las intervenciones del *teponaztli* (que en ocasiones era acompañado por otros instrumentos), tallado en variedades zoomórficas y dotado de indudable significación mágica y simbólica. El *teponaztli*, junto al *huéhuatl* –que da nombre a la tercera parte de la obra– constituyen los instrumentos principales utilizados en los cantos dedicados a los dioses. Ambos se asocian en sus orígenes más remotos a una personificación o representación terrestre de dos semidioses que fueron desterrados por el sol.

Huéhuatl (literalmente en *náhuatl* “tambor de membrana”) es el título de la tercera parte, en la que se hace uso de muy variados instrumentos de membrana. Las referencias a sus orígenes y presencia en la historia musical azteca son distintas, y no podríamos precisar con exactitud si existe una relación más o menos directa con los *Huehuetéol* (que designan al dios viejo, también dios del tiempo o, según Fray Bernardino de Sahagún, dios del fuego) e identificado por algunos especialistas como Alcina Franch como uno de los dioses más antiguos del panteón mesoamericano.

La cuarta y última sección del sexteto llevaría por título *Cuicoyanoliztli*, que significa “danza, canto, celebración con danzas”. La etimología de esta palabra *náhuatl* está emparentada con otros términos como *cuicacalco* (el lugar de la casa del canto) o *cuicacalli* (la casa del canto, la escuela de canto y de danza), si bien resulta arriesgado ofrecer versiones más concretas en el empleo del término, por cuanto el desarrollo musical mexicano anterior a la conquista es muy grande. Fray Bernardino de Sahagún, así como José de Acosta, Diego Durán o Jerónimo de Mendieta, entre otros, nos hablan de una intensa actividad musical indígena. También, y muy especialmente, Gabriel Saldívar³³ constata el significado histórico de la música en esta época, de la que principalmente destaca el valor de los cantos de carácter monódico acompañados por variados instrumentos de percusión. Esta última parte de la obra no ha sido aún concluida, si bien su concepción como pieza integrante del conjunto fue ya descrita en su concepto y diseñada formalmente desde su origen. Los componentes temáticos de *Tlamanaliztli*, así como su organización estructural, se manifiestan de este modo con ese carácter profundo y complejo que el compositor les otorga desde la idea constructiva primigenia.

³³ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*. Instituto Nacional de Bellas Artes. México 1934.

8

"Tlamanaliztli" N° 3 "Huéhuetl"
Carlos Cruz de Castro"

♩ = 70

90

Perc I | P.B. Perc II | P.B. Perc III | P.B. Perc IV | P.B. Perc V | P.B. Perc VI | P.B.

Huéhuetl [87-91]

NUEVAS OBRAS MEXICANAS

Como prolongación del interés manifestado por Cruz de Castro en una obra temprana como es *Mixtitlan*, encontramos en su catálogo la obra *Danza Náhuatl*, compuesta en 2007 para flauta travesera y guitarra. Junto al trasfondo histórico y la sonoridad de la lengua que despertaron entonces el interés del compositor, se manifiesta ahora en una página

instrumental el deseo de preservar la esencia de una cultura que ha pasado a formar parte de su propia existencia:

“El concepto del sincretismo náhuatl me ha servido para estructurar una obra con la utilización de elementos rítmicos y tímbricos derivados de algunos motivos de la música y danza indígenas. En la Danza Náhuatl no he extraído elementos concretos del indigenismo musical, no he hecho una cita ni he incorporado ni trasladado el folklore prehispánico a mi música, sino que he realizado una especie de aprehensión subjetiva del sincretismo náhuatl a la manera de una radiografía en la que sólo traslucen aristas”³⁴.

La obra está dedicada a la guitarrista María Esther Guzmán y al flautista José Luis Orden.

a María Esther Guzmán
Y
Luis Orden

DANZA NÁHUATL
(Flauta y Guitarra)

Carlos Cruz de Castro
México-Madrid 2007

Danza Náhuatl [1-20]

³⁴ C. Cruz de Castro, notas a la partitura de *Danza Náhuatl*.

El lenguaje expresivo de Cruz de Castro ha manifestado constantemente una especial predilección por el piano, como lo revelan las obras que nutren los últimos quince años de su catálogo en este género: *Preludio n° 1. Simetrías para Colien, Bartokiana*³⁵ y *Scherzo*³⁶ (1995), *Los elementos: n° 1 La tierra, n° 2 El agua, n° 3 El aire, n° 4 El fuego* (1996-97), *Estudio en teclas blancas* (1998), *Barcarola y Estudio n° 3. De cuartas* (1999), *Preludio n° 2* (2001), *Preludio n° 3. Víctor y Preludio n° 4* (2002), *Preludio n° 5, Preludio n° 6. Bali, Preludio n° 7, Preludio n° 8* (2003), *Preludio n° 9*³⁷ (2004), *Estudio n° 4. Interválico y Preludio n° 10* (2005), *Vértigo en Comala, Preludio n° 11. Perales de Santander y Estudio n° 5* (2006), hasta las últimas por ahora de sus páginas pianísticas: *Apoteosis de Scarlatti* (2007), estrenada por Brenno Ambrosini (a quien está dedicado) en la Fundación Juan March de Madrid, *Preludio n° 12. Gáldar* dedicado a la memoria de Pedro Espinosa, *Preludio n° 13* (2008) dedicado a Zulema de la Cruz en su cincuenta aniversario y *María Sabina* (2010).

Entre estas obras, *Preludio n°10, Vértigo en Comala* y *María Sabina* pueden adscribirse a este grupo de obras directamente vinculadas a la relación que el compositor mantiene con la historia y cultura mexicanas. Hasta la fecha, Cruz de Castro ha compuesto quince preludios para piano, obras de factura formal rigurosa y planteadas siempre desde una condensación de ideas sonoras que no pretende un gran desarrollo temporal. Bien al contrario, se trata de páginas de breve duración, una brevedad calculada para cada una de ellas, también en el *Preludio n° 10*, como manifiesta su autor:

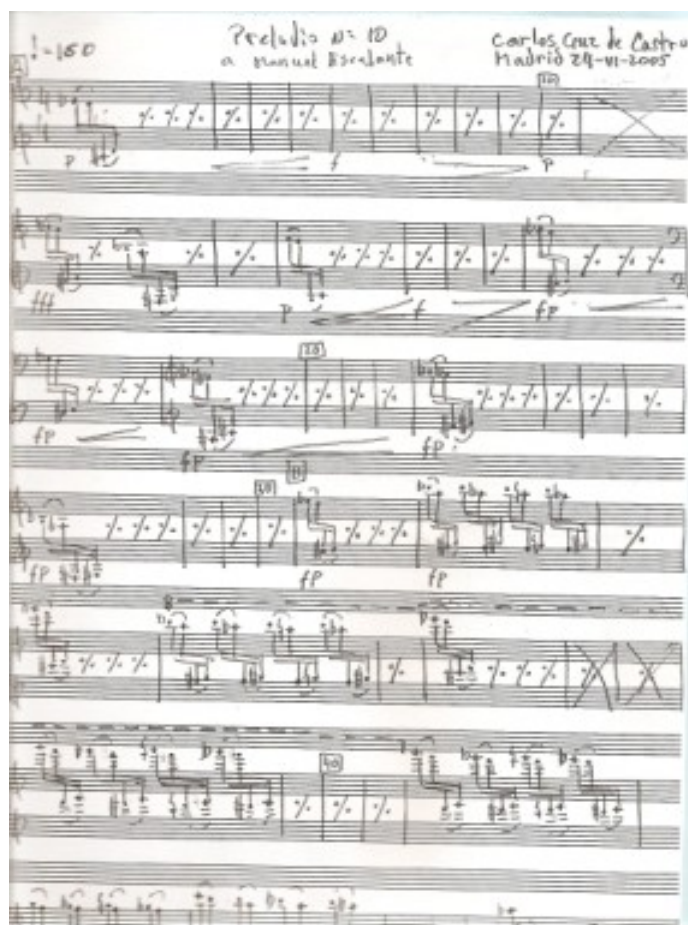
*“La brevedad del Preludio n°10, dos minutos aproximadamente y con una articulación de trémolo de semicorchea con tempo vivo a la manera de un continuo, me sugiere el problema que suele plantearse entre el material sonoro y la duración de la obra, entre el tempo y la articulación elegidos. Todas mis obras de breves duraciones suelen ser rápidas, ya que con uno, dos o tres minutos de duración el margen de desarrollo se reduce si el tempo es lento al no haber espacio para elaborar un desarrollo. La breve duración implica mayor velocidad para dar cabida a más música. El material sonoro elegido nunca debe ser independiente de la duración de la obra, y la duración total de una obra es, pues, un elemento estructural que está relacionado con el contenido sonoro. Tempo, contenido sonoro y duración estructural no son elementos independientes sino interdependientes”*³⁸, de manera que velocidad y duración son producto de una estructuración del material sonoro seleccionado en función del tiempo.

La obra fue compuesta para el pianista mexicano Manuel Escalante, protagonista de su estreno en la ciudad mexicana de Valladolid, Yucatán, el 27 de julio de 2005.

³⁵ Compuesta por encargo de Magyar Radio con motivo del cincuenta aniversario del fallecimiento de Bartok, a cuya memoria está dedicada la obra.

³⁶ Por encargo de la revista *Scherzo* para conmemorar su primer aniversario.

³⁷ Dedicado a Claudio Prieto con motivo de su setenta aniversario.



Preludio n° 10

Inmediatamente después de la composición del *Preludio n° 10*, Cruz de Castro emprende el trabajo con una nueva obra para piano que, una vez más, tiene su origen en la cultura mexicana. *Vértigo en Comala* es el título de esta obra inspirada en la complejidad de niveles narrativos y las dificultades derivadas de su temporalidad en la obra de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. La novela de Rulfo consta de dos partes, no indicadas tipográficamente sino correspondientes al modo de narración. Prescinde de la estructura tradicional en capítulos por lo que podrían considerarse fragmentos, setenta en total. Desde el comienzo pueden percibirse dos características fundamentales: el entramado de diversas historias que sólo en el transcurso de su lectura se pueden ir completando y los saltos cronológicos.

“Como toda obra literaria –escribe González Boixo en su edición de Pedro Páramo- la de Rulfo se inscribe en un contexto. Un marco exterior compuesto de aspectos

³⁸ Carlos Cruz de Castro, notas personales a la partitura de *Preludio n° 10*.

biográficos, histórico-geográficos y culturales que pueden delimitar y explicar la relación entre el escritor y su obra"³⁹.

Aunque en la biografía de Rulfo las etapas de niñez y adolescencia son las que comportan un significado relevante, hay otros muchos aspectos irrelevantes para el devenir de su obra literaria. Bien al contrario, sí resulta importante saber que Rulfo nació en el estado de Jalisco, en una zona de la parte sureste denominada Los Bajos, pues éste será el marco geográfico único de toda su obra literaria. Frente a la complejidad estructural de la novela, el argumento es sencillo: su protagonista, Juan Preciado, *"cuenta cómo por encargo de su madre moribunda fue a Comala para ajustar cuentas con su padre, Pedro Páramo, al que no ha conocido. Pero Juan Preciado se encuentra con un pueblo deshabitado, lleno de fantasmas. Cuando cobra conciencia de que está en medio de un mundo de muertos, J. Preciado muere aterrorizado y su voz se debilita para dejar paso a los susurros de los muertos que refieren los hechos que sucedieron en Comala en tiempo de Pedro Páramo. Las voces de los protagonistas surgen en medio de ese ambiente fantasmal y van entrelazando la historia"*⁴⁰.

"Vértigo en Comala"
a Ana Cervantes

Para Ana Cervantes
con vértigo rítmico.
de fuerte acento Carlos

Carlos Cruz de Castro
Madrid, Mayo de 2006

♩ = 144 México 2-VII-2006

Piano

Vértigo en Comala [1-10]

³⁹ J. C. González Boixo, introducción a *Pedro Páramo*. Cátedra. Madrid 1983; p. 22.

⁴⁰ *Ibid.*

La interpretación que Cruz de Castro realiza sobre el factor temporal y la sucesión de acontecimientos en la novela de Rulfo, sirve como argumento para estructurar una obra para piano que combina ambos elementos –tiempo y acción– en el discurso vertiginoso que anuncia su título.

“El concepto de vértigo en la novela Pedro Páramo –escribe Cruz de Castro– proviene de la continua contradicción entre lo que al mismo tiempo existe y lo que no, entre lo que no ha existido y lo que se da como hecho ocurrido. Estatismo, tedio, laxitud y existencia sin saber para qué ni por qué en Comala forman parte de un todo que produce en la novela el vértigo explosivo como reacción contraria al estatismo, al tedio, a la laxitud y a la existencia sin saber para qué ni por qué en Comala. En esta dualidad del vértigo, entre la lenta perturbación del sentido de realidad y el torbellino como coincidencia de elementos contrarios, es el lado vertiginoso el que ha dado origen a esta pincelada pianística”.

Vértigo en Comala obedece a un encargo de la pianista Ana Cervantes para su inclusión en el proyecto *Rumor de Páramo*, un proyecto con obras de dieciocho compositores realizado con la colaboración de la Universidad de Guanajuato, el Instituto de Cultura de Guanajuato, la Embajada de EEUU en México y el Ministerio de Cultura de España. Su estreno tenía lugar en el transcurso del XXXIV Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, México.

Con motivo de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia de México, esta misma pianista, Ana Cervantes, se propuso realizar una serie de encargos a diversos compositores, cuyo tema de inspiración fuese una figura femenina vinculada a la historia de México. Cruz de Castro decidió centrar su obra en la figura de la curandera o sanadora María Sabina. María Sabina Magdalena García (Huautla de Jiménez, Oaxaca, 1894-1985), nacida en una familia de etnia indígena mazateca, dedicada a la medicina natural, siguió la tradición entregándose a la experimentación con los hongos alucinógenos que denominaba *niños*, cuyo uso ceremonial y curativo iba ligado a un ritual nocturno no exento de tintes mágicos, como relata Álvaro Estrada en su libro *Vida de María Sabina: la sabia de los hongos*⁴¹. A partir de la difusión de sus prácticas por el antropólogo estadounidense Robert Gordon Wasson, pionero en los estudios de etnobotánica y etnomicología, la fama de María Sabina rebasó las fronteras mexicanas y durante años recibió visitantes que llegaban de todas partes para aprender los secretos del uso de este recurso natural con distintos fines. Sin embargo, esta repercusión mediática de la curandera, por cuyas prácticas se interesaron incluso muchos partidarios de la legalización de las drogas ligados al movimiento hippie –venidos de todas partes, la visitaron en numerosas ocasiones– no tiene ninguna relevancia para el trasfondo de la obra de Cruz de Castro, que hace uso de dos materiales sonoros perfectamente contrastados y emparejados en tiempo y articulación:

“En ningún momento he pretendido dibujar ni describir sonoramente la figura de María Sabina de manera anecdótica; no he pretendido componer música programática, sino que me he servido de María Sabina en la medida en la que, de manera abstracta, dos sensaciones psíquicas se oponen, dos estados se confrontan por medio de los efectos que

⁴¹ Ediciones Siglo XXI. México 2005.

producen las sustancias psicoactivas, y de ahí el contraste entre los dos tratamientos sonoros con intención puramente musical”⁴².

La obra se estrenó el 19 de octubre de 2010, durante el transcurso del XXXVIII Festival Internacional Cervantino, en el Salón del Consejo Universitario de Guanajuato.

En el catálogo de Cruz de Castro, la obra que cierra por ahora esta selección de músicas vinculadas a México lleva por título *Letanías del polvo* (2010). *Letanías del polvo* es una obra para mezzosoprano y quince instrumentistas, concebida a partir de los textos del escritor mexicano Juan Villoro, a quien está dedicada la partitura. Con una amplia trayectoria como novelista y autor de numerosos ensayos y artículos, la obra de Juan Villoro (Ciudad de México, 1956), se vio reconocida en 2004 con el Premio Herralde por *El testigo*⁴³. México, que es una constante en su obra, en esta novela toma como disculpa las andanzas de un profesor universitario que se empeña en la búsqueda de algún escrito inédito del poeta posmodernista Ramón López Velarde, objeto de culto de numerosos lectores mexicanos. Muchos elementos de su argumento en esa novela se basan en hechos históricos, que sirven de plataforma a la trama de ficción. *El testigo* es, ciertamente, la novela de un cronista, de un entusiasta de la historia política, literaria y artística de México. Cuando Villoro concibió los textos de *Letanías del polvo* lo hizo con el fin de acompañar las fotografías de Paolo Gasparini –agrupadas en *El suplicante*– que son muestra de un viaje sin retorno por diversos lugares de México.

Cruz de Castro comenzó a pensar esta obra a partir del encargo que Juan José Olives le propuso con destino a un concierto monográfico dedicado a su música, con obras que serían interpretadas por la Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza –Grupo Enigma– solicitándole una obra-estreno que se ofrecería al público en enero de 2011 junto a otras de su catálogo.

El texto de Juan Villoro está estructurado en seis letanías, de las que se interpretaron en este concierto *Letanía I: Meditación del viaje*; *Letanía III: El hombre que corre*; y *Letanía VI: Hacia el comienzo*.

⁴² Carlos Cruz de Castro, notas personales a la partitura de *María Sabina*.

⁴³ Anagrama. Barcelona 2004.

Letanías del polvo

a Juan Villoro

Música: Carlos Cruz de Castro
 Texto: Juan Villoro
 México-Madrid 2010

Letanía I: Meditación del viaje

♩ = 40

5 10

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F

Trumpet in C

Trombone

Piano

Xilófono

Vibrafono

Mezzo-Soprano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

pp *mf* *sf* *f* *ff*

Letanías del polvo. Letanía I [1-12]

Según explica Cruz de Castro en sus notas personales sobre la obra,

“pensar en Letanías del polvo y lo que significa musicar un texto me conduce a reflexionar acerca de la unión música y fonética cuando de un texto se trata. El acercamiento musical a un texto tiene tantas variantes como textos y acercamientos musicales haya, y, desde esta perspectiva, según sea la posición del compositor ante el texto, así será el tratamiento que de él resulte. Un texto no condiciona una música más allá de lo que el compositor busca y quiere condicionarse, y, por lo tanto, escudriña en el texto hasta encontrar una fusión con la música, fusión texto-música que no solo hay una sino tantas como el compositor pretende encontrar. Si un texto sirve para crear muchas músicas y una música sirve para muchos textos n hay, entonces, una exclusividad unidireccional de carácter en la unión texto-música. Desde el momento en el que se crea una música para un texto esa es la música para ese texto de la misma manera que ese texto es el apropiado por haber propiciado dicha música, circunstancia que, con el mismo texto y el mismo compositor, hubiera podido producir un diferente resultado. En este sentido cabe la siguiente pregunta: ¿es el compositor el que se acerca al texto y se ve condicionado por él, o es el compositor quien hace que el texto se acondicione a la música que él quiere componer?”⁴⁴.

⁴⁴ Carlos Cruz de Castro, notas personales a la partitura de *Letanías del polvo*.

Letanías del polvo

Letanía III: El hombre que corre

Música: Carlos Cruz de Castro

Texto: Juan Villoro

132

Flauta

Oboe

Clarinete en Bb

Fagot

Trompa en Fa

Trompeta en Do

Trombón

Piano

Perc. 1 *Xilófono*

Perc. 2 *Vibrafono*

Mezzo-Soprano

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

Letanías del polvo. Letanía II [1-5]

Las reflexiones de Cruz de Castro sobre los textos que han dado pie a muchas de sus obras no resultan nuevas. Su planteamiento ha sido el mismo desde sus inicios en la composición: un dilema que le ha ocupado y preocupado constantemente, aunque es cierto que en esta última obra se ha manifestado con una rotundidad mayor, y por ello insiste en la misma idea:

“Mi acercamiento musical al texto Letanías del polvo ha sido uno entre las múltiples posibilidades que hubieran podido ser desde la posición del mismo compositor, reconociendo que el título, como definidor del contenido literario, influyó en el concepto de la obra. El título Letanías del polvo fue tan suficientemente contundente y expresivo que me proporcionó una faceta definitoria del polvo distinta a la de los diccionarios: el polvo como origen de lo sólido por aglutinamiento y el polvo como desintegración de lo sólido. Entre aglutinamiento y desintegración de la materia sonora creo que está el concepto de la obra con la voz como hilo conductor que va desgranando letanías en prosa”⁴⁵.

⁴⁵ *Ibid.*

Letanías del polvo

Música: Carlos Cruz de Castro

Texto: Juan Villoro

Letanía VI (Final): Hacia el comienzo

♩ = 132

Flute *f*

Oboe *f*

Clarinet in B♭ *f*

Bassoon *f*

Horn in F *f*

Trumpet in C *f*

Trombone *f*

Piano *f*

Perc. 1 *Xilófono* *f*

Perc. 2 *Vibrafono* *f*

Mezzo-Soprano

Violin I *f*

Violin II *f*

Viola *f*

Violoncello *f*

Contrabass *f*

Letanías del polvo. Letanía VI [1-5]

Cruz de Castro ha sido durante toda su vida un gran entusiasta y defensor de la cultura iberoamericana. De Iberoamérica, y especialmente de México, admira el ímpetu de búsqueda de una identidad prolongada durante años sobre la base firme de su historia. A

través de las obras que aquí hemos reseñado, como muestra inequívoca del mestizaje sonoro del que el compositor se confiesa totalmente partidario, se revive la más pura tradición del que fue nuevo continente, nos brinda un reencuentro con la música de la otra orilla del Atlántico. Un reencuentro a veces inesperado que cobra sentido especial en la trama sonora de aquellas obras de su catálogo que conforman una memoria intemporal.

Papalotes es el nombre que sirve para referirse en México⁴⁶ a unas cometas ligeras, de papel. El origen del término proviene del *náhuatl* *-papalotl*-, y se ha conservado en la tradición mexicana oral y escrita más antigua, preservada por muchos escritores e historiadores. Las obras mexicanas de Cruz de Castro semejan estas cometas lanzadas espontáneamente en un día de sol, sacudidas como si sus alas proyectasen sonidos al aire esperando a cambio el rumor de vuelta. En las lomas verdes, donde Pedro Páramo lanzaba *papalotes* aguardando sólo el rumor de una respuesta lejana, el eco devuelve aún algo más: los sonidos de una historia sonora tejida *a centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo*, como Juan Rulfo la pensó y escribió, como Cruz de Castro la concibió otorgándole una imagen sonora.

México representa en su obra la silueta recortada sobre un fondo sonoro de larga tradición y vivo sentimiento a la que el compositor ni puede ni quiere renunciar.

⁴⁶ También en otros lugares como Cuba y Puerto Rico