



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

**JULIO CÉSAR OLIVA, SEMBLANZA BIOGRÁFICA DE UN GUITARRISTA Y
COMPOSITOR MEXICANO DE LOS SIGLOS XX–XXI**

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO
DE LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA
Francisco Jaime Jiménez Valenzuela

ASESOR DE TESIS
Dr. Alfredo Nava Sánchez

Ciudad Universitaria, CdMx., 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

NOMENCLATURA DE CITAS	4
INTRODUCCIÓN	5
I. ¿CUÁL ES EL ORIGEN DE LA FAMILIA DE ESTE GUITARRISTA Y COMPOSITOR?	
Nacimiento del último hermanito	23
Situación política y religiosa en México	24
Pero... ¿Cómo fue que el señor Valenzuela llegó a la capital?	26
¿Y su esposa Soledad?...	28
La familia de Julio César Oliva	29
II. FUE ASÍ COMO EL NIÑO CÉSAR CONOCIÓ LA MÚSICA	
[usos y costumbres: música en casa]	
Mi primer amor (o, Primera caída)	35
Segunda caída	36
Tercera caída (o, Guitarra colgada en la pared –con niño–)	37
Clases emergentes (o, Primeros auxilios)	38
Última caída (doble, o ¿triple?)	40
III. FORMACIÓN DE LA INTERIORIZACIÓN (CARÁCTER – ESPÍRITU) E INVENTIVA DE OLIVA	43
Un encuentro para temer [historia vívida]	44
El secreto que mi padre se llevó a la tumba	46
De excursión al cerro del Ajusco [historia y género]	53
Creando su salvación [historia y emociones]	55
Su búsqueda: En el Seminario [historia y religión]	58
Su búsqueda: Protestando [historia y religión]	61
IV. SU FORMACIÓN EN LAS ESCUELAS Y OTRAS EXPERIENCIAS	
Jardín de niños, primaria y secundaria	67
En la Escuela Superior Nocturna de Música [música e historia]	70
En el Conservatorio Nacional de Música	
[un poco de historia del Conservatorio]	71
Viaje a Houston para ver a Segovia [historia y música]	74
El efecto Segovia (o, ¿Una especie de dios Hermes?)	75
La visita de las dos casas:	
<i>Visita a la casa del Dr. Antonio Brambila Zamacona</i>	
[medios de comunicación e historia]	80
<i>Visita a la casa del maestro Manuel M. Ponce</i>	
[música e historia]	84
Una áurea experiencia	85
Una pareja dispareja (o, Recital muy privado)	
[arte, historia y relaciones humanas]	86
V. AL FIN MÚSICO PROFESIONAL Y LAS VICISITUDES LABORALES	
Rito de paso (o, Mi primer recital)	89

¿Cuál es mi nombre? [arte e historia]	91
Academia de Música Sala Chopin [música, instituciones e historia]	92
<i>Suite Montmartre</i> , Un homenaje a Toulouse Lautrec (o, Compositor profesional) [arte e historia]	105
<i>Mexiconcierto</i> (estreno mundial) [música e historia]	112
Mi ética de cobrar	116
A punto del naufragio en la Isla de Francia (o, Cuando creí que era rico)	122
Terceto de guitarras de la ciudad de México	129
Europa... ¡Mi viaje!	133
Incursión a California	140
 VI. MI GUITARRA NO SE OYE	 143
 VII. LA MÍSTICA OLIVARIANA	 153
 A MANERA DE RECUENTO Y REFLEXIONES FINALES, MÁS OTRAS CONSIDERACIONES Finalmente, ¿qué es la obra de Julio César Oliva?	 164
 BIBLIOGRAFÍA	 182
 ANEXOS:	
 ALGUNOS ANÉCDOTAS: ATENTADOS CONTRA MI VIDA Y, EL COBRADOR QUE NUNCA NOS COBRÓ	
Vocho Vs. Cadillac	i
Precipicio a la vista	ii
Recital en La Habana	ii
Ensayo en el Nuevo León	iii
Entre narcos te veas	iii
El cobrador que nunca nos cobró	iii
 CARTA DE CONFORMIDAD	 v
 DISCOGRAFÍA	
1.- Álbumes con obra de Oliva interpretada por Oliva	vi
2.- Obra de Oliva interpretada por Oliva	vii
3.- Grabaciones por Oliva de autores diversos	ix
4.- Álbumes con arreglos de Oliva interpretados por Oliva	xii
5.- Álbumes con obra de Oliva grabados por otros intérpretes	xiii
6.- Álbumes con arreglos de Oliva grabados por otros intérpretes	xvii
7.- Obras y arreglos de Oliva interpretados por otros músicos	xix
 PARTITURAS EDITADAS	
Obra propia	xxxii
Arreglos	xxxii

Publicación de partituras en revistas especializadas	xxxiv
RESEÑA DE OBRA EN REVISTAS ESPECIALIZADAS	xxxv
COMPENDIO DE ARREGLOS POR DOTACIÓN INSTRUMENTAL	
Para guitarra sola	xxxvi
Popurríes para terceto de guitarras	xxxvii
Otra dotación	xxxviii
COMPENDIO DE OBRA POR DOTACIÓN INSTRUMENTAL Y TEMA	
Obra para guitarra sola I.- Literatura	xl
Obra para guitarra sola II.- Música	xli
Obra para guitarra sola III.- Pintura y escultura	xlii
Obra para guitarra sola IV.- Paisaje, naturaleza y sitios	xliii
Obra para guitarra sola V.- Amor	xlvi
Obra para guitarra sola VI.- Misticismo	xlvii
Obra para guitarra sola VII.- Varios	xlviii
Obra para guitarra sola VIII.- Infantil	xlix
Conciertos	xlix
Conciertos orquestados	l
Obra para dos guitarras	l
Obra para tres guitarras	lii
Obra para cuatro guitarras	liv
Obra para seis guitarras	lvi
Obra para ocho guitarras	lvi
Obra para dotación varia	lvi
ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS EN REVISTAS	lviii
PUBLICACIONES DONDE FIGURA EL MÚSICO JULIO CÉSAR OLIVA	lviii
ALGUNOS SITIOS EN INTERNET (MISCELÁNEA)	lix
DESCRIPCIÓN DE DOCUMENTOS DIGITALIZADOS (VER ARCHIVO DIGITAL ANEXO EN DISCO COMPACTO)	lxiii
CRONOLOGÍA	lxxxii
DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS	lxxxiv

NOMENCLATURA DE FUENTES (CITAS)

Ejemplos:

1eV15040314; 00:07:00 Hrs. 1ª entrevista, video del 03 de abril de 2015, 1er. archivo de cuatro, minuto 07 con cero segundos.

7eAED17021711, 00:09:18 - 00:25:16 hrs. 7ª entrevista, audio editado del 17 de febrero de 2017, archivo uno de uno. Entre el minuto 9 con 18 segundos, al minuto 25 con 16 segundos.

fmoAED160721, 00:05:18 Hrs. Entrevista a Francisco Montes de Oca, (el resto corresponde a lo anterior).

El registro de las entrevistas fue doble: videograbación (con audio) y grabación de audio. Por lo tanto existen dos fuentes paralelas de la misma información. En las citas se indica de dónde fue tomada dicha nota. Los archivos de audio fueron editados con la finalidad de cortar espacios vacíos y ofrecer facilidad para la calificación del material.

INTRODUCCIÓN

Lo que pretendo revisar en esta investigación a partir de una historia cultural, es una visión del espíritu de la época¹ de la Ciudad de México de mediados del siglo xx, donde –entre otras cosas– percibimos la vigencia de distintos valores humanos a los que vemos hoy en día. Es decir, hoy permea de manera preponderante lo material (en cualquiera de sus expresiones) disminuyendo drásticamente lo moral y espiritual^{2,3}. La relación que encuentro entre dichos valores y la producción de Oliva es mucha⁴; considero que en este caso específico, confluyó dicho componente con la personalidad desarrollada de nuestro eje de investigación. Se irá verificando esto a lo largo del texto⁵.

Este estudio es una biografía que parte de una expresión artística; la música, y trata del guitarrista Julio César Oliva, connotado intérprete quien posteriormente obtuvo mayor reconocimiento como compositor de obras para guitarra. Para ello se pretende mostrar el recorrido de la vida del compositor en su entorno cercano, tal como su familia, vecinos, amigos, profesores y colegas, así como aspectos sociales y culturales que lo cobijaban, destacando aquellos que hayan sido definitivos para la conformación de su personalidad, tanto en su quehacer artístico, (interpretación y composición) como en su vida cotidiana.

Se trata de una investigación familiar, del hermano menor de mi madre Lilia, la tercera de ellos. Por lo que cierta información es expuesta de manera expedita y de primera mano. Dicha cercanía contribuye a la calidad informativa, y me expone a lo “extra” subjetivo que pretendo neutralizar.⁶

El historiador francés François Dosse, recuerda que la forma biográfica ha sido revalorada por distintas disciplinas, principalmente por las que ocupan a los científicos sociales en donde ha encontrado acogimiento y funcionalidad práctica en investigaciones y

¹ Quizás en el término más simple de *zeitgeist*.

² Sin entrar en definiciones complejas, entiéndase por esto como valores edificantes que normalmente se inculcaba en el seno familiar. Es decir, el conjunto de cánones sociales: buenos modales, reglas de convivencia y cortesía, respeto en general, y en especial a autoridades, a personas vulnerables, entre muchos otros. Asimismo una mayor cohesión familiar.

³ Podemos pensar en su origen y crecimiento de un fenómeno paulatino más complejo, que visiblemente se ve desde la recesión norteamericana. Aunque no se tratará ese tema aquí, considero importante comentarlo.

⁴ Se comenta más en el subcapítulo *Mi ética de cobrar*.

⁵ “Transvaloración de todos los valores”; he aquí el más íntimo carácter de *toda* civilización. La civilización comienza invirtiendo todas las formas de la cultura antecedente, alterando su inteligencia y su manejo. Ya no crea nada; se limita a cambiar la interpretación.” Frase de Nietzsche comentada por Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente*, consultado en: <http://www.absta.info/oswald-spengler.html> el 18 de junio, 2019. (Núm. 13), P. 411.

⁶ Quépame la explicación, hablo de *extra subjetivo* porque es del todos conocido en la actualidad y en el campo del estudio de la historia, que los textos siempre contienen la subjetividad de su autor.

proyectos. Desde principios de 1980, habla de una liberación que experimentaron las ciencias humanas en general, y la historia en particular respecto a este género, aunque es hasta 1985 que “podemos fechar el retorno de la coyuntura”, es decir, sorprendentemente reciente. La biografía como género tiene hoy un lugar importante, “la biografía se reivindica, entonces, por la musa de la historia, *Clío*, como perteneciente de lleno al género histórico”⁷ desprendiéndose de literario. De igual forma este género, ayuda y propicia estudios transversales, abren puertas para las ciencias humanas y literarias.

La biografía ha sido desde sus orígenes muy importante para el conocimiento histórico pese a los riesgos que emanan. “La narración de una vida, considerada un género romántico, anticuado y propio de la ficción, ingresa a la agenda de los historiadores y los científicos sociales.”⁸

Nos vemos enriquecidos al poder hacer historia a partir de la vida particular de un artista mexicano y contemporáneo, de quien logramos discernir una época remota, aunque no tanto, pero con significativos cambios. Actualmente, el género biográfico se ha atomizado, alcanzando rincones de gran interés, inclusive sin tener la necesidad de narrar la vida de las personas desde su nacimiento a su muerte, esto es; tomando del sujeto las vivencias significativas que han propiciado su formación y los aspectos culturales que marcan la época. En nuestro caso llevaremos esta biografía de manera tradicional es decir, en orden cronológico sin llegar a su deceso, porque se trata de un ser en activo, quizás en el momento de mayor producción artística. Dosse muestra varias posiciones desde donde se fabrican biografías, unas de ellas son las siguientes:

Para Baudelaire “la biografía servirá para explicar y para *verificar*, por decirlo así, las misteriosas aventuras del cerebro’; bio-grafía, *escritura viva* y múltiple, ficción lógica”.⁹ Michelet dice: “el biógrafo tiene la ilusión de volver a dar vida, de resucitarla en su arrebató de demiurgo.”¹⁰ Claude Arnaud “describe ese comportamiento antropófago del biógrafo que él es, y que subsiste con la sangre del poeta para construirle una tumba, en el doble sentido que le da Michel de Certeau: de honrar a alguien desaparecido y de asignarle un lugar entre

⁷ Dosse, François, *El arte de la biografía: entre historia y ficción*. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Javier Clavijero, México, 2007. P. 21.

⁸ De Garay, Graciela, *Cuéntame tu vida, historia oral, historias de vida*. Instituto Mora, Conacyt, 1997. P. 5.

⁹ *Op. Cit.*, Dosse, P. 18.

¹⁰ *Ibidem*, P. 19.

los muertos.”¹¹ Claude Arnaud agrega: “un tema recurrente en la mayoría de los biógrafos, el de la empatía necesaria y el deseo de hacer justicia.”¹² La necesidad y los propósitos se dispersan y se encuentran. Nuestro caso tiene la singularidad de tratarse de alguien vivo, sí de encontrarle su sitio y reconocimiento a su labor.

Walter Benjamin y Wilhelm Dilthey tienen conceptos similares respecto al binomio, individuo – entorno:

Walter Benjamin concebía al historiador como alguien que tenía que proceder a una reconstrucción de la continuidad de una época para distinguir en ella una vida individual con el fin de ‘hacer ver cómo la vida entera de un individuo está presente en una de sus obras, en uno de sus hechos [y] cómo en esa vida está presente una época entera’. En el siglo XIX, Dilthey no decía nada distinto; consideraba la biografía como el medio privilegiado para tener acceso a lo universal: ‘La historia universal es la *biografía*, casi podríamos decir, la autobiografía de la humanidad.’¹³

En la época moderna se escribieron biografías de la Antigüedad al siglo XVII, según lo data Marc Fumaroli, se escribía bajo el rubro “Vidas”. Podemos recordar el famoso texto de Giorgio Vasari (1511 – 1574), titulado *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, desde Cimabue a nuestros tiempos*. Esas vidas estaban suscritas al ciclo natural de vida, *bios* (del nacimiento a la muerte) y los biografiados no eran elegidos por el biógrafo, sino por un reconocimiento implícito comunitario¹⁴. Esos relatos no contenían mayor información sobre la vida privada del sujeto, se enfocaban a la causa que los eligió ser inmortalizados, es decir, a su oficio que los hizo sobresalientes.

Según los parámetros de Madelénat, “diferencia tres paradigmas sucesivos al diferenciar la biografía clásica, que cubre del periodo de la Antigüedad hasta el siglo XVIII, de la biografía romántica entre fines del XVIII y los albores del XX, que expresa una nueva necesidad de intimidad, de conocimiento del marco interior de la vida familiar. Finalmente, la biografía moderna nace del relativismo y de lecturas a la vez más situadas históricamente y enriquecidas por las aportaciones de la sociología y del psicoanálisis.”¹⁵

¹¹ *Ibidem*, P. 19.

¹² *Ibidem*, P. 20

¹³ *Ibidem*, P. 15.

¹⁴ *Ibidem*, P. 17.

¹⁵ *Ibidem*, P. 17.

Sitúo escenarios culturales en la vida de Oliva, intercambiándolos con su experiencia de vida cotidiana. Estoy de acuerdo en que "... la biografía da al lector la ilusión de tener un acceso directo al pasado y, de ese modo, de poder evaluar su propia finitud con la de la figura biografiada"¹⁶, lo que se aprovecha de este formato; y adicióno: aún más, si la narración está hecha en primera persona. Como sucede en distintos momentos dentro de este trabajo. Pues quien tenga, o haya tenido la oportunidad de tratar con el compositor, estará de acuerdo conmigo que su expresión es singular; si bien es cierto que no es posible del todo transmitir por este medio su "espíritu" (sentimiento-pensamiento) –por decirlo de alguna forma– algo se podrá transmitir.

Es posible que en cuanto más comprendamos sus vivencias, más fácilmente podremos vincularlas con su producción artística y diferenciarla con los distintos marcos en los que se desenvuelve la sociedad mexicana durante la segunda mitad del siglo xx.¹⁷ No por ello está vedada una interpretación distinta de su obra, o el derecho de conocerla, apreciarla, incluso disfrutarla. Es indispensable tener claro que toda obra creada cobra vida propia e independencia; y a cada ser humano le pondrá en resonancia su respectivo pasado y respuestas psicológicas y emocionales. O como lo dice José Jiménez, "...el arte es ante todo el resultado de propuestas individuales que sólo alcanzan su culminación cuando son asumidas como propias por otros individuos, que les dan nuevos y muy diversos sentidos."¹⁸

Si nos remitimos a la antigüedad griega, lo que menciona Dosse, es que "la biografía se difundió alrededor de la noción *bioi (bios)*, que no sólo remite al hecho de describir 'la vida', sino 'una manera de vivir'." Hacía referencia a la moralidad "con la voluntad de transmitir valores edificantes para las generaciones futuras[,] es un rasgo que encontramos en toda la trayectoria histórica del género biográfico."¹⁹ Y quizás este trabajo podría parecer tener ciertos rasgos en ese aspecto de manera involuntaria, es decir, en ningún momento ha sido esa su intención, sino simplemente la de exponer, y explicar a partir de los

¹⁶ *Ibidem*, P. 18.

¹⁷ "Tanto Burckhardt como Huizinga eran artistas aficionados además de amantes del arte, e iniciaron sus célebres libros con el fin de comprender ciertas obras ubicándolas en su contexto histórico, las pinturas de los hermanos Van Eyck en el caso de Huizinga y las de Rafael en el de Burhardt." en: Peter Burke, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza, 2006. P. 20.

¹⁸ Jiménez, José, *Teoría del arte*. Tecnos / Alianza, España, 1ª edición, 2002, reimpresión, 2006. P. 11.

¹⁹ *Op. Cit.*, Dosse, P. 103.

hechos. Si bajo ese tenor se enmarcaban las biografías, suena lógico pensar que estaban enfocadas a “personajes representativos de los valores esperados en las carreras de magistratura, del ejército y de la policía.”²⁰ La biografía practicada por los pioneros Isócrates y Jenofonte, tenía la ambición de mostrar la vida política de sus personajes, mas no la vida privada. La técnica de Isócrates para explicar los hechos de su personaje, era engarzándolos con su carácter moral. Por otro lado, la importancia de estos conocimientos es para la historia, –como lo dice el mismo Heródoto–, “impedir ‘que el pasado de los hombres se olvide con el tiempo’”²¹.

El objetivo en la biografía que hace Romain Rolland en 1903 sobre Bethoven, es “hacer que los hombres respiren el hálito de los héroes”.²² Esas biografías están constituidas por un 40% sobre la vida del músico, y el 60% restante sobre sus obras. En la década de 1980 la editorial Fayard publicó una colección erudita de biografías de compositores, “esos estudios biográficos permitieron situar mejor [...] la relación entre la vida de un artista y su obra, la importancia de la sensibilidad del momento, los motivos musicales y las relaciones con el público en sus variaciones.”²³ En el campo de la filosofía,

Vladimir Jankélévitch, gran aficionado a la música, también dedica monografías a compositores. A diferencia del uso dominante en los musicólogos, mezcla la vida y la obra alrededor de un eje problemático que es el de su epistemología comprensiva, buscando en el músico una modalidad del pensamiento del tiempo, del instante, de lo impalpable, de lo fugitivo, de todo lo que se escapa a la racionalidad racionalizadora. [Dosse comprende que el pensamiento de Jankélévitch] es una de esas raras mentes que plantean la pregunta del porqué de la música. Elaboran la filosofía de la creación musical en la que ambos, el tema y también el tiempo, son importantes.²⁴

Con todo lo mostrado anteriormente, y disculpando el amplio uso de las citas –por la clara contundencia de éstas–, se tiene un panorama más extenso del carácter en la diversidad de biografías, y nos pueden ayudar a situar la presente.

Por otro lado, y no menos importante es el tema que converge con la historia oral, pues participa plenamente en esta investigación. Graciela de Garay, en su texto *Cuéntame tu*

²⁰ *Ibidem*, P. 103.

²¹ *Ibidem*, P. 105.

²² *Ibidem*, P. 175.

²³ *Ibidem*, P. 177.

²⁴ *Ibidem*, P. 181.

vida de 1997, menciona que: “la historia oral admite como una práctica importante dentro de su quehacer, la construcción de historias de vida, entendidas como narraciones autobiográficas orales generadas en el diálogo interactivo de la entrevista.”²⁵ “*Cuéntame tu vida* emerge como un sin sentido lleno de potenciales sentidos, tanto para el que relata su experiencia, como para el que la escucha [...] ambas partes contribuyen con sus interpretaciones a dar nuevos sentidos al sin sentido.”²⁶ Las historias de vida, “aunque no constituyen un paradigma de investigación, representan fuentes inagotables para conocer las prácticas sociales de una cultura, ya que se pueden leer como textos llenos de significados o como referentes de procesos sociales.”²⁷ Y por tanto, el investigador –hacedor de historias– tiene la perspicacia para cernir la información y, teniendo presente la “fórmula” que menciona de Garay:

Los juegos de la memoria [...] hablan de la construcción de identidades; los olvidos sugieren los ajustes de cuentas con el pasado para hacer más soportable una existencia, [...] los mitos, las leyendas o los libretos de familia informan de la fabricación de sentidos o razones de ser en la vida de una familia o de una comunidad; los usos y las percepciones del tiempo y del espacio permiten evaluar las dimensiones del cambio y la continuidad en la historia de un individuo o dentro de su colectividad [...].²⁸

Se logrará seguramente un resultado con un alto valor interpretativo.

[Los] investigador[es] de lo social contemporáneo [...] usan [la historia oral] para [...] añadir el ingrediente humanista que conlleva este enfoque cualitativo de trabajo.²⁹

La historia oral contemporánea, [...] podríamos considerarla como [...] ‘recurso’ para la investigación sociohistórica y como un medio para relacionarnos con la sociedad que nos rodea. Es un recurso que nos aproxima al conocimiento de lo local en un contexto cosmopolita y global, que nos permite recrear espacios de comunicación y ensayar modos de interpretación sobre el sentido y los significados de la vida y la experiencia humana.³⁰

²⁵ *Op. Cit.*, De Garay, P. 5.

²⁶ *Ibidem*, P. 5.

²⁷ *Ibidem*, P. 6.

²⁸ *Ibidem*, P. 6.

²⁹ Aceves Lozano, Jorge E. (coordinador), *Historia oral: Ensayos y aportes de investigación. Seminario de historia oral y enfoque biográfico*. 1ª Ed., 1996; 2ª Ed., CIESAS, 2000; 1ª reimpresión de la 2ª Ed., 2006. P. 4.

³⁰ *Ibidem*, P. 7.

La entrevista, que es el *modus operandi* de la historia oral, ha sido bien aprovechada ya por disciplinas como la etnología, antropología, sociología y psicología entre otras. Actualmente desde la historia se hacen importantes estudios en base a ella; si bien es cierto que “...con frecuencia su método se convierte en una mera técnica de investigación, y más que productora de conocimientos científicos a veces es solo una constructora de fuentes.”³¹ Dependerá ya del historiador saber utilizar de manera provechosa dichas fuentes.

[La historia oral] rescata la elaboración sociocultural de la historia tal como es percibida por el actor común y corriente, y con ello, devuelve la dimensión humana a las ciencias sociales. Además, aporta nuevas posibilidades de percepción de los fenómenos basados en la dimensión de la experiencia personal.³² La entrevista es, en este sentido, un proceso creativo y completo de investigación.³³ La entrevista de historia oral ha sido definida como un proceso por medio del cual el investigador busca crear una evidencia histórica a través de la conversación con una persona cuya experiencia de vida es considerablemente memorable.³⁴

En la Introducción del libro, *Historia oral, ensayos y aportes de investigación* que coordinó el mismo Jorge E. Aceves, comenta que:

[...] puesto que para estudiar sujetos sociales como los sectores populares o mayoritarios, era necesario producir las fuentes que dieran cuenta de la historia de esos grupos subalternos no tan ‘visibles’, y como se trataba de historia contemporánea, lo adecuado fue construirlas con base en su testimonio directo, sin intermediaciones. Hacer nuevas fuentes orales, contribuir a la ‘visibilización’ de los actores sociales era entonces una contribución específica de la historia oral, respecto, por ejemplo, a la historia local y regional o a la económica. (Jountard 1986).³⁵

¿Por qué menciono a los grupos subalternos en este tema? la razón es porque de alguna manera, al estar Oliva fuera del *establishment* (del sistema establecido oficialmente) pasa automáticamente a formar parte de los grupos no vistos, subalternos, y ahí aplica de manera inmejorable la construcción de estas fuentes orales de manera directa.

Para ser más claros; quien esté fuera de esta categoría de subalternidad, poseerá becas, invitaciones al interior de la República y al extranjero en espacios de importante categoría, pertenecerá a una o más instituciones de renombre, por lo que asimismo formará

³¹ *Ibidem*, P. 7.

³² *Op. Cit.* De Garay, p. 22.

³³ *Ibidem*, P. 55.

³⁴ *Ibidem*, P. 67.

³⁵ *Op. Cit.*, Aceves Lozano, P. 12.

parte de la cartera de instituciones afines. Tendrá espacios de divulgación en foros y publicaciones, participará en charlas, conferencias y seminarios nacionales e internacionales constantemente. Habrá material filmográfico, auditivo, bibliográfico y por supuesto biográfico oficial, respecto a él y su trabajo donde se pueda consultar. Es decir, estará sustentado por un aparato perteneciente al Estado que lo mantendrá durante toda su vida en esa posición, –si no obra de manera contrariada–. En el ejemplo de Oliva, no pertenece a ninguna institución, no cuenta con becas de apoyo de ningún tipo ni espacios de divulgación, más que los comúnmente utilizados por Internet y colocados en sitios personales, no institucionales de materiales elaborados domésticamente, no con equipos profesionales y por profesionales. Así como la consulta de su producción, restringida al ámbito de su posesión, y muy escasa al público interesado. Es invitado regularmente a muchas partes de la República siendo escasamente remunerado; sus charlas son solicitadas por alumnos de toda ella, y sólo tienen la oportunidad cuando asiste. Es por ello y más, que lo refiero al grupo de los subalternos.

Más adelante tendremos un ejemplo de historia oral; cuando al joven César, sus padres le platicaron la forma en que se conocieron. Simultáneamente le iban narrando y corrigiéndose uno al otro, de ahí Julio César toma su propia versión. Dos historias, más la nueva versión de Julio César, plasmada en este texto vendría a ser la cuarta. ¿Dónde está la verdad? sería la pregunta pertinente. No son relevantes las variaciones de ciertos detalles, lo que es importante es que existan para complementar y solidificar la ilación de la narración, y ello cree un puente para continuar comprendiendo los hechos.

La historia contemporánea, –el presente trabajo– (después de unos años) habrá coadyuvado a la edificación de nuevas fuentes orales, y pasará a ser historia del presente en el pasado.

Si estamos haciendo una investigación bajo el concepto de una *nueva historia*, entonces estamos hablando de tomar en cuenta, rescatar y dar valor a ciertos pormenores, las cosas pequeñas a las que en la anterior forma de hacer historia no se les tomó en cuenta por pensarlas como no válidas, sin significado, y que no tenía cuantía al “corte de caja”. De Garay comenta que “los detalles son algo más que referencias temporales y espaciales, constituyen el marco de emociones, afectos, desilusiones, fracasos, lenguajes corporales y no verbales de los que siempre se guarda memoria, pues en el inconsciente estos episodios

se hallan presentes como si pertenecieran al día de hoy.” Dichas expresiones espontáneas cargadas de emoción informativa, resultan oro molido para el investigador.³⁶ Es una puerta abierta al pasado en donde se puede rescatar la “vivencia con los afectos y las emociones de su actor[,] se abre la posibilidad de compartir y comprender el pasado del otro con las pasiones, la irracionalidad, la subjetividad y la individualidad que la nueva historia presume haber retomado.”³⁷ Es por ello que la grabación de imágenes en movimiento es tan rica y valiosa para la investigación, pues arroja mucha información.

No por nada el currículo de la carrera de historia contempla la materia llamada *Comentario de textos*, donde se aprende a escudriñar y radiografiar los textos, bajos las preguntas básicas: *qué dice, cómo lo dice y qué no dice*. Pues “en la historia oral lo no dicho, los silencios, lo implícito, lo invisible, el lenguaje corporal constituyen las incógnitas esenciales de la investigación.”³⁸ Y por lo mismo se pretende aprovechar el material audiovisual de las entrevistas realizadas a Oliva para construir una extensión de esta investigación con un producto audiovisual. Graciela de Garay toma de base al filósofo francés de inicio del siglo xx Merleau Ponty y comenta que:

hizo énfasis en la necesidad de reconocer el movimiento como el proceso de una tercera persona, y el pensamiento como una representación del movimiento. Además, identificó acciones en las cuales el cuerpo, más que la mente, eran el agente. Habló entonces de un cuerpo-sujeto como la fuente originaria del significado y la expresión, ya que éste existía en el reino preobjetivo.³⁹

Mi intención al mencionar el aspecto corporal como fuente de información, no es más que hacer énfasis en la importancia que existe en el aprovechamiento del material existente videograbado para la producción del documental, resaltando la importancia que le da el filósofo a la expresión del cuerpo.

El otro tema que compete de lleno a esta investigación, es el de la historia cultural. En principio, lo que ella propone, es romper con el discurso totalizador de la Historia. Aún en la Escuela de los *Annales* en su tercera generación, seguían buscando eso, la historia total, la Historia con mayúscula. Ahora se buscan las historias y no la Historia. Hemos

³⁶ El dolor físico no se puede recrear, pero el sentimental puede estar a flor de piel.

³⁷ *Op. Cit.*, De Garay, P. 8.

³⁸ *Ibidem*, P. 8.

³⁹ *Ibidem*, P. 8.

pasado de las estructuras duras de las generaciones a las blandas de las representaciones. Las representaciones se refiere a la metáfora, el arte, a lo simbólico. Lo que se observa es la manera en que la gente se percibía en el momento, y cómo es que genera una representación de la época, cómo manifestaba su sentir.

El británico Peter Burke, catedrático de historia cultural en la Universidad de Cambridge, nos hace un recuento de la historia de la historia cultural, y nos muestra su importancia. La llama *Cenicienta*, olvidada por sus hermanas de más éxito. Él habla de su redescubrimiento en la década de 1970, a partir de la cual goza de un renacimiento en el mundo académico. En Rusia en la década de 1990, –la historia cultural– fue materia obligatoria, impartida con frecuencia por profesores de marxismo-leninismo, que habían cambiado su interpretación económica de la historia por una cultural. Sin embargo, nos hace notar que la pregunta: *¿Qué es la historia cultural?* la hizo públicamente por primera vez Karl Lamprecht en 1897, un historiador alemán inconformista.⁴⁰ “Por suerte o por desgracia, aguarda aún una respuesta definitiva.”⁴¹ Burke menciona distintos entendimientos de lo que es, o cómo debe presentarse la historia cultural. Comenta que Burkhardt confesó hacerlo de manera intuitiva, otros buscan métodos cuantitativos, o búsqueda de significados, o se basan en prácticas y representaciones, y creen que debe presentarse de manera descriptiva o como relato. Lo cierto, dice Burke, es que “el común denominador de los historiadores culturales podrían describirse como la preocupación por lo simbólico y su interpretación.”⁴² En lo que considero mi precepto.

En el ámbito de la lengua inglesa, Burke señala la diferencia entre Estados Unidos e Inglaterra; los antropólogos de la primera nación se nominan como culturales, mientras los segundos como sociales. En cuanto a los franceses, evitan el término “cultura”, utilizando los términos: civilización, mentalidad colectiva, imaginario social.

Por otro lado, Burke apunta la existencia de la historia cultural en Alemania desde hace más de doscientos años, la *Kulturgeschichte*, (aunque reclama las contribuciones relevantes en los últimos 50 años), “Antes de esa época, existían historias independientes de la filosofía, la pintura, la literatura, la química, el lenguaje, etc. De la década de 1780 en

⁴⁰ Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, 1ª. Ed. Polity Press Ltd. Cambridge, RU. 2004; 6ª. impresión, 2016, Paidós núm. 53, Espasa Libros, Barcelona, España. P. 13.

⁴¹ *Ibidem*, P. 14.

⁴² *Ibidem*, P. 15.

adelante, encontramos historias de la cultura humana o de la cultura de regiones o naciones particulares.”⁴³ Burke también refiere, que la vida social se desenvuelve por un conjunto de “símbolos que se pueden encontrar por doquier, desde el arte hasta la vida cotidiana...”⁴⁴, el arte alimentado por la vida cotidiana y la vida cotidiana alimentada por el arte. Así, esta investigación indaga en las relaciones simbólicas que ha tenido el trabajo de Oliva en el mundo cultural mexicano, así como en el curso de una historia de la música que rebasa por mucho estas fronteras.

Tenemos a un personaje de una época remota que llega hasta nuestros días, no desde su primera composición, sino desde que tiene uso de razón, y la reconstrucción y continuidad de esa época nos la puede comentar él mismo desde su particular vivencia y completarla nosotros con nuestras investigaciones y conocimientos. Esa es una de las principales características y ventajas que tiene este trabajo, ya que normalmente nuestras investigaciones se basan en vestigios dados o encontrados, y rara vez de viva voz. Así que, este problema historiográfico se resuelve aquí mismo. Como alguien dijo alguna vez con este tipo de fuentes: “supera la posibilidad de lo imaginario, pudiendo, en dado caso, comprobar su veracidad”.

La historia del presente es otra de las características de esta investigación. Comencemos por comprender qué es este relativo nuevo término. El chileno Ángel Soto Gamboa de la Universidad de Los Andes, dice que la historia del presente: “Es la posibilidad de análisis histórico de lo que está vivo e inconcluso, que comporta una relación de coetaneidad entre la historia vivida y su escritura. El presente es el eje central de su análisis, el cual ha de ser estudiado en un diálogo permanente con otras Ciencias Sociales.”⁴⁵ Precisa que ha elegido este término a partir de la conciliación entre distintos pensamientos. Efectivamente, así como la historia cultural tiene una línea fronteriza difusa, de igual manera la historia del presente⁴⁶ también tiene problemas de límites temporales. En cuanto a ese asunto, los límites que me parecen adecuados son los que menciona el mismo Soto, que van desde los Hombres de alrededor de 80 años (abuelos), a los que tienen alrededor

⁴³ *Ibidem*, P. 19.

⁴⁴ *Ibidem*, P. 15.

⁴⁵ Soto Gamboa, Ángel, “Historia del presente: Estado de la cuestión y conceptualización”, HAOL, Núm. 3, (Invierno, 2004), 101 – 116. Universidad de Los Andes, Chile. p. 101.

⁴⁶ También llamada historia del tiempo presente, reciente, o de lo muy contemporáneo, de nuestro tiempo, del mundo actual, de la historia próxima o inmediata, por otros autores.

de 17 (hijos), pasando por las edades intermedias que vendrían siendo los padres. Por supuesto que si hubiere personajes importantes que rebasen esos límites, se deberán considerar.

Otra discusión que existe es sobre su lugar en el tiempo, si quedara anclada entre fechas aproximadas como la época del Renacimiento, el modernismo, o como la de la contemporaneidad en la que vivimos, dejaría de ser efectiva para describir el *Tiempo presente*. En mi opinión, –por su valiosa aportación– *la historia del presente siempre deberá ser del presente*, es decir, en correspondencia al paso del tiempo, dicha noción la deberá acompañar. Quizás estamos hablando aquí de una distinta categorización sobre un tiempo histórico.

Por supuesto que en esta “nueva” visión de la historia existen sus correspondientes detractores; entre otras cosas dicen: “La proximidad es demasiado evidente [...] el tiempo estudiado no está suficientemente cerrado, la inmersión del investigador es demasiado completa para que se pueda pretender hacer otra cosa que buen periodismo menos efímero.”⁴⁷

Es claro que el resultado de un estudio ‘del presente’ difícilmente podría tener las cualidades de los estudios convencionales; es en estos casos en donde el historiador consciente y responsable deberá poner cuidado y sacar provecho de la oportunidad que el estudio convencional de la historia no tiene. Tomemos en cuenta que la historia no estudia el pasado, sino estudia los hechos y los procesos que han sucedido en un tiempo.⁴⁸ Se ha tenido por sentado que los estudios se realizan de hechos pasados por la perspectiva que se puede tener de ellos. Se supone que en dado caso se trata de hechos consumados, acabados, terminados, procesos que ya han tenido sus resultados y han muerto. Pero entonces surge una pregunta obligada, ¿y por qué entonces se sigue haciendo historia sobre la Revolución mexicana, o sobre La conquista (choque de culturas diría yo), o tantos temas más, incluso biográficos?. Por algunas razones, por ejemplo; se cuenta con nueva información, lo cual modifica las posturas y los resultados; de ello se pueden elucubrar interpretaciones diferentes sobre el mismo hecho. Los nuevos hallazgos de vestigios en nuestros días inciden

⁴⁷ Rioux, Jean-Pierre, “Historia del tiempo presente y demanda social”, Cuadernos de historia contemporánea, 1998, Núm. 20. París, Francia. P. 72.

⁴⁸ “La historia estricta no estudia el pasado sino que se obstina en hacer comprender la obra del tiempo sobre las sociedades humana.” *Op. Cit.*, Rioux, P. 72.

directamente en nuevas interpretaciones, lo cual nos obliga a revisar nuevamente ese pasado, a veces tantas veces estudiado.

Existe otro aspecto que es menester mencionar como elemento valioso para la realización del presente estudio, y es que se trata de un tema que no sólo promete “tener historia”, o mejor dicho ser historiado posteriormente, sino que en la actualidad está forjando ya una trayectoria histórica, las obras de Oliva adquieren una relevancia notable, y por lo tanto considero tener un compromiso, hacer la historia ahora mismo.

¡Cómo nos hubiera enriquecido la existencia de esta forma de historiar en tiempos remotos! contaríamos con información extraordinaria, y no sólo con los atinados vestigios de aquellos importantes informantes que tuvieron la consciencia de escribir “sus notas para la historia” sobre algunos eventos importantes en el devenir de nuestra nación y mundo en general. Por otro lado, si no hiciéramos historia del presente y nos esperásemos a que fuera historia tradicional –del pasado–, ¿cómo podríamos saber si dicha información iba a existir, o cualquier tipo de fuente que hable sobre estos temas? Quizás nuestro sujeto de estudio o nuestros temas no hayan sido suficientemente percibidos por los medios que registran el presente inmediato y no haya reseñas de ese quehacer (fuentes para la historia), y por consiguiente tienda a desaparecer del mapa historiográfico.

Sin embargo, de esta forma se aportan de viva voz las acciones del actor –es una oportunidad que los futuros historiadores no tendrán–. Estamos estudiando el mismo *proceso* que se estudia a *posteriori*, pero en el presente, “en tiempo real” (para usar terminología contemporánea y técnica); una de las diferencias con la historia del pasado es que no tenemos el final, pero a cambio, tenemos la ventaja de contar con esta parte sensible y subjetiva que ahora se valora, el ser individual con sus propios valores. Por otro lado y no menos importante, es que simultáneamente estamos creando nuevas fuentes para la historia.

Tomando la razón, y para este trabajo; de lo que mencionó Heródoto en su obra (que ya habíamos comentado), *Los nueve libros de la historia*, “a que no llegue a desvanecerse con el tiempo la memoria de los hechos públicos de los hombres...”⁴⁹ contemplado esa misma intención se ha elaborado esta historia.

⁴⁹ Heródoto de Halicarnaso, *Los nueve libros de la historia*, Ed. Porrúa, Sepanquantos, Núm. 176, 1ª Ed. México, 1971; actual edición, 1998. P. 1.

Como una observación adicional en el sentido de preservar “la memoria”, es de notar que ha existido un “permanente deseo de la humanidad de ‘atrapar el instante, fijar lo fugitivo.’”⁵⁰ Nos referimos a los trabajos que hicieron los presuntos fotógrafos (en sus albores) en 1814, Joseph-Nicéphore Niépce, Louis-Jacques Mandé Daguerre y William Fox Talbot.⁵¹ Asimismo, “Thomas Alva Edison, cuando en 1878 construyó el fonógrafo, el primer aparato capaz de registrar y reproducir el sonido.”⁵² Actualmente, y muchas veces sin intención, se siguen creando fuentes para la historia, los avances tecnológicos están creando bases de datos magníficas, sin embargo latente está el sentir de la posibilidad de pérdida absoluta en un instante, por la especificidad y característica ontológica de los datos electrónicos.

¿Por qué revisar el caso Julio César Oliva, habiendo tantos otros compositores de renombre?

En primer lugar, por el amplio reconocimiento como compositor que ha adquirido sin mercadotecnia alrededor del mundo; es decir, de “boca en boca”; o para estar “a tono”, de boca (de la guitarra) en oído de colegas guitarristas, músicos, melómanos y público en general. En la vida profesional de Oliva no ha existido ningún mecanismo estratégico de difusión.

En segundo lugar, porque la producción de su obra se inserta específicamente en el hueco que existe en el repertorio para guitarra de los periodos romántico e impresionista. Ello nos da pauta para indagar la razón por la cual Oliva, habiendo nacido en el siglo xx, vivido prácticamente la mitad de su vida en él, y la otra en el xxi, estando en pleno auge productivo, compone a usanza de dichos estilos del pasado. Es decir, ha regresado a modas, a tendencias, a gustos que estaban en auge hace un siglo y medio.

Las tendencias composicionales actuales se han atomizado de manera vertiginosa, desde los años del nacionalismo mexicano por ahí de 1921 con Carlos Chávez, Blas Galindo, Silvestre Revueltas, Luis Sandi, José Pablo Moncayo, Miguel Bernal Jiménez, entre otros,

⁵⁰ Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, (LAIS), *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual México*, 2014. P. 10.

⁵¹ <http://carlosdoradobn.blogspot.com/2012/10/historia-de-la-fotografia-i.html>, consultado el 29 de mayo, 2018.

⁵² *Op. Cit.* Instituto de Investigaciones... P. 10.

hasta la música electroacústica y el nuevo arte sonoro, pasando por la música microtonal, el dodecafonismo, música concreta, sincretismo, etcétera.

Si bien es cierto que la música que concibe Julio César Oliva es música de concierto, y de ello cosecha un especial espacio, es necesario percatarse de que, en términos de mercado musical –donde se propicia la imposición de gustos, consumo y tendencias– Oliva está fuera de todo tipo de sistema, político, comercial e incluso cultural, pues la tendencia cultural de la nación no señala el rumbo que sigue la producción olivariana. La obra de Oliva se ha desplazado por naturaleza propia, por el placer de interpretarla –y por el otro lado– por el placer de escucharla, de esta forma ha “violado el sistema” y se ha proyectado internacionalmente. ¿Acaso podríamos estar hablando de producción musical *underground*?

Otra razón por la que podría no ser conocida, es justo porque no obedece a las tendencias de moda, –aún dentro de la élite de música de concierto– ya que éstas, pese muchas veces a su regular calidad, cuentan intrínsecamente con cierta difusión por medio de los programas institucionales mediante becas y apoyos a la creación, los cuales contemplan dicha difusión, empezando desde las mismas convocatorias que son públicas y muchas veces a nivel nacional.

Julio César, por un lado, rompe la continuidad en la diversidad de estilos guitarrísticos de composición actual; y por otro lado la propicia, al componer según otros dos estilos surgidos hace más o menos 150 años como ya lo mencionamos, el romántico y el impresionista, que carecieron de obras para guitarra; he ahí una interesante tensión. Es decir, su continuidad la ofrece para aquella lejana época y no para el presente, pese a que Oliva está vigente, produciendo y vive en esta época. Su rompimiento es con la línea que llevan actualmente los compositores, pues no corresponden con sus formas, las cuales se basan en técnicas que, pese a que produzcan resultados muy interesantes, no podríamos hablar tradicionalmente de belleza en las líneas melódicas.

No encuentro la causa de la falta de producción de obra para guitarra en los periodos que virtualmente ahora Oliva cubre; ya que desde el barroco y pasando por el neoclasicismo existe música para las diversas guitarras de la época, como la vihuela, el laúd, la viola, la guitarra barroca y la romántica. Algunos de los compositores representativos del barroco, son Francesco Corbetta, Gaspar Sanz, Robert de Visée, Johann Sebastian Bach o Silvyus Leopold Weiss; y del neoclasicismo, Fernando Sor, Dionisio Aguado, Johann Kaspar Merz,

Fernandino Carulli, Mauro Giuliani o Nicolò Paganini. Entendiéndose como *guitarra* lo que Eloy Cruz propone: “la designación genérica de ‘guitarra’ para todos los instrumentos reconocidos como tal en su momento y que mantienen ciertas características generales en común, a pesar de que pueden mostrar un cierto margen de variedad en su forma, la manera como se tocan y la actitud de los músicos que las usan.”^{53,54}

Es por ello que resulta insólito la falta de producción de obras para guitarra en los siguientes dos periodos. No será posible aquí una respuesta al respecto, pues considero que por la extensión del tema corresponde a una investigación por separado.

¿Cómo está elaborado el presente trabajo?

La principal herramienta utilizada para la conformación del *corpus* de esta perspectiva biográfica ha sido la entrevista, conformada por aproximadamente 70 horas de grabación en diez sesiones, realizadas entre abril de 2015 y marzo de 2017. Un par de esas sesiones fueron utilizadas para la digitalización de materiales como portadas de discos, partituras, entrevistas en revistas y otros artículos; sin perder la oportunidad, en dichas sesiones, de dejar de registrar sonoramente el enriquecimiento por la narración oral. La revisión del texto y dudas se han continuado realizando hasta la fecha por medios electrónicos. Para obtener algunas técnicas y consejos en la realización de dichas entrevistas grabadas en audio, por un lado, y en video por otro (de manera simultánea), se asistió a los cursos que imparte el Laboratorio de Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del Instituto de Investigaciones Históricas, José María Luis Mora, que apoya el quehacer académico sobre historia oral. Sus conocimientos y experiencia aportan importantes beneficios para la realización de la presente investigación.

Por otro lado, y en la línea de trabajo que sigue el LAIS, está contemplado – utilizando las fuentes creadas– (como ya lo habíamos comentado), la realización de un

⁵³ Cruz, Eloy, *La casa de los once muertos: Historia y repertorio de la guitarra*, Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 1993. P. 16.

⁵⁴ “1.1.1 Definición de guitarra. La guitarra es un instrumento de cuerda punteada, que consta de una caja de resonancia y un mango o mástil provisto de diapasón y trastes, sobre los que se tienden las cuerdas; en el extremo del mástil posee un elemento llamado cabeza, en el cual se colocan los dispositivos con que se afinan las cuerdas. La caja de resonancia está formada por un elemento posterior (fondo) y uno anterior (tapa), unidos por unos *aros* o *costillas*. Esta caja, vista de frente, adopta una figura acinturada, similar a un 8, con el lóbulo superior un poco más angosto que el inferior y una ‘cintura’ central; vista de perfil, tiene fondo y tapa planos en la mayoría de los casos, o en raros ejemplares, ligeramente abovedados. La cuerdas, de tripa, nylon o metal, se sujetan a la caja por medio del puente, al cual van atadas.” *Ibidem*, P. 15.

material audiovisual. Con ello estaremos contribuyendo a la divulgación de la historia video-oral y ampliando de manera muy enriquecida esta investigación.

Cabe hacer la aclaración de que se han escrito textos en donde el entrevistado habla en primera persona, esto se ha hecho para privilegiar su esencia. Considero que la riqueza que expresa coadyuva directamente al conocimiento de su pensamiento y sentir, facilita la mediación entre el compositor (el entrevistado) y el lector. Quizás, y guardando toda proporción, de alguna forma podría encontrarse alguna similitud a la técnica narrativa en forma de diálogos utilizada en tiempos remotos, por tener algún ejemplo de un famoso texto (también mencionado anteriormente): *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos...* de Vasari; o *Los diálogos de Platón*. Es importante hacer la aclaración de que en esos casos (cuando el entrevistado habla en primera persona), no se trata de una cita textual, sino de una construcción narrativa coherente a partir de su testimonio. Es decir, recopilando de la charla, ideas y frases que se dispersan por varios motivos, –digresiones constantes.

Es debido indicar que todos estos textos parafraseados –por darle un nombre a esta solución– están debidamente revisados y aprobados por el entrevistado, y se presentan en el texto con margen amplio en ambos lados. Se constata la aprobación de dichos textos por el entrevistado en un documento rubricado y anexado al final del presente trabajo.

En muy pocas ocasiones se presentan diálogos entre el compositor y el entrevistador, el resto del trabajo se complementa con la narración convencional de un ensayo.

Cabe mencionar los retos presentados en la elaboración de este trabajo. Sin duda el primero de ellos fue la organización del basto material concebido y plasmarlo en un cuadro que indique fecha, archivo digital, tema y tiempo en el que se localiza. Posteriormente, la elección de temas a tratar, encontrando una ilación como eje rector del discurso, obligándome a desechar otro material que, por valioso que fuera, no tendría cabida en el texto. Por otro lado, el problema de la contemporaneidad propicia la posibilidad de herir susceptibilidades, factor que por fortuna no sufrí, ya que está construido bajo una narración neutral; de igual manera, la gente desaparecida me permite presentar asuntos delicados con cierta libertad. La cercanía que he tenido con el biografiado no se trata de una relación

de visitas regulares, ni siquiera anualmente, lo que ayudó a mantener una cierta distancia de objetividad de manera más natural.

I. ¿CUÁL ES EL ORIGEN DE LA FAMILIA DE ESTE GUITARRISTA Y COMPOSITOR?

NACIMIENTO DEL ÚLTIMO HERMANITO

En la Ciudad de México, Distrito Federal, [...] comparece la señora Soledad Oliva y presenta viva a la niña César Valenzuela Oliva, que nació a las cuatro horas del día dieciséis de enero del año actual, en calle Orinoco 34 de esta ciudad.

Así da fe la copia del acta original del juzgado 12, libro 10, foja 84 del año 1947.

La rigurosidad en plasmar los datos con precisión no era de mayor importancia para los burócratas del Registro Civil, y el ciudadano de a pie tenía que dejar pasar la ocasión. De cualquier manera lo que era en realidad importante era el festejo y la oficialización de la existencia del nuevo miembro de la familia, la emoción y nerviosismo del momento podía opacar cualquier imprecisión legal que se presentara y que bajo las circunstancias precarias de vida, esos detalles no eran de mayor relevancia.

Como haya sido, el compositor había nacido. Julio César Oliva, como es conocido en el ámbito artístico, perteneció a una familia de clase media baja, en ocasiones más media y en otras más baja; aunque en algunas épocas, sobre todo cuando sus hermanos mayores ya trabajaban, experimentó mejores momentos. Su padre había trabajado en labores del campo cuando era niño, pero logró el 3er. año de primaria; y su madre había alcanzado a terminarla. Isabel Valenzuela Pineda, quien no gustaba de su nombre por tratarse de una referencia femenina, se hacía anteponer el “José”, así, José Isabel nació en un pueblo cercano a Guadalajara llamado Toluquilla, a diferencia de su esposa Soledad Oliva Morales – cariñosamente conocida por el apelativo “Cholita”, o “doña Chole”, con todos sus derivados– quien era de la capital, Guadalajara; José Isabel en 1907 y Cholita en 1910.

José Isabel vino a la capital invitado por su hermano, quien era mayor y había estudiado para profesor en la Escuela Normal de Maestros. Cholita, por su parte, llegó a la capital con su familia por los negocios de su padre, habiendo tenido una estancia previa en Michoacán por la misma razón. Pese a que los padres de Julio César eran originarios del

mismo estado de la República mexicana, Jalisco; su encuentro no fue allá, sino en el quiosco del “pueblo” de Tlalpan; dicho encuentro es el que da origen a esta investigación.

Julio César lo narra de esta manera:

Qué cosa curiosa que el señor Valenzuela de Toluquilla, un pueblo cercano a Guadalajara, capital; y Chole sí de la capital, pero no se conocieron allá, ¡qué extraño!, se conocen... ni siquiera aquí en Portales, se conocen en Tlalpan. Lo que antes le llamaban el pueblo de Tlalpan, ahora es la Delegación. Muy bonito, calles empedradas, sus faroles, muy romántico. Ahí llega el señor Valenzuela y Chole, y se conocen en el zocalito, en el quiosco. Ya ves que todos los viernes, sábados y domingos la orquestita típica se presentaba, entonces era la de Lerdo de Tejada, de aquellos compositores, Tata Nacho, y ellos la dirigían, Ponce llegó a dirigir la típica de México, ¡Ponce se aventó un palomazo... varios palomazos; eso casi nadie lo sabe!⁵⁵. Pues como eran amigos, contemporáneos de la época porfiriana, bueno, ya había terminado. Las mujeres de un lado y los hombres del otro, empieza a tocar la banda y empiezan a buscar pareja para el baile. Los hombres sacaban a bailar a las mujeres pero ellas siempre traían chaperón; madre, hermano, padre o alguien a quien había que pedir permiso, seguramente el tío Tacho a un lado y del otro la tía Chuy con Chole. Llega “Pancho Villa II”⁵⁶, y ante tal personalidad, más valía no negarse. Pues, así me lo contó el señor Valenzuela y Chole. Entre los dos platicando y recordando cosas; –yo iba formando la historia– uno se acordaba de una cosa y el otro de otra; uno le corregía una cosa a uno y el otro le corregía otra al otro; y al final yo solito formé mi propia versión; y así es como recuerdo lo que me contaban.⁵⁷

Esa muchacha de 15 años, casadera para aquella época, nos provoca una reflexión sobre el cambio de costumbres y principios morales. El pueblo de Tlalpan fue absorbido por la mancha urbana de la actual Ciudad de México.

SITUACIÓN POLÍTICA Y RELIGIOSA EN MÉXICO

En el año 1925 en el que se casaron los padres de Julio César, se encontraban en el poder gubernamental mexicano, el presidente Plutarco Elías Calles y en el religioso católico apostólico y romano, el arzobispo primado de México Dr. José Mora y del Río, quien fue desterrado en 1927 por oponerse a la Constitución mexicana. Y en Roma el papa Pío XI, Ambrogio Damiano Achille Ratti. El país salía de un severo conflicto armado, la Revolución

⁵⁵ Este hecho no ha podido ser verificarlo en otra fuente.

⁵⁶ Julio César Oliva nombra así a su padre cuando quiere denotar su machismo.

⁵⁷ 1eV15040314; 00:07:00 Hrs.

mexicana iniciada en 1910, que aún causaban estragos. Había varios factores que hacían complicada la situación en el país; conflictos con el país del Norte, con el tema petrolero, y la pugna por el poder entre Iglesia y Estado era intensa, Calles no concebía a un ciudadano que tuviera mayor fidelidad a Roma que a su propia patria, y veía a la Iglesia como un freno para su “obra reconstructiva y revolucionaria social” para el progreso.

...El conflicto actual no era, en su sentir [de Calles], un conflicto local entre la Iglesia y el Estado, tal como los que en casi todos los países... ha habido, sino una lucha sin cuartel entre la idea religiosa y la idea laica, entre la reacción y el progreso, entre la luz y las tinieblas...⁵⁸ Los callistas eran nacionalistas, y para ellos el “partido negro” era totalmente adicto al papa, soberano extranjero: Sobre nuestros pozos de petróleo, la bandera yanqui, sobre nuestras iglesias, la bandera del Vaticano; ¡expulsemos a los extranjeros, México para los mexicanos!, podía leerse y escucharse.⁵⁹ La situación se enmarañaba, pues “...la creación en 1922 de los obispados petroleros de Huejutla y Papantla se debía a la asociación protectora de los derechos petroleros norteamericanos en México”.⁶⁰

Parte del ardid callista fue apoyarse en:

...la fundación de la Iglesia Ortodoxa Mexicana, nombrándose al efecto un patriarca que la gobierne, independiente del Vaticano...⁶¹ Al quedar así fundada la Iglesia católica en México, independiente del Vaticano, nos inspiramos en un alto ideal patriótico a fin de que los sacerdotes mexicanos tengan el derecho legítimo que les corresponde para ocupar en el gobierno propio de su Iglesia los curatos y divinidades que merecen justamente, pues causa profunda consternación y desaliento para nuestro clero mexicano en la actualidad ver cómo sacerdotes españoles y de otras nacionalidades ocupan los mejores templos y curatos de la República, mientras a los nuestros se les relega al olvido en lugares apartados y a una cruel ignominia. Por otra parte, las limosnas que tan pródigamente dan nuestros fieles católicos son invertidas tan sólo en enriquecer a sacerdotes extranjeros y aumentar el lujo del Santo Padre de Roma, en vez de invertir las en la compostura de los templos nacionales y el sostenimiento apropiado de su clero.⁶²

Sin embargo, tal parecía que las estrategias no siempre tenían éxito, pues “En 1925 Morones había tratado de instaurar una Iglesia mexicana cismática, separada de Roma; pero, como una Iglesia no se funda como un sindicato, fracasó rotundamente. A partir de

⁵⁸ Meyer, Jean, *La Cristiada. El conflicto entre la guerra y el Estado, 1926-1929*. V. 2. Ed. Siglo XXI. 1ª Ed. 1973, 4ª Ed. corregida 1976. México, P. 273.

⁵⁹ *Ibidem*, P. 276.

⁶⁰ *Ibidem*, P. 276.

⁶¹ *Ibidem*, p. 149.

⁶² *Ibidem*, p. 150.

esa fecha se inició la guerra, pues los católicos habían perdido la confianza en el gobierno.”⁶³

La Guerra cristera, también conocida como Cristiada fue llamada por su grito de guerra: “¡VIVA CRISTO REY, VIVA LA SANTÍSIMA VIRGEN DE GUADALUPE, VIVA MÉXICO.”⁶⁴

Para la instrumentación de todo este movimiento, el presidente Calles promovió la reglamentación del artículo 130 de la Constitución de 1917, con el fin de actuar en consecuencia, a ello se le llamó *Ley Calles*.

Por todo lo anterior, la boda religiosa de Cholita y José Isabel tuvo que realizarse con toda discreción y sigilo.⁶⁵ La novia no ostentó por las calles su vestimenta; de hecho, un sencillo vestido blanco iba cubierto por un ropaje mayor como abrigo o gabardina, los zapatos blancos de novia viajaban en una bolsa ocultándolos, el novio cargaba el saco en el brazo para no ostentarse muy arreglado; y hasta le recomendaron que se despeinara un poco desvaneciendo aún más las sospechas. Finalmente, los novios lograron llegar al templo en donde se consumó la ceremonia.

PERO... ¿CÓMO FUE QUE EL SEÑOR VALENZUELA LLEGÓ A LA CAPITAL?

Le preguntamos a Julio César sobre la llegada de sus padres a la capital, y con respecto a su padre nos comenta que:

fue por su tío Víctor Valenzuela Pineda hermano de mi padre, quien había estudiado en la capital para ser profesor. Comenzaban unos escarceos de sociología, filosofía, psicología, apenas llegaba información de Freud y Adler. El tío Víctor fue de los primeros que se interesaron en la psicología y algo de filosofía. Era un señor culto que daba clases. La Universidad no era como es ahora, antes estaba conformada por varios edificios coloniales que se encontraban dentro del primer cuadro de la Ciudad. El presidente Miguel Alemán inauguró Ciudad Universitaria en 1952 quedando reunidas todas las facultades. El tío viajaba del pueblo de Tlalpan a Ciudad Universitaria.

Él llegó en el 23 o 24 a México y se hizo de una casa que aún está en la esquina de las calles Juárez y Calvario, ahí en el centro de Tlalpan. Está también la tienda, una miscelánea que hasta la fecha existe. Con el dinero que

⁶³ Meyer, Jean, *La Cristiada. La guerra de los cristeros*. V. 1. Ed. Siglo XXI. 1ª Ed. 1973, 2ª Ed. 1974. México, P. 8.

⁶⁴ *Ibidem*, P. 93

⁶⁵ Se cuenta con la versión de dos de los tres hermanos que aún viven, sobre el templo en que se llevó a cabo la ceremonia, uno no tiene la menor idea, el otro afirma que fue en la parroquia de San Juan Bautista, justo el día del mismo santo en el centro de Coyoacan; la otra afirma que fue en la parroquia de San Agustín de las Cuevas, en el centro de Tlalpan. Por “discrecionalidad” de la parroquia, no fue posible verificar el dato.

entraba de la tienda más lo que ganaba el tío Víctor, compraron esa casa. El tío Víctor se casó con una señora llamada Rafaela, (Rafaelita); nacieron los hijos: Miguel, (de ahí el nombre de mi hermano), María Luisa (de ahí el nombre de mi hermana) y Victoria, (Toya)⁶⁶; pero Isabel seguía allá, en Jalisco en las faenas del campo, en su pueblo, ya lo habían ascendido a caporal. Chole ya estaba en México con 14 o 15 años de edad.⁶⁷

El tío de Julio César, Víctor mandaba cartas a Mariana su madre, (Marianita abuela de Julio), y a Chabelo (Isabel, padre de Julio) quienes vivían en un cuartito muy humilde en Toluquilla; diciéndoles que se vinieran a la capital, ¡que la Revolución ya había terminado!, que Chabelo ya se quitara las pistolas y que se viniera para que se pusiera a estudiar. Esa era la ilusión del tío Víctor. Chabelo traía una Colt 45 cañón largo y una Smith and Wesson revolver, negro. –Julio César afirma haber visto esas pistolas–. Después de insistir, acceden y se vienen los dos a la capital, hospedándose en casa del tío Víctor. Chabelo consiguió trabajo y se independizaron, rentaron una pequeña casita que estaba detrás de la casa principal, y después lograron cambiarse a una casita en la colonia Nativitas. En ese entonces eran llanos, no había pavimento, en tiempos de lluvia se anegaba de manera impresionante, no había drenaje. Fueron de los primeros colonos, vivían en la calle de Elisa, “por ahí son puros nombre de mujer, Laura, Margarita y otros” –comenta Julio César. Ahí empezó a trabajar en los tranvías, se le llamaba *motorista* al que conducía, se manejaba con palancas y de pie. Los trenes eran hechos en Búfalo, EUA, traían una placa metálica que lo confirmaba y el boleto decía, *Buffalo*. Julio Cesar comenta que las cosas de aquella época eran para durar, no toda la vida, sino varias vidas; desde los relojes, plumas, hasta los coches, todo. Estamos hablando de una época en la que no existía el plástico, las cosas eran de vidrio, madera, metal, piel, hule o baquelita.

También recuerda que al tranvía se subía un inspector que revisaba los boletos y traía un aparato, (quizás una perforadora para marcarlos). Había una puerta delantera y otra trasera. Dice que muchas veces se subía por atrás porque se le pasaba el tren y

⁶⁶ Miguel había sido mujeriego, y cuando había asentado cabeza, una de sus exnovias lo invitó a beber algo y lo mató envenenándolo. Tenía esposa y un hijo, al que nombraban en la familia ‘Beto el de Tlalpan’. María Luisa había nacido con problemas de salud, era jorobada y tenía una protuberancia en el pecho; era muy bajita. Victoria tenía un problema en una pierna. Lilia hermana de Julio la recuerda en recuperación de una operación, y comenta que se trasladaba en una silla que tenía ruedas y se impulsaba con bastones, cuando pudo caminar lo hacía cojeando. Chole amenazaba a sus hijos diciéndoles que si se seguían balanceando en la silla o haciendo alguna otra cosa peligrosa, iban a terminar como sus primas, pues se decía, que ellas habían quedado así porque se habían caído.

⁶⁷ 1eV15040314, 00:13:14 Hrs.

corriendo se subía. El que cobraba era un señor con una bolsa de cuero y una visera que traía el nombre de la empresa, y pasaba a lo largo del tranvía.

Chabelo, además de trabajar en los tranvías tocaba música en cines mudos del pueblo de Tlalpan: mandolina, *banjo*, guitarra, violín y armónica, todo de oído. De *hobbie* se reunía sábados y domingos con sus compañeros músicos, debajo de la pantalla a tocar, asunto que le servía de práctica a la hora de musicalizar los filmes. No existía los cines, eran teatros adaptados con pantallas. En Europa y Estados Unidos se les ocurrió que hubiera grupitos tocando; *fox trot*, *charleston*, *one steep* –que era otro ritmo parecido al *charleston*–. Se presentaban películas de Rodolfo Valentino, quien era el galán de la época, Chaplin, El gordo y El flaco; las películas eran mudas y en blanco y negro. Así que Chabelo y sus colegas tenían que estar muy atentos para tocar en el carácter en que iba la película; si estaba triste tenía que ser triste, si era de emoción o de tensión tenían que hacer algo en ese carácter. Ya sabían qué tocar, y se guiaban con las imágenes.

¿Y SU ESPOSA SOLEDAD?...

El padre de Cholita se llamaba Cipriano, mejor conocido como don Cipriano, era agente viajero, una persona con mucha presencia, alto de bigote, parecía extranjero o actor. Acostumbraba traer pantalón blanco y un quepí de marino. Don Cipriano tenía un amigo con suficiente capital, y juntos decidieron emprender un negocio con las máquinas de coser que se estaban fabricando en Estados Unidos. Así, se dedicaron a la comercialización de las máquinas *Singer* en territorio mexicano. Por alguna razón, comenzaron en el estado de Michoacán; Cholita estaba chica pero recordaba el lago Zirahuén en Pátzcuaro, Uruapan y Morelia. Don Cipriano, por sus características físicas y don de gente era el efectivo; su amigo, el del capital. Parece que el negocio en algún momento decayó e intentaron probar suerte en México, así que se vinieron a la capital y se instalaron en una casa en Portales, en la calle de Suiza. La familia de Cholita se componía por sus padres, don Cipriano y María de la Luz (Lucecita), Anastasio el hermano mayor, Chole la que le seguía, María de Jesús (Chuy, quien de adulta, atendería una casa hogar, luego una farmacia), Elena (Ele, de cariño y para distinguirla de otra Elena, familiar político) y Tere la más pequeña (muy blanca, de cabello rubio y ojos verdes).

Dicho negocio había ampliado su oferta a la venta de refacciones y accesorios; aunque también estaban incursionando con otros productos. Buscaban clientes en el pueblo de Tlalpan, Coyoacán, San Ángel o en la colonia Roma; ahí había gente con dinero. Por su puesto que aún no existían las colonias Polanco, la Del Valle ni Lomas de Chapultepec.

Los efectos de la Revolución aún causaban estragos; pues Lucecita le daba dinero a su hijo Tacho para que comprara pan, petróleo y carbón, pero antes de que obscureciera para que no le tocara la balacera. En alguna ocasión les tocó a Tacho y Chole agacharse en la calle para salvarse de las balas, por fortuna no pasó nada grave. En esos años de tanta agitación, la moneda expiraba de un momento a otro, por lo que también les ocurrió que a la hora de pagar la mercancía, resultaba que su dinero ya no tenía valor.

Todo ello era producto de la escasez monetaria con alto atesoramiento que rigió en los años cruciales de la Revolución [...] se dice que la situación económica era particularmente precaria, el sistema monetario se encontraba seriamente dañado y sujeto a las fluctuaciones internacionales en los precios del oro y la plata, base primordial de nuestro circulante. Tanto los antiguos billetes emitidos por instituciones privadas como el papel moneda revolucionario, estaban prácticamente fuera de circulación. El sistema bancario prerrevolucionario estaba también totalmente desarticulado; las operaciones de las pocas instituciones eran de muy escasa significación; los capitales disponibles escaseaban en extremo y el uso que se hacía de los títulos de crédito era sumamente restringido [...] Los materiales para tlaques empleados fueron de los más diversos: oro, plata, cobre, pero también aluminio, bronce, plomo y hasta cartón y barro, utilizando los tanques de cobre para agua, carros tanques de los ferrocarriles, alambres de teléfonos y telégrafos, etc.⁶⁸

LA FAMILIA DE JULIO CÉSAR OLIVA

El hermano mayor era Francisco Xavier, con diecisiete años de diferencia con Julio César que fue el menor. En la familia era conocido como *Chato*, fue potencialmente un artista de grandes alcances. Gran presencia, muchas cualidades en su canto, ganaba concursos en la radio y televisión, Julio César hace la analogía con un Pedro Vargas o algo por el estilo. Vio

⁶⁸ Lagunilla Iñárritu, Alfredo, *Historia de la banca y moneda en México*, Editorial Jus, México, 1981. P. 59. "Todavía en 1916 la circulación fiduciaria estaba compuesta por dos elementos: los billetes del gobierno constitucionalista, que sumaban 500 millones de pesos llamados "infalsificables", que hubieron de sacarse de la circulación prontamente, por su desvalorización. Entonces la moneda metálica reinó como única circulación, resultando posible la incautación bancaria por cinco años hasta 1921." P. 79.

canjeada su prometedor carrera de cantante, y muy probablemente de actor, por la de marido y padre de familia. Por otro lado, era muy diestro en las manualidades y sabía distintos tipos de dibujo, lo ejercía de manera profesional; una persona con gran imaginación. Alrededor del año 1959, dibujó un prototipo de control remoto para la televisión y un horno de micro ondas, cuando ello no figuraba en el imaginario colectivo, entre muchas otras cosas. Ofrecía sus servicios a vecinos y amigos para arreglar cualquier tipo de adminículo, desde bicicletas hasta relojes, pasando por refrigeradores e inclusive automóviles. Sabía de electricidad y de electrónica, ayudaba a su padre en el taller de casa, quien varios años se dedicó a la fabricación de interfonos, iban a las obras de construcción a instalarlos, se distinguían por una marca de golpe con las siglas “GV”, la unión de los apellidos que los hacía el señor García y el señor Valenzuela, *Garcival* (no hay certeza de cómo lo escribían). Posteriormente se separaron y la marca del señor Valenzuela sólo quedó en una “V”. Por cierto que Julio César también alcanzó a ayudarlo a su padre en la hechura e instalación de los aparatos.

El siguiente miembro de la familia era una hermana; Ana María, con catorce años de diferencia de Julio César, nombrada familiarmente como Anita, decidió por realizar la carrera que más pronto le remuneraría su esfuerzo y así poder ayudar a solventar los gastos de la casa, Comercio; donde les enseñaban taquimecanografía con el propósito de alcanzar ser una eficiente secretaria. También de vena histriónica, su inventiva graciosa en el léxico la caracterizaba. Aficionada a las novelas, admiradora de actores galanes de cine y televisión; y una apasionada de la música de los románticos, Chopin, Schumann, Schubert, y clásicos como Beethoven, Mozart, entre muchos otros; siendo su favorito el polaco de nacimiento, pero francés en la práctica Chopin. Estudió piano de manera particular, llegó a interpretar decorosamente algunas obras del repertorio pianístico, incluso presentar recitales en modestos recintos y auditorios de academias de música o escuelas.⁶⁹ Tanto en su trabajo como en su vecindario siempre fue muy apreciada y querida, por su eficiencia en lo primero, y su simpatía y bondad en lo segundo.

El siguiente miembro de la familia también se trata de una mujer, Lilia; quien le lleva once años de diferencia a Julio César, conocida en la familia como *Llillo*, aunque al parecer,

⁶⁹ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

esa es la forma de llamarle a las de nombre Lilia, existe la versión de que refieren al sonido onomatopéyico con la palabra *grillo*, pues siempre estaba cantando por la casa. También de vena histriónica, el canto fue su fuerte. Era la solista en los coros donde participaba. Sus mejores escenarios fueron las escuelas donde estudió, la primaria; pero fue en la secundaria núm. 13 en donde encontró a sus maestros Fernando Ruiz Martín del Campo de música, y a Víctor Manuel Ortigoza de teatro, este último también trabajaba con grupos en un escenario que acondicionó en el patio de su casa, al cual –por supuesto– asistía Lilia. Amante de las artes en general, ópera y ballet clásico principalmente, “frustrada” por no haber podido ser bailarina de clásico.

Otro importante espacio escénico fue la Escuela Normal Superior de donde se tituló como maestra de educación preescolar, y posteriormente de la Escuela Normal de Especialización, apoyó a niños con Parálisis Cerebral Infantil (PCI) y niños con problemas del aparato locomotor. Tardó más en sus estudios pero lo pudo compensar con mejor salario y apear el gasto familiar. Muy entusiasta en los deportes y juegos sobre ruedas que se practicaban comúnmente en la calle.

María Luisa, con siete años de diferencia de Julio es el siguiente miembro de la familia. Siempre conocida en la familia –hasta sus últimos días– como *Nena*. Dedicada a las labores del hogar y a las manualidades de costura, pues estudió corte y confección. En cuanto a moda, fue la encargada de complacer los caprichos, principalmente de las hermanas. De carácter un tanto reservado en su niñez, y buena comparsa de su hermana Anita, en especial para las travesuras aplicadas a la hermana de en medio Lilia, a quien criticaban por ser “la estudiosa y sabelotodo”. De muy buen corazón, dadivosa y siempre trabajadora en extremo. Se caracterizó por haber estado siempre al pendiente de las necesidades y requerimientos domésticos, tanto como hija de familia como de esposa y madre, así como en la atención a los trabajadores del negocio familiar, y de sus suegros que vivieron con ellos.

Miguel es el hermano más cercano a Julio César, con tres años de diferencia. Sin apelativo que se le conozca, inquieto hombre de grandes sueños y con gran sentido crítico y de la justicia. Amante desde niño de los animales, especialmente de ciertas razas de perros, dedicado por un tiempo a su crianza y negociación; así como de ciertos animales de granja.

Incursionó en los oficios bancarios, y en otros tiempos al negocio de automóviles y otros giros mercantiles, hasta la fecha.

Julio César, conocido en la familia como César; el menor de los cinco anteriores. Bebé no esperado y sobreviviente de un torbellino de ropa de cama que había en exceso al nacer, debido al crudo invierno que pegó ese año.⁷⁰ El bebé regordete de cinco kilos fue rescatado, por milagro con la salud intacta, sin pérdida de oxígeno en el cerebro. El Dr. Reynoso, famoso médico de la colonia Portales, corpulento y borrachón, fue quien se encargó del parto, de la pérdida, y quizás también del rescate del bebé. Pese a su vicio, atendía a sus pacientes sin mayores desatinos (si contar la experiencia anterior). A la hora del parto, el padre del niño, el señor Valenzuela, lucía en la mejor estampa de rudo hombre padre de familia y buen ejemplar jalisciense de macho mexicano. Esperaba afuera de la recámara donde se estaban dando los hechos, –cigarro en mano, nervioso e impaciente, caminaba de un lado al otro– el nacimiento del último de los Valenzuela Oliva. Anita, su hermana mayor de 14 años, apoyando en lo que se podía el parto, trayendo y llevando sábanas, toallas y lo que se le indicara.

César hubiera sido el menor de diez hermanos, de no ser porque los dos primeros, –mujeres gemelas– murieron siendo muy pequeñas. Se puede aducir que la cultura machista (extrema) que reinaba, no sólo en esa casa, si no, en un México de esta época, fue responsable en buena medida de diversas situaciones trágicas. El maltrato que recibía Soledad, madre de Julio César por su esposo, era de considerarse, y al parecer no podía atender debidamente a sus crías. Algo de llamar la atención, es que el siguiente embarazo también se trató de gemelos, pero esta vez fueron varones. Y muy probablemente, víctimas del mismo esquema de cosas, –sin mayores fuentes que corroboren la información– al parecer nacieron sin vida.

Una vivencia que tuvo la familia de Julio César, muy probablemente antes de que él naciera, difícil de concebir en nuestro inicio de siglo XXI, pero que sin embargo arroja importante claridad para comprender más cabalmente la forma de vida en el México de los años 40, es cierta experiencia con la aviación. Es realmente una lástima que los familiares mayores de Julio César ya no pueda dar testimonio de los hechos; sus hermanos Xavier y

⁷⁰ “Hace frío en 1947: el invierno es tan intenso que se congelan las cataratas del Niágara y empieza la Guerra Fría.” 1947, *un año para recordar*. Ed. Algarabía, Cd. de México, sin año, P. 3.

Anita; sin mencionar a sus padres. Sin embargo su hermana Lilia, la tercera hermana mayor, nos platica ciertas cosas increíbles. Tomando en cuenta la maravillosa creatividad de una niña de tres años. Cuenta, recordando, que tenían un amigo piloto aviador, que cuando pasaba por su casa los saludaba y hacía piruetas en el aire, y a veces les aventaba papelitos, y que se llamaba Francisco Sarabia. Dicha declaración, estrictamente hablando es correcta. Después de ciertas indagaciones, y con un esfuerzo importante mental de imaginación, pudiendo comprobar con imágenes topográficas la región de Balbuena, puedo entender con mucha más claridad esa escena. Matizando y colocando cada asunto en su correcta dimensión tenemos que los llanos de Balbuena se utilizaban para prácticas aeronáuticas, es donde actualmente se encuentra el Aeropuerto Internacional Benito Juárez de la Ciudad de México. Y tomando en cuenta de que ellos vivían por la zona de Portales y Nativitas, mas la alineación de la pista, es comprensible su posibilidad. Asimismo, se trataba de una avioneta y no de un avión de grandes dimensiones, y Francisco Sarabia había trabajado en la acrobacia aérea.⁷¹

⁷¹ Francisco Sarabia nació en Lerdo, Durango, había estudiado matemáticas y mecánica en la *Sweeney Automobile School* en Kansas, y después pilotaje en la *Chicago Aeronautical School*, era mecánico y piloto reconocido, por lo que ahí mismo lo invitaron a trabajar. Simultáneamente perteneció al Servicio Aéreo Postal de E.U.A. Conoció a una pareja que hacía acrobacia aérea, Lita y Henry Wichard con quienes trabajó, e hicieron Circo Aéreo en Estados Unidos, Coahuila, Nuevo León, Tamaulipas, Durango y Chihuahua. Regresó a México, y en algún momento radicó en Michoacán, donde conoció a Lázaro Cárdenas que en ese momento era gobernador. No tenemos forma de comprobar si Xavier, el hermano mayor de Julio César, conoció a Sarabia (como cree recordar su hermana Lilia), pues sus estudios de secundaria realizados en Zamora, Michoacán, invitado por un tío en segundo nivel, Leopoldo Herrera, primo hermano de su madre (Soledad) no coinciden en las fechas. Sarabia fundó una escuela de aviación en Monterrey, y en Chiapas estableció una empresa: Transportes Aéreos de Chiapas, S. A. En Baja California estableció rutas aéreas para comunicar a tan aislado territorio mexicano, influyó en la construcción de 28 campos de aterrizaje en la República. Rompió varios récords de vuelo en distintas rutas como México – Los Ángeles y otras más. En 1939 hizo la ruta México – Nueva York donde también rompió el récord, hizo un tiempo de 10:43 Hrs., al llegar sólo le restaba un galón de combustible. En ese mismo viaje en Washington, entregó una carta al presidente Roosevelt por parte del presidente Lázaro Cárdenas (un mensaje de paz), a su regreso a territorio mexicano, recién había despegado, y su *Conquistador del Cielo* se desplomó y cayó en el Río Potomac. En su honor se erigió un museo en su ciudad natal donde está expuesto su avión reconstruido.

Consultado el 31 de julio de 2019 en:

<https://www.youtube.com/watch?v=wauuFGyPoME>; <https://www.youtube.com/watch?v=LrUWIV5PUCw>
<https://www.youtube.com/watch?v=C9htZ0Fs8uo>; <https://www.youtube.com/watch?v=FAIEqR950wc>

II. FUE ASÍ COMO EL NIÑO CÉSAR CONOCIÓ LA MÚSICA

[usos y costumbres: música en casa]

MI PRIMER AMOR (O, PRIMERA CAÍDA)

La música en la casa del niño César era habitual, pues al tocar su padre varios instrumentos, su madre al canto y al toque de la mandolina, las tertulias programadas o espontáneas se daban con regularidad⁷². Con la llegada de los hijos esa actividad aumentó. Sabemos que el mayor cantaba espléndidamente y se acompañaba con la guitarra; y la siguiente hermana, Anita, se enfocó al estudio del piano, al grado que en algún momento logró comprar uno para la casa, fue ahí donde el niño César, de unos seis o siete años tuvo la oportunidad de palpar un teclado. Su hermana Anita de unos 20 o 21 años le comenzó a dar clases. Ella era muy estricta en su enseñanza y se esforzaba para que sus conocimientos fueran sólidos. Julio César le pedía normalmente que le volviera a tocar el ejercicio o la pieza que tenía que estudiar de tarea, ya fuera del Hanon, Beyer, o Czerny, los métodos de piano que se usaban en esa época. Le pedía que se la interpretara tal como era, que se la tocara de corrido para tener completo el concepto de la obra; y así lo hacía, pese a que su hermana le iba indicando en la partitura las partes en donde debía tener cuidado. Julio César observaba muy atentamente sus manos en el teclado.

Normalmente después de su clase, ella salía de casa, y cuando se escuchaba la puerta de la casa cerrar, Julio César corría al piano a practicar lo que le había enseñado. El niño siempre le presentaba decorosamente la lección. Su hermana Anita, en clase, de repente le solicitaba a su alumno que le indicara en la partitura en dónde iba, el niño sin mayor reparo le indicaba.

Pero en una ocasión ocurrió lo peor... la clase iba como de costumbre, y me solicitó que le mostrara donde iba; como era costumbre. De pronto, Anita empezó a enfurecerse, al indicarle "exactamente dónde iba", me azotó la tapa del piano y lo cerró con llave. Vociferando; me puso barrido y regado: –¡Me haz visto la cara, me haz engañado vil y descaradamente todo este tiempo, mira cómo me pagas!– Dijo Anita.

Como era muy blanca se puso roja, roja de coraje. Pues me había puesto una trampa y el libro lo había puesto de cabeza para saber si realmente estaba leyendo.

⁷² Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

Como yo había intuido que en donde hubiera más notas pegadas sería la parte rápida, y al contrario; se me hacía fácil medio indicarle por donde iba, y la había salvado, hasta esa vez.

El niño, –como sería normal en la mayoría– odiaba las notas; y decía: “para qué quiero eso (la partitura) si tengo esto (y se señala la oreja). Qué flojera y pérdida de tiempo aprenderse las notas en el pentagrama...”.

Julio César cayó enfermo en cama con calentura, náuseas, sin ganas de comer y con mucha tristeza. Fue atendido por alguno de los doctores de la colonia, Rogelio Reynoso o Calleja, le recetaron incluso inyecciones y el niño no se aliviaba. Hasta que cayeron en la cuenta de que se trataba de algo psicossomático, la clausura del piano le estaba provocando todo este cuadro de enfermedad. Los padres de Julio César hablaron con su hija mayor Anita y le dijeron que no tenía que ser tan dura con él, y que el asunto lo dejaban bajo su responsabilidad. Ella también se asustó mucho y la razón que esgrimía era que no quería que fuera “un Agustín Lara cualquiera”, con todo y lo que eso significaba, más en ese tiempo que era el autor más reconocido del momento. Pues lo que quería evitar es que, a diferencia de él, su hermano sí debería saber solfeo. Le quitó la llave al piano y levantó la tapa: “toca lo que quieras...” le dijo. El niño sanó inmediatamente. Las clases se alargaron por un par de años, más o menos.

SEGUNDA CAÍDA

Pero el alivio no duro mucho. Una ocasión, Julio César llegaba a su casa y vio un camión estacionado justo enfrente de su casa. Un mueble grande en la banqueta... era el piano de casa. Pensó que se iría a reparación o algo similar, al entrar se da cuenta de que la familia estaba lloriqueando, eso lo asustó y pensó en la muerte de algún familiar. Pues no, resultó que su hermana Anita había tenido que vender el piano. Y nuevamente Julio César cae en cama con los mismos síntomas anteriores.

TERCERA CAÍDA (O, GUITARRA COLGADA EN LA PARED –CON NIÑO–)

En la casa había una guitarra colgada en la pared, muy folclóricamente amarrada con un listón y un moñito. Pues su padre estaba pagando en abonos esa guitarra española, una Telésforo Julve, abonaba cinco pesos a la semana para completar el total de cincuenta pesos.

Julio César siendo un niño aún, se acercaba un banco para alcanzarla, y sin bajarla le pisaba los trastes con una mano y con la otra tocaba las cuerdas, –pues ya tenía la noción del teclado. Según él sacaba piececitas, se pasaba mucho tiempo ahí. Cuando se cansaba abrazaba la guitarra y se quedaba dormido, sorprendentemente nunca se cayó.

A su madre Chole le enternecía ese cuadro, y en una ocasión se armó de valor para pedirle a su marido que se apiadara y le enseñara a su hijo a tocar la guitarra. El señor Valenzuela se negaba airadamente consuetudinariamente, hasta que finalmente accedió bajo una súplica muy especial de Cholita, no sin estar muy molesto y replicando que él no era maestro y que tampoco tenía tiempo para eso.

Un día con guitarra en mano, me sienta y me pasa otra guitarra; y de guitarra a guitarra:

–A ver mi amigo, sépase que yo no soy maestro ni nada, sólo porque su madre me rogó⁷³– Dijo el padre.

Pero estaba todo enojado, y así fue mi primera clase.

–Y aquí rapidito ¡eh!, quiero que a la primera me entienda todo porque si no, le rompo la guitarra en la cabeza como se la rompí a su hermano Xavier.–

Replicó el padre.

Y efectivamente, le rompió una guitarra a mi hermano, yo ya sabía de eso, y dije no, a mí no me la rompe.

De esa forma Julio César recibió sus primeras lecciones de guitarra, cada semana a la misma hora era un baño en sudor por el terror que le causaba el maestro, el corazón palpitando aceleradamente y poniendo la atención extrema a cada instrucción del padre. Este profesor resultó lírico, no había que preocuparse por el solfeo, pero su carácter y mal genio hacían las cosas muy difíciles. Pese a su lirismo, por fortuna poseía una buena técnica para colocarse el instrumento, recargada sobre la pierna izquierda, de escuela clásica, esto debido a que el señor Valenzuela había recibido clases con un profesor de buena técnica, misma que abandonó muy pronto por lo desesperado y aprensivo que era el alumno. Así pasaron los meses, y el alumno ideaba técnicas de memoria para lograr hilar y retener todas las pisadas y sonidos en su cerebro de las enseñanzas de su padre. Pensaba en escaleras hacia arriba, en casas de colores y señores caminando, y una infinidad de cosas con tal de no perder el recuerdo de lo enseñado. Las clases probablemente alcanzaron el año. Hasta que un día las lecciones se detuvieron abruptamente. El alumno sentado en el lugar asignado

⁷³ 1eV15040334, 00:16:10 Hrs.

para su lección esperando al profesor, que pasaba por ahí pero nunca terminaba de llegar. Al grado que en un acto de desesperación del profesor, le dijo que ya no le iba a dar más clases. El niño asustado y acongojado sin saber la razón, pensando que había hecho algo mal y que por eso el profesor renunciaba. Aunado a la dura experiencia que había tenido con las clases de piano de su hermana. La madre muy afligida preguntó a su hijo si se había portado mal o qué había pasado. Pues nada se supo, y el niño una vez más cae enfermo en cama con vómito y calentura.

Más o menos al mes de este hecho, se realizó una comida familiar en casa de su tía Chuy, hermana de su madre, vivía en la calle de Miravalle en la colonia Portales; y vio a su, muy cercano primo, Jorge; hijo de su tía Tere, pues son de la misma edad. En un momento dado, bajo acuerdo mutuo de encontrarse debajo de la mesa a la hora de la comida para platicar, –con el fin de que los adultos no los oyeran– el primo Jorge le platicó a Julio César que un día había ido su papá, el señor Valenzuela, a su casa de visita, y él pudo escuchar la plática que tuvieron, el padre de Julio César y la madre de Jorge, pues Jorge andaba por ahí y al escuchar la plática se escondió para poder oír sin que lo vieran y regañaran. En la plática salió que el señor Valenzuela le decía a su comadre Tere, que él ya no podía darle clases de guitarra a su hijo porque ya no tenía más que enseñarle, y que todo lo tocaba mejor que él.

Es necesario recordar que la educación que recibió el señor Valenzuela fue incipiente, no tuvo la oportunidad de la convivencia familiar ni conocer las formas de trato social amables. El impacto que le había ocasionado el señor Valenzuela a su aprendiz había sido muy dañino, y por fortuna el primo de Julio César lo había podido alivianar.

CLASES EMERGENTES (O, PRIMEROS AUXILIOS)

Sabemos que Xavier, el hermano mayor de Julio César, tocaba de manera hábil la guitarra con conocimiento formal del instrumento; acompañándose con la guitarra, cantaba temas de Frank Sinatra, quien en ese momento era uno de los personajes en cartelera, así como las *big bands* en Estados Unidos, el *Swing* y Glenn Miller. Era la época de los boleros que interpretaban los tríos. Dicho sea de paso, esa música es muy significativa para Julio César además de que le encanta, comenta que ellos también fueron y siguen siendo otros de sus importantes maestros.

Oliva comenta que su hermano Xavier era una gran persona, muy cariñoso. Vio a su hermanito tan triste y desolado que le preguntó qué le pasaba. Al enterarse de la razón, –la pérdida de su profesor de guitarra– éste se ofreció a seguirle dando clases. Lo consoló diciéndole que se trataba de un padre muy difícil, un ser muy raro. Con la noticia Julio César salió inmediatamente de su depresión y le volvió la salud.

Empezó a explicarle sobre la partitura lo que su padre le había enseñado de manera lírica. Pues ahora, con la teoría, entendía realmente cómo eran las cosas. Ya no era necesario inventar escaleras, ni casas, ni señores caminando, ya había una explicación lógica y tangible de los sonidos. No existía tema que no le interesara a su hermano Xavier, además era muy dedicado y estudioso. Por su cuenta se ponía a investigar las cosas. Estaba suscrito a varias revistas internacionales de muchos temas, dibujo, contabilidad, mecánica, ciencia y tecnología, electrónica. Recibía la revista de Charles Atlas (fisicoculturista) para seguir su método, hacía mucho ejercicio. Arreglaba cualquier cosa –contaba con su taller en casa igual que su padre– desde una pluma fuente, hasta un coche, pasando por los lentes de algún vecino o familiar, un reloj de pulsera o de pared, tocadiscos, estufas, refrigeradores, licuadoras, radios, etc. Y así también se interesaba mucho por la música, incluso se iba de gira por Estados Unidos con grupos haciendo música vernácula mexicana, vistiendo de mariachi obtenía mucho cartel. Tenía mucho éxito con las *gringas*; cosa que no le gustaba mucho a su novia Yola. Ahí fue cuando terminó su carrera artística, le dio el ultimátum y le dio a escoger entre ella y la música.

Xavier fue para Julio César como su segundo padre, estaba muy cerca de él. Lo instruía con gusto y de manera atinada, sin regaño, nunca se le oyó decir una mala palabra, no se desesperaba ni se enojaba, nunca lo golpeó ni lo vio mal, era un personaje increíble – lo describe Julio César–. No sólo fue su profesor de guitarra ni de música, también le mostraba sus libros de astronomía, matemáticas, dibujo, historia, ciencias en general, funcionamiento de maquinarias, de civilizaciones lejanas y cualquier cantidad de temas. De los cuales Julio César se hizo de un acervo de conceptos sobre todo un mundo de conocimientos que supo atesorar y valorar para su concepción de vida. Pues al final logró formarse una cosmografía compleja.

ÚLTIMA CAÍDA (DOBLE, O ¿TRIPLE?)

Por desgracia, y una vez más este gusto tampoco fue muy duradero. Su hermano Xavier veía mejor futuro en Estados Unidos, a donde en 1962 teniendo 32 años, y Julio César 15, decidió irse con esposa y dos hijos para jamás regresar.⁷⁴ Y una vez más la caída en picada de Julio César se dio. Comenta: “Así ha sido eh, muy duro; descalabro tras descalabro, golpazos morales, espirituales, mentales... ¡qué duro eh!; me ha tocado fuerte el bombardeo ¡eh!, fuerte, fuerte, fuerte.”⁷⁵

Existían algunos factores de peso que llamaban a Xavier a los Estados Unidos. Quizás, la forma tan disciplinada de Xavier, empataba con la ideología norteamericana. Él admiraba mucho las normas que allá se seguían, su metodología dogmática. Desde el respeto a los semáforos, a los anuncios de no pisar el pasto, hasta las instrucciones de cómo armar un aparato utilizando las herramientas precisas, y todo ese rigor que acostumbran. Otro factor que lo impulsó fue el saber que unos vecinos cercanos y amigos de la familia, se iban también. A Xavier le gustaba el idioma inglés, lo aprendió y lo practicaba en las revistas extranjeras que le llegaban. Pero quizás el motivo más importante que lo determinó, fueron las diferencias tan fuertes que existían con su padre, el señor Valenzuela.

Él había hecho distintas solicitudes de trabajo en los Estados Unidos mediante correo ordinario. Su currículum era muy atractivo en distintas áreas aunado al buen manejo del idioma. Además de lo antes mencionado tenía conocimientos de hidroeléctrica, neumática, ingeniería mecánica y electricista, electrónica, taquimecanografía en inglés y español, sabía manejar el cárdex, dibujo lineal, comercial, publicitario, industrial, de imitación; resultaba un prospecto muy atractivo. La respuesta no se hizo esperar, llegaron aproximadamente ocho telegramas a la casa familiar ubicada en la calle de Benito Juárez en Portales, ofreciéndole diversos empleos. Dada la alta estima que todos le tenían a la madre y la consideraban una persona con sabiduría, Xavier le dejó la suerte de elección a ella, así

⁷⁴ Xavier, hermano de Julio César fue un inmigrante legal. “Con la firma del Programa Bracero resurge nuevamente el flujo migratorio, incrementándose más del 50% de mexicanos a Estados Unidos pasando de 377 mil migrantes a 576 mil al final, sin embargo no solamente se da el flujo migratorio con visa de trabajo, sino que también se detona la migración indocumentada.” Una gráfica muestra que para: 1940 había 377 mil; para 1950 - 451 mil; para 1960 - 576 mil. Revista CIMEXUS Vol. IX, Núm. 2, 2014, (71), P. 82. “El flujo migratorio en México: Un análisis histórico a partir de indicadores socioeconómicos”. Francisco Javier Ayvar Campos, et. al. <https://cimexus.umich.mx/index.php/cim1/article/view/193/162> Consultado el 26 de enero de 2019. (Descargar archivo para su consulta).

⁷⁵ 1eV15040344, 00:16:25 Hrs.

que el telegrama que cogiera su mano, sería el destino de Xavier y su familia. La mano eligió una fabrica de transformadores en Los Ángeles.

Algunas de las diferencias que existían entre él y su padre tenían que ver con la forma de llevar la contabilidad de las tiendas que atendían, una; un par de versiones anteriores a lo que fue la Conasupo, se llamaba Nacional Distribuidora y Reguladora S. A. de C. V.⁷⁶ Otras, que fueron negocio particular, *La Jalisco*, y al cambiarse de domicilio a otro muy cercano, *La Nueva Jalisco*. El señor Valenzuela tenía una mente muy ágil, hacía cuentas matemáticas a velocidades impresionantes, además contaba con una retención admirable (hay quienes hablan de mente fotográfica). No utilizaba los libros de ingresos y egresos que sugería su hijo Xavier, entre otras cosas.

Cuando finalmente se fue Xavier a Estados Unidos, le dejó a Julio César varios encargos por terminar y entregar del taller que tenía. Cosas que arreglaban entre los dos, bicicletas, relojes, etcétera. Por su puesto, Julio César era el chalán, Xavier lo dirigía.

Julio César comenta que:

Si hubiera elegido la música en lugar de casarse, fácilmente hubiera sido un Javier Solís, una especie de Pedro Infante, de Jorge Negrete, de Gualberto Castro, de José José, Marco Antonio Muñiz, a ese nivel; hubiera viajado por todo el planeta, cantidad de discos, películas... te lo garantizo. Hubiera sido un artizazazo de aquellos. Tenía todo para hacerlo, carisma, voz, inteligencia, trato, simpatía, todo.⁷⁷

Julio César perdió una vez más a su guía, no sólo por la falta de profesor de guitarra que había suplido, sino también la parte moral y espiritual, un significativo respaldo para un adolescente de esa edad, específicamente por las carencias que resultaban en su padre.

A la distancia y por lo que narra Oliva, se antoja ver a esos hermanos como una mancuerna muy atinada, uno ávido de conocimiento, y el otro derroche de habilidades y destrezas, no sólo científicas y técnicas, sino también artísticas, y principalmente con el

⁷⁶ "La Conasupo se creó por decreto presidencial el 23 de marzo de 1965 durante el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz. Sin embargo, sus antecedentes parten del presidente Lázaro Cárdenas, quien, en 1937 ante una alza generalizada de precios, constituyó el Comité Regulador de Trigo, con el fin de asegurar el abasto de este alimento en las zonas urbanas, evitar su encarecimiento y proteger el salario de los trabajadores. Así, surgió con el nombre de Nacional Distribuidora y Reguladora S. A., y después se convirtió en Compañía Exportadora e Importadora Mexicana. Desde entonces, Conasupo se convirtió en el principal instrumento de Estado para apoyar a las clases marginadas...". <https://www.proceso.com.mx/179498/con-la-desaparicion-de-conasupo-que-darian-sepultadas-las-pruebas-de-corrupcion-de-tres-sexenios>. Consultado el 15 de junio de 2019. (Revista Proceso, 21 noviembre de 1998, México, D. F. Conasupo significa: Compañía Nacional de Subsistencias Populares.

⁷⁷ 1eV15040344, 02:06:20 Hrs.

interés y cariño de enseñar y apoyar a su hermano menor. Xavier había aportado la ayuda debida y debía seguir su camino.

III. FORMACIÓN DE LA INTERIORIZACIÓN (CARÁCTER – ESPÍRITU) E INVENTIVA DE OLIVA

El carácter de una persona se va forjando y apuntalando por distintas razones, desde la carga genética, hasta el oficio elegido, pasando por las experiencias de vida, desde la niñez principalmente, juventud, y también en la etapa de adulto.⁷⁸ Siendo así, hablemos primero de una circunstancia radical en el seno familiar de Julio César. Como ya comentamos, el padre era un hombre que creció en ausencia de padre, y que desde pequeño se dedicó a las labores duras del campo, en un poblado muy humilde en donde la civilización y educación eran incipientes. José Isabel tenía que ver por los avatares de la vida diaria, la de él y la de su madre. Asimismo, lidiaba tanto con animales como con peones, pues llegó a ser caporal. Eran épocas revolucionarias, y la demostración de hombría no tenía que ver con la exhibición de la respectiva porción femenina del varón. Era hombre bravo, logró estudiar hasta tercer año de primaria. Bajo esa premisa formó y mantuvo, con su esposa, una familia de seis hijos.

Para concebir un perfil más completo del señor Valenzuela, cabe aquí mencionar tres interesantes momentos que lo involucran de lleno; pero al mismo tiempo, en dos de ellos también involucran a Julio César. Uno ocurre a muy temprana edad del niño Chabelo, y los otros dos, en la primera juventud del niño César. Así, tendremos un panorama amplio y podremos valorar elementos en cada uno, para exponerlos en la evolución de los sucesos de ambos personajes.

Así como el señor Valenzuela conoció en persona y trato a uno de los personajes más importantes de la música de México; asimismo conoció –no por alternativa– a su extremo opuesto. Uno de los más temidos y violentos de la historia del país.

⁷⁸ “La personalidad está formada por características innatas, a las cuales se le suman la acumulación de experiencias y acciones recíprocas entre el ser humano y su medio, estas características se ponen en manifiesto cuando el niño se relaciona con su entorno.” Así lo comenta Carmina Cristabel Sánchez Juárez en el Resumen de la su tesis de licenciatura, *Orden de nacimiento y su influencia en la personalidad de los niños*, Universidad Rafael Landívar, Facultad de Humanidades, Quetzaltenango, Guatemala, 2012.

UN ENCUENTRO PARA TEMER

[historia vívida]

Retomemos un poco la vida campirana de aquel niño de entre siete y ocho años de edad; como ya dijimos, originario de la población de Toluquilla en el estado de Jalisco, muy cercana a la capital, Guadalajara. Alrededor de 1915, José Isabel, –Chabelo– pertenecía a una cuadrilla de peones de labranza, trabajadores del campo, Chabelo era el más joven, pues eran hombres de entre treinta y cuarenta años, trabajaban a pleno rayo del Sol “sobándose el lomo” en los surcos, con la yunta y el arado.

En una ocasión, trabajando el campo, alguien gritó: ¡Ahí vienen los villistas!, y todos salieron corriendo dejando lo que estaban haciendo. Chabelo por alguna razón no se percató del aviso a tiempo. El niño vestía camisa y calzón de manta, huaraches, cinto y sombrero; cuando se dio cuenta de la urgencia, lo que le preocupó fue el rescate de su itacate que Marianita, su madre, le había preparado, quizás con un par de quesadillas y atole. En la carrera hacia él, sintió unas pisadas de caballo muy cercanas, y cuando menos lo esperó estaba volando sujetado por una mano a su cinto que lo montaba en ancas de una tremenda bestia. El niño dio por hecho que ya se lo llevaban a la Revolución. Sin duda era un villista, con tremendo sombrero y cananas de donde el niño Chabelo se podía sujetar. Estaba muy asustado pensando que ya no regresaría a su casa, y la preocupación que le causaría todo esto a su madre, quizás con un posible trágico desenlace.

El jinete le preguntó al niño si conocía a *La Chabela*, y éste le contesta:

–sí señor.

–y ¿sabes a dónde vive?– Le replicó el jinete.

El niño vuelve a contestar afirmativamente.

–Pues llévame con ella.– Dijo el villista.

Se trataba de un pueblo muy pobre de escasa población, donde todos se conocían, no había electrificación, drenaje ni pavimento. En el camino, otro villista a caballo se acercó estrepitosamente a ellos, con sombrero, bigote y mal encarado; aquel niño se asustaba cada vez más. Al acercarse el segundo villista, se le cuadra al primero y le dice:

–Mi general Villa, ¿qué hago con el pelotón?

Al oír eso, Chabelo le confiesa categóricamente a su hijo César, cuando se lo contó: “Me meé y me cagué”.

–¡Vengo con el mismísimo Pancho Villa, y montado en el Siete Leguas!.–
Pensó el niño Chabelo.
Por si fuera poca la impresión, Villa le contesta al otro:
–Sí Fierro; llévate a mis muchachitos al ojo de agua, allá me esperan. El chaval me va a llevar con La Chabela a “un asuntito”.

El niño Chabelo estaba frente al “Carnicero de la Revolución”, Rodolfo Fierro, brazo derecho y compadre de Pancho Villa, su incondicional.⁷⁹

Dijo Chabelo a su hijo, que cuando Fierro lo volteó a ver, quedó pasmado de terror, “la mirada más sanguinaria que he visto en toda mi vida”⁸⁰ la tenía aquel hombre.

Una vez conocida la identidad del jinete, se dirigió a él como: ¡Mi general Villa!. Le iba indicando el camino al sitio donde La Chabela prestaba sus servicios.

–Mi general Villa: después de esos árboles a la derecha.
–Mi general Villa: antes del arroyito a la izquierda.

Al llegar, Villa le dijo al niño que se colgara de su brazo, y al hacerlo lo cargó y aventó alejándolo del caballo. A manera de agradecimiento, sacó unas balas de las que usaba su carabina 30–30 y le dijo, “no traigo dulces ni dinero, pues estamos en la revolufia. Pero te doy estas balas para que le cuentes a tus hijos que te las dio el general Villa, y que te subiste al Siete Leguas”.

Muy probablemente este episodio se da cuando los villistas toman el poder en Guadalajara encabezados por Julián Medina, “y cuando se les incorporó el propio Villa con

⁷⁹ “Incondicional de Francisco Villa, hombre leal que nunca tuvo un atisbo de traición hacia éste, cosa que Villa siempre supo agradecer. Guerrero de gran valor en el campo de batalla cuyos logros solamente se vieron opacados por su espíritu sanguinario.” Villa dijo alguna vez de Fierro: “Nunca mira los peligros para él, porque su valor no los conoce.” Un par de hazañas conocidas y muestra de su ingenio, la primera, y vena sanguinaria, la segunda, es cuando “el 20 de noviembre de 1913 en que recibió la orden de Villa de detener las fuerzas orozquistas y huertistas que avanzaban rumbo a la plaza fuerte de Ciudad Juárez con la intención de recuperarla de las manos de Villa y sus hombres, quienes apenas cinco días antes la habían tomado. Fierro tomó un ferrocarril y enganchó varios carro a él; estando ya cerca, el enemigo se dio cuenta y comenzaron la ofensiva pensando que se trataba de un ataque formal de Villa y su División del Norte. Fierro detuvo el ferrocarril y prendiéndole fuego a los carros lo puso nuevamente en marcha a toda velocidad. El ferrocarril atravesó la distancia que lo separaba del enemigo en unos instantes, estrellándose contra los convoys (sic) del ejército enemigo, provocando un desastre entre sus filas. Tres días después se llevó la batalla de Tierra Blanca, cuya victoria fue para Villa y sus dorados. Trescientos prisioneros de las huestes de Orozco, doscientos de Huerta y un sin fin de muertos fue el resultado de la batalla. A los trescientos soldados orozquistas los mandó fusilar, tarea que se encomendó a Rodolfo Fierro [...] Disponiendo de tres pistolas, un ayudante que las cargara y otros hombres que se encargarían de sacar a los prisioneros, dio la orden de hacer salir a los cautivos para que intentaran huir. Una vez fuera los desdichados prisioneros, Fierro, haciendo uso de una excepcional puntería, se dedicó a cazarlos uno por uno. Al final del día el paisaje se llenaba de cadáveres y la tierra se teñía de rojo mientras Fierro dormía plácidamente.” CC, Cultura Colectiva, por Rafael Pérez en: <https://cultura colectiva.com/letras/rodolfo-fierro-el-carnicero-de-la-revolucion>. Consultado el 28 de enero de 2019.

⁸⁰ 1eV15040314, 01:24:51 Hrs.

gran parte de la División del Norte, Diéguez se vio forzado a evacuar Guadalajara, a la que los villistas entraron triunfantemente. “Todos gritaban ¡Viva Villa!”⁸¹

Esta anécdota surgió a raíz de que un día, Julio César siendo niño, acomodaba la herramienta de su padre en una caja que tenía doble fondo, al descubrirlo, revisó en él y encontró unas balas que le llevó a su padre para mostrárselas. Su padre al verlas recibió una fuerte impresión, al principio se irritó mucho, después su expresión se desencajó y luego de unos momentos en que pudo recuperarse, le dijo a su hijo que, si quería oír la historia que se sentara y escuchara atentamente; y así sucedió, entonces el padre le narró al hijo lo sucedido. Por desgracia, se desconoce el paradero de dichas balas, Julio César lo atribuye a los continuos cambios de casa que tenían debido a no poseer una propia,⁸² pese a que doña Chole, con sus propios ahorros había adquirido una. Adquisición absolutamente inadmisibles para un macho jalisciense, único proveedor de los bienes de familia como lo era el señor Valenzuela. Se deshicieron de ella sin siquiera habitarla y quizás, varios, sin haberla conocido. Tal parece que ambos temas han sido vetados en la familia.

EL SECRETO QUE MI PADRE SE LLEVÓ A LA TUMBA

La siguiente vivencia, impacta de manera importante al niño César, por una situación donde se confronta la personalidad tan fuerte y violentada de su padre ante una situación que lo termina doblegando y sometiendo en presencia del hijo menor. Asimismo el impacto que recibió el hijo tras el suceso en sí.

Habitando la última casa que tuvo la familia de Julio César cuando aún era hijo de familia, y de donde los cuatro hijos de en medio salieron para casarse, sucedió un hecho sorprendente.

Se trataba de una enorme casa de una planta, con un gran jardín y árboles; se encontraba dentro de una manzana que tenía como calles colindantes, Benito Juárez por donde se ingresaba, al Oriente el Canal de Miramontes (abierto. Actualmente Plutarco Elías Calles), Bremen al Occidente, y al Sur la calle de Albert. Estaba muy cerca de lo que es ahora Plutarco Elías Calles, tres o cuatro predios, y a tres calles de la Calzada de Tlalpan que sí

⁸¹ Katz, Friedrich, *Pancho Villa*, Ed. Era, “La guerra entre revolucionarios” P. 89. 1ª. Ed. en español, 1998. 2ª Ed. ampliada, 2000. Ed. digital, 2013. México, D. F.

⁸² 1eV15040314, 01:07:05 Hrs.

estaba pavimentada, pero no las que entraban a las colonias, rara era la que sí, como Berlín, que al parecer era la única por ese rumbo. Nos situamos más o menos en el año de 1960, quizás un poco antes. Sobre Calzada de Tlalpan circulaba un tranvía de madera en ambos sentidos que cobraba diez centavos, según recuerda Julio César. Las vías estaban sobre los durmientes de madera y entre estos grava, como es común. Es decir, las vías no estaban sumidas en el asfalto. Más o menos un par de años después comenzó a circular el tranvía de acero.

Dicha casa es recordada con mucho aprecio, por varias razones. Fue la última familiar (después, Julio César con sus padres se cambiaron a la calle de Cascada), y de donde todos, menos Xavier y Julio César, salieron para casarse. Su hermana Lilia tenía a su novio – con el que se casó– en la calle de Berlín, a dos calles hacia el Occidente de su casa. El hermano mayor Xavier, llegó a esa casa ya casado con Yola y vivieron ahí por un tiempo. Más o menos, los últimos cuatro años que estuvieron ahí, pudieron disfrutar del río Canal de Miramontes entubado, lo que agradecieron enormemente por la pestilencia que a menudo contaminaba en el rumbo, pese a que con cierta frecuencia arrojaban ciertos químicos, –quizás cloro– para mitigar los olores y evitar epidemias. Caudal a donde acudían ciertos muchachos buscando diversión extrema, al bajarse “a navegar” sobre natas de basura pestilente flotando, actividad que llegaba a causar situaciones peligrosas, pues además de basura contenía cadáveres de animales.⁸³

⁸³ “A finales de la década de los 30 del siglo XX, el arquitecto Carlos Contreras continuaría con la idea de ‘entubar’ más ríos. En 1938 propuso edificar un anillo o bulevar de circulación sobre los ríos de la Piedad, el Consulado y la Verónica. (‘Plano regulador del Distrito Federal, 1933’ y ‘La Planificación de la ciudad de México, 1918-1938’, ambos documentos disponibles en la Biblioteca Avery de la Universidad de Columbia, Nueva York). Contreras se convierte así en el autor de los viaductos, esto es, construir un ducto –de agua negra– y sobre él, pasar una moderna vialidad. El argumento era el mismo esgrimido por los españoles desde la Colonia y la Ilustración: abatir la insalubridad de los ríos convertidos en drenajes abiertos. Las condiciones políticas del régimen cardenista impidieron ponerlo en práctica. Pero con los siguientes gobiernos tal propuesta urbanística fue más que aceptada. En 1952, se inauguraría, sobre el río de la Piedad, el primer y flamante Viaducto Miguel Alemán, y 20 años después, entre 1972 y 1976, se daba paso al ambicioso proyecto vial del presidente Luis Echeverría, denominado Circuito Interior, que incluyó vistosos puentes elevados y 47 kilómetros de vías rápidas; parte de ellas se hicieron sobre la calzada-río de la Verónica, el río Consulado (propuestos décadas antes por Carlos Contreras) y el Churubusco. [...]

[...] A tal grado ha sido en nuestra historia el orgullo institucional de entubar canales y ríos, que el presidente Adolfo López Mateos ante el Congreso, el primero de septiembre de 1960, declaró: ‘Fueron entubados los ríos de la Magdalena y el Consulado, y sobre ellos se construyen dos importantes vías de comunicación: la primera entre la avenida Universidad y Puente de la Sierra; la segunda entre avenida Insurgentes Norte y el Puerto Aéreo’. Un año después, en 1961, siguió informando: ‘Han quedado entubados los ríos de la Piedad, Becerra, la Magdalena y Tacubaya, así como el de San Joaquín, entre la glorieta de Mariano Escobedo y la avenida Defensa Nacional’. Y, por último, en 1963 dijo ante los mismos diputados: ‘Se entubó el río Churubusco y Canal de Miramontes, con 12 y 7 kilómetros respectivamente’. Consultado el 28 de mayo de 2019 en:

<https://www.jornada.com.mx/2004/12/09/02an1cul.php>

La arquitectura de la casa tenía el modelo que se acostumbró mucho en esa época, tipo porfiriana con patio⁸⁴. Del lado derecho estaba construido desde la calle hasta el fondo del predio, habitación tras habitación todos comunicados por puertas: recámaras, baño, sala, comedor, cocina y más cuartos al final; acompañados por un corredor externo que también los unía y al cual tenían acceso mediante una puerta.⁸⁵ Enfrente de esa alargada construcción y pegada al límite de la propiedad, estaban construidos algunos cuartos que la dueña utilizaba como bodega, donde de vez en cuando y por circunstancias especiales tomaba y guardaba cosas. En el centro se encontraba el gran jardín arbolado, principalmente hacia el fondo; todo él servía para muchas y diversas actividades, desde reuniones con familia, vecinos y amigos, o simplemente para estar, charlar, estudiar o leer; sin olvidar el espacio que ocupaban las jaulas de ciertos animales de granja, gallos, gallinas, crías y cerdos⁸⁶. Miguel, el hermano inmediato mayor a Julio César, se dedicó por algún tiempo a la cría de ellos. Por supuesto no podía faltar perro y gato; del primero menciona Lilia, al Pirata, pero el favorito de todos, y casi como un miembro más de la familia fue el Chito, un gato medio blanquito con gris y negro, le decían *Chito Vau*, Julio César dice que porque era de la familia Valenzuela, pero Lilia dice que porque así maullaba; muy inteligente y consentido. En esta casa estuvieron habitándola aproximadamente diez años.

En el marco de todo esto, en una Ciudad de México que con dificultad podemos imaginar ahora, donde no existía el Metro ni pavimento como algo común, surge una historia como esta.

La asignación de las recámaras siempre variaba dependiendo de las necesidades del momento. En este caso, la primera recámara era habitada por el señor de la casa y el hijo menor, es decir, el señor Valenzuela y el niño César. El cuarto tenía una ventana que daba a

⁸⁴ González Franco, Lourdes Cruz, *La casa en la Ciudad de México en el siglo XX, un recorrido por sus espacios*, UNAM, Facultad de Arquitectura, C. U., México, 2016. P. 83.

⁸⁵ "... las recámaras, se alineaban a lo largo del corredor y se comunicaban entre ellas, a la vez que tenían puertas hacia el pasillo o corredor [...] Estos espacios de transición constituían para las habitaciones el único medio de iluminación y ventilación." *Ibidem*, P. 85.

⁸⁶ El elemento espacial por excelencia –heredado de la vida virreinal– que caracterizó a la gran mayoría de las viviendas en colonias de la clase media, como la Roma, Santa María la Ribera, San Rafael, y Guerrero, fue el patio, con sus diversas modalidades. De tradición colonial, esta solución, que permitía al mexicano estar en contacto con el espacio abierto, se prolongó hasta la segunda década del siglo XX. Si bien las dimensiones de los predios de los nuevos fraccionamientos fueron menores a los tamaños de las casas coloniales, se puede afirmar que la solución en torno a un patio se adaptó de acuerdo a los tamaños de los predios, ya que variaban de 10 a 14 metros de frente por 30 a 50 metros de largo. Ya sea que la planta arquitectónica fuera de claustro, en forma de "U", "L" o "C", el patio era el elemento alrededor del cual giraba la vida familiar; de igual forma sucedió con los corredores llenos de macetas que lo rodeaban, en los cuales, además de circular, se realizaban actividades de esparcimiento y de convivencia hogareña." *Ibidem*, P. 83.

la calle de Benito Juárez. Hacía tiempo corría un rumor en la colonia y colonias aledañas, que se oía un ruido en la madrugada, un ruido como metálico. Deducían varias posibilidades pero dejaban las cosas sin mayor explicación, pues se trataba de horas no hábiles, por lo que representaba un sacrificio averiguar el origen de tal sonido. Pero el asunto seguía, y más gente se iba percatando por cuenta propia de ello; algunos ancianos lo comentaban, señores, madres de familia también. Llegó al grado que el rumor era tema común entre el vecindario. A César le había llegado la noticia por sus amiguitos, y entre ellos comentaban el suceso a partir de lo que decían sus mamás, papás y hermanos mayores. Alguno decía que, cuando se escuchaba eso, su mamá encendía una veladora y comenzaba a rezar, y su papá mejor se hacía el dormido o se iba al baño para desatenderse de aquel misterio y sonido tétrico. Cuando le preguntaban a César, decía que no se atrevía a ver de qué se trataba y que ni quería saber, pues que él sólo era un niño y no tendría posibilidades de poder hacer algo. Y así pasaba el tiempo.

En alguna ocasión, César se atrevió a comentarle el asunto a su padre, por su puesto que éste lo mandó inmediatamente a dormir, condimentado con reclamos por el tipo de amistades que tenían, las lecturas que acostumbraba y sus ansias de investigador, le dijo que ya estaba alucinando. Fueron algunos intentos los que procuró César obteniendo réplicas más o menos semejantes. Es de considerar que como don Isabel era un hombre rudo, de trabajo, requería dormir sus horas porque terminaba muy cansado del día. Se levantaba a las cinco de la mañana y no paraba, ya fuera en su propio jardín, en la manufactura de interfonos para casas y edificios, que además de hacerlos los iba a colocar, el medio turno del tranvía que conducía, incluso en algún momento atendió una lonchería en el Centro Histórico de la Ciudad de México, aunque por lo regular, su principal trabajo estaba en la tienda que tenía con su esposa Chole; así que cualquier cosa que le interrumpiera su sueño sería condenado. Asimismo, hacía caso omiso a los días festivos, ni Navidad, ni año nuevo, ni siquiera su propio cumpleaños; era poco sociable, por lo mismo que no tuvo ese aprendizaje en casa, todos los fines de semana trabajaba, ni un solo domingo lo dejó de hacer. Comenta Julio César que eso ya era una obsesión, como una enfermedad, y confiesa que le heredó en muy buen grado ese asunto, por fortuna no a sus niveles.

Por todo ello, era consecuencia que al acostarse cayera rendido en cama sin percatarse de lo que pasaba a su alrededor, obviamente, ese misterioso sonido no lo había oído. No dejaría que chismes de la gente le perturbaran la tranquilidad y el sueño. Sin embargo, Isabel no era ajeno a los rumores que había en el ambiente, pues nadie podía; estaba tan difundido que era imposible ignorarlo, pero su postura ante ello era de incredulidad y por tanto de indiferencia, decía que eran inventos de la gente que no tenía nada que hacer. En alguna ocasión una persona cercana y de confianza le mencionó el tema, eso coincidió con que su hijo César una vez más le había pedido de favor que atendiera el asunto, pues ya no podía dormir del temor que producía el macabro sonido aquel. Estando en la cama se la pasaba esperando el momento en que llegara. Y como comenta Julio César, el silencio en aquella época era sepulcral, no había vida nocturna, ni transporte público ni propio tan tarde, había pocos coches y las actividades de la gente terminaban temprano en la noche. Lo compara con la provincia, pero por experiencia propia dice que las noches en los pueblos son escandalosas, por la cantidad de animales que habitan ahí.

En esta ocasión, un amigo de César estaba cerca de su papá, quien estaba tratando el tema con otras personas, estaban comentando sobre el sonido aquel. Isabel comentó que efectivamente, su hijo César le había estado insistiendo mucho al respecto. Y los comentarios siguieron en torno a que nadie se atrevía a salir a investigar de dónde, y qué producía tan extraño sonido. Ante ello, Isabel se alarmó y preguntó que si tan terrible era el asunto como para que nadie hubiera salido a investigar. Asintieron todos. Bueno, comenta Julio César, para las pulgas de mi papá, bragado, macho y con pistolas.

–¿Esto qué me dura?, si allá en el pueblo vi cara a cara al mismo general Villa, y aquí la estoy contando. A mi esas cositas de niñas... Pues esta noche me despierta amiguito, cuando empiece a oír el ruido, a ver de a cómo nos va.–
Dijo don Isabel al niño César.

Pues empezó aquel sonido, eran como las tres y media de la mañana. Se escuchaba un sonido metálico, como si se golpeará un tubo enorme con un *bate*. ¡*Tuunnn!*..., ¡*Tuunnn!*... etc. resonaba mucho. Se oía que venía de lejos, pasaba cerca y se volvía a alejar; tenía el efecto *Doppler*, al acercarse su sonido se iba haciendo más agudo, y al alejarse otra vez se volvía grave. Este sonido era como si fueran las pisadas de un gigante inmenso de acero.

César despertó a su padre para avisarle de la presencia del sonido. El padre se levantó de un salto con pistola en mano y linterna en la otra.

–¿Qué pasó? ¿qué pasó mi amigo?– Dijo el señor Valenzuela.

–El ruido ese papá.– Le dijo el hijo.

Y en eso le da un empujón a César, y éste salió volando.

–Tírese al piso, quédese ahí y no se mueva.– Ordenó Isabel.

Se acercó a la ventana, las cuales estaban tapadas por oscuros.⁸⁷ Abrió ligeramente uno y entró la muy tenue luz del alumbrado público que coincidía más o menos con su ventana.

Julio César recuerda cómo la luz le pegaba un poco en el rostro a su padre; el señor Valenzuela agazapado en el piso, con la pistola amartillada en mano se asomó sigilosamente por la ventana.

Cuando se empezó a alejar el sonido, el señor Valenzuela cerró el obscuro de un golpe, se hincó, se persignó y rezó.⁸⁸

–Oye papá, ¿qué fue lo que viste?– Preguntó el niño César.

Con voz alterada y descompuesta el señor Valenzuela exclamó a su hijo:

–¡Jamás en su vida se le ocurra preguntarme qué fue lo que vi!. ¿Está claro?

–Sí, pero papá...– Intentó preguntar el niño.

–¡Acuéstese y cállese!– Ordenó el papá.⁸⁹

El niño César se quedó con la incógnita.

Los años corrieron y el padre ya un poco mayor. Julio César ya era esposo y padre de un par de niñas que cursaban la primaria. Sus dos padres vivían en casa de su hermana Anita, en la entonces nueva Ciudad Azteca, Tercera sección. Julio César acostumbraba visitarlos con su familia los domingos. Uno de esos días se le ocurrió preguntarle a su padre sobre aquella ocasión tan enigmática. Fue a su recámara, pues estaba acostado, y sutilmente

⁸⁷ Son tablas de madera que ajustan exactamente en el vano de la ventana y sirven para lograr un obscuro total.

⁸⁸ Don Isabel había sido sacristán en una iglesia de Jalisco, ayudaba a dar misa. Conocía el rito completo de la ceremonia, preguntar y contestar en latín, las intervenciones del organista, etc. Pero se fue dando cuenta poco a poco de ciertas cosas que no le parecían correctas, y vio con muy malos ojos todo eso y se retiró para nunca más regresar. En algunas ocasiones Julio le preguntaba a su padre que si quería que lo acompañara a la iglesia y su padre contestaba con la mano, en actitud de desprecio contundente, qué no. Incluso en el hospital donde murió, Julio César le ofreció llevarle un sacerdote, y la actitud de desprecio fue la misma. Estaba en desacuerdo con el Vaticano, era de mente abierta, sabía de la corrupción, de la pederastia, leía mucho, Julio dice que era un vicioso de los libros, y ahí se dio cuenta, le abrieron los ojos, esa opinión tenía en los años 50, era de avanzada el señor, –comenta Julio, le abrieron los ojos muy rápido, las lecturas y la vida. (8eAED17030311, 06:19:19 Hrs.). Cuando llegó a llevar a su hijo César a misa, le advirtió, “mire amiguito, abra bien los ojos; a estos señores, nada más hay que oírles la misa y media vuelta.” (8eAED17030311, 06:16:59 Hrs.)

⁸⁹ 8eAED17030311, 06:22:15 Hrs.

fue adecuando la charla para terminar en la pregunta clave, entre otras cosa le hizo ver que los años habían pasado y que él ya no era un niño, pues hasta familia tenía, ya era todo un hombre. Una vez situado en aquellos años y en la casa ubicada en la calle de Benito Juárez, le adelanta diciéndole que la respuesta iba a quedar entre ellos dos, que nadie lo iba a escuchar, puesto que todos estaba afuera; las mujeres en la cocina y las niñas en el patio, prometió no comentarle nunca a nadie, que quedaba de hombre a hombre. Y entonces, le hace la pregunta. El señor Valenzuela empalideció:

–Dígale a su madre que me traiga el agua.– Dijo su padre.

–Aquí están papá.– Contesto Julio.

–Pero, ¿las medicinas?– Replicó el padre.

–Aquí están papá.– Volvió a decir Julio.

Y algo más le solicitó el padre que distrajera su atención y lo hiciera salir del cuarto. Julio lo resolvió rápidamente y regresó al cuarto.

–Pero dime papá, por favor.– Volvió a insistir el hijo.

–Y las niñas, ¿cómo están?– Respondió el padre.

–Bien papá, pues ya las viste, ¿quieres que te las traiga?– Dijo Julio.

–No, no. Y ¿cómo te ha ido en el trabajo?– Insistía el padre para no contestar.

–Todo bien papá, te traje muchas medicinas para que no estés preocupado; y todo está bien. Pero dime, ¿qué fue lo que viste aquella noche por la ventana en Benito Juárez?– Insistió Julio César.

–Oye, súbele un poquito al radio.– Dijo Isabel.

–¡Me la cambió!– Me dice Julio.

Intrigado y decepcionado quedó Julio de su intento. En aquella visita no logró obtener esa información tan preciada.

Como 15 días antes de la muerte del señor Valenzuela, en una cama del Hospital 20 de noviembre, en una visita que le hizo Julio César; y después de verificar que se encontrara bien; le hizo una vez más un preámbulo para hacer la pregunta que lo mantenía en vilo. Esta ocasión integró en su ardid conocimiento sobre algunos fenómenos de este tipo, para ver si así se sentía en mayor confianza para decirlo. Julio César necesitaba saber qué fue lo que había visto aquella madrugada. El señor Valenzuela una vez más hizo *mutis* y pidió que la enfermera le llevara el cómodo, Julio le dijo que ahí lo tenía, pero que también quería el pato, y siguieron las evasivas...

–Y se fue el hombre y ¿qué sé? Nunca supe, hasta este momento. –Se lamenta Oliva.

Julio César se admira mucho de haber visto en aquella ocasión a su padre tan sumiso, al grado de hincarse, persignarse y rezar, además de saber su resolución ante la Iglesia

católica. También el hecho de no haberlo querido compartir con el que le insistió tanto que averiguara tal asunto, y quien además, fue testigo de los hechos.

–¿Pues, qué habrá visto mi padre?⁹⁰– Se pregunta Julio César.

Esta experiencia a tan temprana edad, sin duda habrá sembrado alguna inquietud mística en el compositor.

DE EXCURSIÓN AL CERRO DEL AJUSCO

[historia y género]

La siguiente narración tiene como finalidad conocer más de cerca la relación que existía entre el niño César y su padre, el señor Valenzuela. Este tipo de experiencias cobran valor para el entendimiento en la formación del carácter de Julio César, y sirven de base para la creación de su mecanismo de defensa que continúa perfeccionado hasta la fecha, mismo que le ha permitido crear una resiliencia (de la cual después volveremos a comentar) muy robusta, recurso que confiesa, le ha sido de mucha utilidad en escenas adversas en la vida.

Era el tiempo en que el niño César convivía mucho con su padre, y éste le quería enseñar “cosas de hombre”. Un día le dijo que se preparara para salir con él; por supuesto no compartiría el plan, mucho menos le preguntaría si le interesaba. La madre se preocupaba, pensando “y ahora ¿qué se le ocurrió a Chabelo?”. Le dijo a su hijo que le dijera a su mamá que le diera algunas frutas porque iban a salir, y que juntara algunos tornillos que estaban en la caja de herramientas. Mientras el padre preparaba su maleta de lona que utilizaban para ir a colocar los interfonos, con lo adecuado para el paseo.

Así, padre e hijo salieron de paseo al cerro del Ajusco. Una vez allá, instalados en un bello paraje en donde –platica Julio–, aún había un sinnúmero de animales como liebres, cientos de mariposas, búhos, y algunas aves no comunes. José Isabel daba instrucciones extrañas al hijo; por ejemplo que, sobre un madero que había en el lugar, colocaran en fila los tornillo parados combinados con una uva, una guayaba, y las frutas que le había dado su madre, así como con otras cosas que se encontrara por ahí. Luego le pidió que se fuera junto a él; en todo esto el señor Valenzuela fumaba. Cuando ya se encontraban los dos juntos y a

⁹⁰ Años después, Oliva leyó un libro de J. J. Benítez (autor de *Caballo de Troya*) donde el autor hace una investigación en España, y entre las anécdotas de docenas de entrevistados, destaca una en donde se relata un caso muy similar al que tuvieron, mencionando lo que vieron, dijeron que se trataba de un inmenso hombre de acero con ojos de fuego.

una distancia considerable de aquella extraña formación, tomó su maleta de lona y sacó una pistola; el niño César se asustó. La cargó y le mostró a su hijo la forma correcta para disparar.

De las cosas que recuerda Julio César es que las pistolas se toman con una sola mano, no con ambas, porque así lo hacen solamente las señoritas. Se la dio a Julio, y éste le decía que no quería y se hacía para atrás; pero Chabelo insistió, “¡cómo de que no!” –dijo. Pues Julio César la cargó y se le fue para abajo, no conocía el peso que tenía. Chabelo disparó a los objetivos colocados, y una vez terminado, le pidió que volviera a colocar otra fila similar. Guardó esa pistola, y ahora sacó la otra siguiendo el mismo ritual. Antes de retirarse del sitio, le pidió al niño César que recogiera las cosas para que todo quedara exactamente como lo habían encontrado. La basura del cigarro siempre la recogía.

Julio César se admira de la personalidad de su padre, pues dice que eran varias dentro del mismo ser; por un lado era muy macho y atrabancado, y por el otro se preocupaba por no afectar el medioambiente. Cualquiera podría pensar que no tendría ninguna delicadeza por recoger la basura, o que el señor no tendría mayor cultura, resultando todo lo contrario. Increíble que supiera de poesía, filosofía, geografía y muchas cosas más; el mismo hijo no sale del asombro de lo inverosímil que resultaba ese ser tan controversial. Estos paseos los acostumbraba de vez en cuando en un día de fin de semana.

Es de todos sabido que la existencia de armas en casa implican una posibilidad de ser usadas; y conociendo la tensión que se originaba cuando se encontraba presente el padre de familia, el asunto tomaba matices delicados, y más si por alguna razón lo hacían desatinar, la situación se tornaba realmente riesgosa. Por eso Cholita, su esposa, siempre estaba a la expectativa, con la vigilia atenta para saber por dónde y cuándo mitigar las pequeñas diferencias. Lo que más temía era que un día de desenfreno, su marido con alcohol en la cabeza pudiera perder los estribos y con las armas que tenía a la mano, resolver alguna diferencia, ya fuera dentro de casa o afuera de ella.

Cholita le comentaba a su esposo con mucho tacto, que creía conveniente vender las pistolas, los argumentos sobaban: los niños las pueden tomar sin que nos demos cuenta, nos las pueden robar, en fin; pero no tenía resultados positivos. Hasta que en una ocasión y seguramente por alguna situación delicada, terminó hincándose, y llorando le rogó que se deshiciera de las pistolas. Al fin, sólo así Cholita lo logró y las armas fueron vendidas.

CREANDO SU SALVACIÓN

[historia y emociones]

En cuanto a la formación del carácter de Julio César, bajo las circunstancias complicadas por la presencia de un padre con dichas características, vemos en contraste extremo un carácter apacible, racional, imaginativo, creativo, con gestos de amabilidad, sin vicios y buenos hábitos. La respuesta que da él mismo al planteamiento de, ¿por qué no adquirió algunas de las formas del padre?; responde dividiéndola en tres razones; la primera es la genética que también heredó de su madre, la sabiduría que ejercía al lidiar con seis hijos y su marido, (conocida ahora como inteligencia emocional). La segunda, la imitación que ha hecho de su madre para aliviar los embates; y la tercera corresponde estrictamente a un mecanismo de defensa que ha elaborado y desarrollado por cuenta propia.

Para activar el mecanismo de defensa, pasó primero por la comprensión del problema, que para ello su madre fue quien le ayudó de manera significativa. Cada vez que existía la oportunidad, lo concientizaba de la situación y le decía que tenía que comprender a su padre, le recordaba su origen y lo secundaba en las incomodidades por su carácter explosivo y violentado. Julio César habla de una semejanza con haber cursado una carrera militar, por las prácticas intensivas que tenía, por la frecuencia de los sucesos; se suscitaban diariamente y a cualquier hora. Mantener la calma, no caer en provocaciones y no ser afectado emocionalmente, era el reto. Oliva tuvo que madurar mucho y rápido, se convirtió en un adulto siendo niño. Isabel era hombre de pocas palabras, áspero, rígido, adusto. Sin embargo, esa forma del padre era su defensa para sobrevivir en la circunstancia que le tocó, sin la oportunidad de aprender a convivir con su familia cuando niño. Chole le ayudó al niño César informando de los códigos del padre, pues finalmente Isabel era un ser responsable y en extremo preocupado por el bienestar de sus hijos, pero sin las formas de cuidado y protección educadas, como él tampoco las tuvo. Entonces Julio César codificó las actitudes del padre interpretando los mínimos gestos positivos en equivalencias de actos afectivos, como un abrazo, unas palabras de estímulo, una felicitación, etc. Alguna vez que lo llevó de paseo cuando aún era niño, no le dirigió la palabra en todo el trayecto que hizo el tranvía hasta que llegando, en un puesto de golosinas, el padre le preguntó al niño –con voz de mando– que si quería una, el niño asiente con la cabeza y el padre dirigiéndose al comerciante, le dijo que le diera una al niño. Ese gesto, Julio César lo decodifica como un

apapacho del padre, y aprende a quedar satisfecho y contento por el paseo que le dio y la compra de golosinas. Y así en muchos otros aspectos de su vida cotidiana. De tal manera que después de tanta práctica obtenida, Julio César confiesa que terminó elaborando todo un sistema que lo ha ampliado a diversos campos de la vida diaria, dándole excelentes resultados, y ha logrado sortear problemas complicados a los que se ha enfrentado. Él considera que gracias a ello, ha prescindido de apoyo psicológico profesional, no siendo así con muchos de sus amigos, colegas y conocidos. Dos elementos fundamentales en su sistema han sido la meditación y la oración. Y gracias a todo este sistema que desarrolló y puso en práctica, no guarda ningún resentimiento, principalmente contra su padre, y menos aún con algún otro miembro de su familia.⁹¹

[formación de valores de la época]

Parte del aprendizaje significativo que lo ha marcado –para bien o para mal, como él mismo lo dice– es que su madre le decía que, si Dios le había dado talento y oportunidad, él debía de desarrollarlo:

–Tú siempre tienes que ser una persona muy modesta, muy humilde. [En] ti no va a caber la vanidad ni la soberbia, ni la presunción ni la prepotencia. Tienes que ser muy tolerante, muy comprensivo, nunca enojarte, nunca molestarte, –¡Oye, qué reto eh!– Me dice Julio. Y sigue contando: nunca contrariar, nunca ofender a nadie, [...] tienes que imitar a nuestro Señor Jesucristo...

–Sí, qué más, ¿otra cosita? [y ríe]].⁹²– Replica Julio César.

–Oye, y ¿has sentido eso como una carga a lo largo de tu vida, te ha pesado?– Le pregunto.

–No, para nada, –dice Julio– por el contrario, ha sido una buena fórmula para vivir.

–¡Claro!, –le contesto– porque si fuera falso, si fuera pose, ya te hubieras cansado desde hace mucho y lo hubieras soltado.

–Efectivamente, o si lo hubiera hecho por compromiso y quedar bien con la señora Chole: bueno ya cumplí, y sí lo hice por ella, pero sabes qué, ahora soy yo. Pues no, Dios me ha dado la sabiduría y el equilibrio para hacer eso. Y tengo esa rara habilidad de poder asimilar y digerir así las cosas y reprogramarme. A veces sí me doblan las situaciones complicadas, o me llego a molestar por algo o con alguien... ¡pues no soy Jesucristo! ¿verdad?, soy humano. Pero es muy raro que eso llegue a suceder.– Aclaró Julio.

⁹¹ 7eAED17021711, 00:09:18 - 00:25:16 Hrs.

⁹² *Ibidem*, 00:25:47 Hrs.

–Y de ahí viene parte de tu ser místico ¿verdad?, influenciado por Chole.– Le pregunto.

–Sí, aunque cada quien a su manera pero sí, ella me inculcó eso.– Me contesta.

–De hecho –le digo– se comenta, principalmente en el gremio guitarrístico; que si alguien se enemista contigo, de seguro fue aquel quien tuvo la culpa y no tú.

–Sí, [ríe] lo sé, eso se ha dicho mucho de mí por todos lados. –contesta Julio.

–¿Y de alguna forma este pensamiento tiene que ver con el mensaje que quieres manifestar por medio de tu obra?– Pregunto.

–Sí, de hecho Juan Helguera lo ha dicho en sus programas, y me lo ha dicho personalmente: “La obra de Julio César es una obra autobiográfica.” Pues sí, sí es cierto, no está nada equivocado [...] aunque yo escriba: homenaje a fulano de tal, o basado en el libro tal, o en el poema tal, o la pintura tal, está escondido mucho de mi vida.⁹³

–Y estas obras –le pregunto–, basadas en..., o en homenaje a..., ¿tú las eliges específicamente?

–No, –contesta– aparecen como mágicamente, como dice esa máxima hermética: *cuando el alumno está preparado, aparece el maestro*. Y sí es cierto, conmigo ha funcionado así. Me han preguntado que por qué no escribí tal obra en tal año. Pues, porque, aunque ya la conocía y la había leído, no estaba preparado. Tenía que tener más experiencia o vivir otras cosas para poder llegar a eso varios años después. A veces me sucede un proceso muy raro, sólo cuando estoy leyendo algo que me parece muy interesante, o he visto alguna película que me haya cautivado, o algún cuadro fantástico, como que empiezo a oír música, pero eso no me pasa siempre, en la calle o ahorita; sólo cuando estoy en ese proceso creativo, es muy extraño. Tengo que estar fuertemente motivado. Pero, no lo oigo en guitarra ¡por supuesto!, lo oigo en piano o con orquesta. Y por eso me dicen que mis obras son como transcripciones para la guitarra. Jamás he escuchado una sola nota en guitarra. Y por eso es que quedan tan difíciles.⁹⁴

–Lo que veo es que tanto tu padre como tu madre tuvieron un carácter muy fuerte, muy firme, aunque en posiciones opuestas, y finalmente tú eres hijo de los dos; pero lo que también veo es que la posición que ocupaste de hijo, como miembro más pequeño de la familia, te favoreció en el sentido de que la familia estaba más asentada, y los hermanos significaban una protección para ti, ¿qué opinas de eso? –Le pregunté.

–Ah, sí claro, por supuesto –responde Julio–. Las tías y los primos también. Estoy muy agradecido con Dios y con la vida de que tuve esas alianzas. A comparación con el primero a quien sí le fue muy mal, encontró al señor Valenzuela entero, como un tigre de bengala hambriento, a él y a Anita, a Lilia todavía pero ya no tanto.

⁹³ *Ibidem*, 00:29:26 Hrs.

⁹⁴ *Ibidem*, 00:26:27 Hrs.

La posición que ocupó Julio César en la familia, también es un elemento importante de mencionar, pues siendo el último, con una gran diferencia del primero (17 años), la situación no era la misma, y además “para entonces, los padres han cambiado las actitudes y prácticas de crianza infantil.”⁹⁵ Asimismo, “uno de los factores más decisivos en la vida de un ser humano es la constelación familiar”⁹⁶ “...La atmósfera que rodea a cada niño es totalmente única...”⁹⁷. “Este niño, como el bebé de la familia, es más probable que crezca en una atmósfera más cálida que la de los niños mayores. [...] Es posible lograr éxito, si encuentra un área del esfuerzo que no haya sido reclamada por otros miembros de la familia.”⁹⁸ “...el hijo menor a menudo se desarrolla a una velocidad sorprendente y a menudo destaca en cualquier trabajo que emprenda cuando adulto.”⁹⁹

Este conjunto de citas de Adler, Brett, Duane y Cloninger, sumando a la autora, se adecuan a nuestro asunto y lo verifican de manera bastante certera. Asimismo, vemos la formación de valores de época que su madre le inculca, con mayor atino que con los demás hermanos. Muy probablemente por las condiciones de mayor tranquilidad y estabilidad que vivieron con el más pequeño.

SU BÚSQUEDA: EN EL SEMINARIO

[historia y religión]

Julio César desde muy chico presentó inclinación hacia lo espiritual, en la medida en que fue creciendo, conociendo su entorno y el mundo, fue descubriendo cosas y preguntándose muchas más. Los juegos que hacía con su madre de inventar cosas, plantear situaciones ficticias, historias y demás, aunado a la gran imaginación de su hermano mayor cuando le mostraba sus inventos y dibujos fantasiosos –se recuerdan los atinados como el control remoto para televisión, o el horno de microondas– porque ¡quién sabe cuántos más se quedaron en su block de dibujo!, que seguramente terminó en el bote de la basura. La vena inventiva existía desde antes, un tío de ellos llamado Alberto Oliva Morales, cuyo *modus*

⁹⁵ Sánchez Juárez, Carmina Cristabel, *Orden de nacimiento y su influencia en la personalidad de los niños*, tesis de licenciatura, Universidad Rafael Landívar, Facultad de Humanidades, Quetzaltenango, Guatemala, 2012. P. 23.

⁹⁶ *Ibidem*, P. 16.

⁹⁷ *Ibidem* P. 15.

⁹⁸ *Ibidem* P. 28

⁹⁹ *Ibidem* P. 28

vivendi no eran los inventos, creó un proceso para mejorar la imagen y sonido proyectados en los cines, que tuvo gran éxito.¹⁰⁰

Julio César nos confiesa la incursión espiritual que tuvo de joven, algo que no fue conocido en la familia, ni en ese tiempo, ni después:

... Lo que casi nadie sabe; yo estuve dos o tres años en el Seminario, yo iba a ser sacerdote [...] claro, [...] ¿quién sabe eso?, nadie, ¿tú crees que lo iba a saber Chole?, pobrecita que zumba le pego; tú crees que lo iba a saber 'Pancho Villa', me ahorca, ya parece que un padrecito, un curita en la casa, primero muerto...¹⁰¹

¿Pero qué es lo que le llamaba la atención del sacerdocio? Era el conjunto de varios elementos que hacían una mística perfecta.

En mis épocas cuando yo era niño, el meterte a una iglesia y ver una misa de tres padres, y que el organista te tocara Bach, que te hablaran en latín, te prendieran incienso... era un vuelo mágico, celestial, y te sentías en el paraíso. Eso fue lo que me atrapó y llamó la atención, dije 'yo quiero ser padre'. Entonces sí leían la Biblia, nada que ver con lo que pasa ahora que tocan a Juan Gabriel y el sacerdote te habla del Peje y del Chapo; dices ¿qué es esto, qué le hicieron a la palabra de Dios?

En el Seminario no estuvo internado, hubiera sido imposible que su padre lo hubiera permitido, era visitante regular. Tenía materias como teología, latín, filosofía, historia universal y de México, entre otras. Para ordenarse eran 12 años de estudio. Pero se empezó a decepcionar del Seminario, veía cosas que no decían en la Biblia, encontró muchos conceptos de Hombre que chocaban con los preceptos bíblicos. Empezó a hacer una relación de temas que creía incompatibles e investigarlos en la inmensa biblioteca que albergaba el Seminario, llevaba sus apuntes muy en orden para poder, en un momento dado, confrontar dichos temas con algún jerarca del ramo.

¹⁰⁰ Creación que también se utilizó en televisión a mediados de los años de 1950. Se llamó *Todd-AO*, por Michael Todd y Alberto Oliva, aunque nunca se especifica el significado de AO, a veces lo escriben junto a *American Optical Company*, pudiéndose pensar que proviene de ahí, compañía que estuvo colaborando en algún momento en el desarrollo del proyecto. Según nos comenta Gilberto Camacho Oliva, primo de Julio César; el señor Alberto Oliva, lo único que le solicitó al señor Todd a cambio de su contribución, fue que incluyera sus iniciales en el nombre del proceso. Dicho proceso fue utilizado en diversos filmes, un par de ellos que resultan emblemáticos son, *Oklahoma!* de Fred Zinneman (1955) y *La vuelta al mundo en 80 días* de Michael Anderson (1956). Asimismo, Alberto Oliva escribió un pequeño libro llamado *Fantasías* donde muestra su ingenio e imaginación. Parece que se trata de una publicación personal impresa en Casa Ramírez Editores, S. A. en Sta. María la Redonda 154-A, según aparece en el impreso. Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

¹⁰¹ 1eAED15040311, 04:06:58 Hrs.

Recordó sus tiempos en que se iba de pinta, y cambió sus clases por sesiones en esa maravillosa biblioteca, y en clases de música. En las instalaciones del Seminario, en Tlalpan, escuchaba el sonido de un órgano, y lo rastreó hasta que dio con él, se encontraba en una capilla alejada, descubrió a un hombre tocando magistralmente. Solía asistir cuando estaba estudiando pero Julio César se ocultaba atrás de una bocina. Así transcurrieron algunas semanas, hasta que un día el organista lo descubrió. A partir de ahí comenzó una relación muy provechosa para Julio César, y el organista había ganado un admirador y un alumno, además de un interlocutor culto con conocimientos de música y ávido de aprender todo lo que ese personaje podría mostrarle. Se trataba de un músico formado en el Vaticano, alumno del maestro Fernando Germani, quien en ese entonces era el organista titular de la Basílica de San Pedro. Domingo Lobato, así llamado el maestro al órgano; al igual que otro organista mexicano, alumnos del mismo Germani, Víctor Urbán, quien no trabajaba en el Seminario, estaban muy bien preparados, pues tenían conocimiento de latín, canto gregoriano, *cantus firmus*, canto ambrosiano y otros temas correspondientes a música antigua que no todo músico tiene oportunidad de recibir, y menos con la calidad con la que ellos pudieron tenerlo.

Me tocaba la música de Bach explicándome el momento en que lo había hecho, las modulaciones, las voces, cuando era una fuga, el canon y todo, y lo iba tocando, fueron unas clases magistrales que tuve con él. Y luego hasta me dejaba tarea, me decía, mañana cuando llegue colócame el órgano con la registración tal o cual porque voy a tocar esto y lo otro, aprendí el *pedalier*¹⁰² y los dos manuales, además de conocer las partituras tan grandes que usan con tres sistemas.

Le mostró música de los grandes organistas como Pachelbel, Händel, Buxtehude, Albinoni. Fue para Julio César una experiencia verdaderamente valiosa.

Y como era de esperarse, un día llegó con el maestro Lobato y éste le comentó que habían preguntado por él, lo estaban buscando los superiores del Seminario. Por su puesto no les comentó que el seminarista había cambiado sus clases por las de él. También le comentó que tenía entendido que le iban a tener que hacer un juicio, en el que estaría presente el canónigo y algunos otros jerarcas.

¹⁰² También llamado pedalero o pedatera, es el teclado, normalmente del órgano, que se toca con los pies. <https://es.wikipedia.org/wiki/Pedalero>; consultado el 10 de mayo de 2018.

Julio César se preparaba para la batalla, usaba una maleta grande de cuero en donde le cabían varias versiones de la Biblia, la Guadalupana, la Nacar Colunga, la Cipriano de Valera, la Torres Amat, la Latinoamericana; ya había leído la Reforma protestante de Lutero, los textos de Juan Calvino, y en sus apuntes, todas las inconformidades y contradicciones que había encontrado.

La sesión comenzó con el regaño de todos, Julio César aguantando. Cuando le tocó su turno comenzó exponiendo que él había llegado ahí de muy buena fe, y que desde niño le había interesado mucho el tema; sin embargo, y disculpándose por lo que iba a decir, veía mucha información de origen babilónico, por lo tanto eso era una apostasía, eso no era bíblico, se trataba de una blasfemia, “y a las pruebas me remito” –dijo. Comenzó el debate mostrando textos en todas las versiones que traía de la Biblia, y les pedía que sus argumentos los basaran y mostraran en textos bíblicos. “¡No se la acabaron!” -dice Julio César.

Julio César confiesa no saber de dónde sacó el valor para enfrentarlos de esa manera, cree que fue de las experiencias fuertes que experimentó con su padre. Por su puesto fue expulsado del Seminario. Él les dijo que efectivamente, cada quién seguiría su camino, pero que iba a echar mucho de menos y a resentir la pérdida del disfrute que tenía con la música del órgano. Al escuchar eso se enojaron más y querían que ya se fuera, pues pensaban que se iba a referir a la pérdida de bendiciones divinas o algo en ese tenor. “Yo me salí por convicción a mis ideas” – Concluyó Oliva.

Esta fue una experiencia más de pérdida para Julio César: “me quedé desamparado y perdido, fue como cuando vendieron el piano y cuando el señor Valenzuela ya no me quiso seguir dando clases”. Su convicción de pertenecer ahí era sincera y entusiasta, se convirtió no sólo en una desilusión del lo que pensaba que era el Seminario, sino la pérdida del camino que había elegido para su vida.

SU BÚSQUEDA: PROTESTANDO

[historia y religión]

Aunado a las clases de guitarra que su hermano Xavier le ofreció, iba otro apoyo, pues éste había visto en efecto una vez más decaído a su hermanito, acercándose a él le preguntó

sobre su estado de salud y ánimo, pues lo veía realmente mal, Julio César le confesó su aventura y decepción que tuvo por el Seminario. Xavier apenas lo pudo creer; así que, además de la guitarra lo apoyó espiritualmente. Xavier para entonces había cambiado de religión, así como había dejado la música y los espectáculos por la novia, de la misma manera lo había hecho con la religión católica, pues la familia de la novia, por tradición, pertenecía a la religión metodista, incluso entre su familia había algunos pastores. Xavier y Yola se casaron dentro de los principios de esa religión. La influencia que ella tuvo sobre él no fue poca; sin embargo no nos dejemos ir sólo por ello, fueron tres de los seis hermanos de Julio César, los que estuvieron en búsqueda de algo que los convenciera. Al hermano mayor le quedaba muy bien esa religión, al menos de nombre, pues él mismo era metodista en su comportamiento y aprendizaje lógico, y algunos años después finalmente su hermana Lilia encontró su lugar con los Testigos de Jehová. En México, los metodistas¹⁰³ llegaron básicamente de Estados Unidos en 1873 y establecieron su sede en un enorme edificio ubicado en la calle de Dante número 5, en el Centro Histórico de la capital, donde actualmente se encuentra el templo, mismo que sigue en servicio. A ese lugar asistían Xavier, su novia Yola, Julio César e incluso su hermana Lilia llegó ahí en búsqueda espiritual. Pocas veces visitaron otro que se encontraba en Balderas, muy cerca de lo que ahora es la estación del metro Juárez, llamado El Mesías.¹⁰⁴

Cabe aclarar que pese a la influencia que la novia ejercía sobre Xavier, Yola resultó ser tan querida por toda la familia que hasta el mismo señor Valenzuela la defendía como si

¹⁰³ El nombre *metodista*, originalmente fue despectivo, pues así les llamaban a ese pequeño grupo de jóvenes aguerridos en pensamiento y acto, autodenominados *El club santo*, que aún estudiaba en la Universidad de Oxford, encabezados por John Wesley como organizador, secundado por su hermano menor Charles, quien hacía los himnos para que fueran cantados por el grupo y obtener mayor atracción; y apoyados por George Whitefield, hombre carismático cuyo don era la prédica y convencimiento. Se trataba de hacer un ajuste a la Iglesia anglicana por su descomposición y actos de corrupción percibidos, originada en 1570 a partir del cisma en el siglo xv por Martín Lutero. Como se sabe, dicho cisma desató una ramificación de Iglesias reformadas denominadas genéricamente como protestantes o evangélicas, que entre las más representativas se encuentran las anglicanas, luteranas y calvinistas. La actuación del rey Enrique VIII de Inglaterra, al romper relaciones con la Iglesia católica romana por haberle sido negada la disolución marital con su esposa Catalina de Aragón, y proclamarse jerarca supremo de la Iglesia británica para asegurar dicha separación, propició a los reformadores de esa Iglesia el apoyo político suficiente para tal efecto.

¹⁰⁴ <http://iglesia-metodista.org.mx/nosotros.html>; <https://msur.es/religiones/iglesias-protestantes/>; https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_VIII_de_Inglaterra; https://es.wikipedia.org/wiki/Protestantismo#Ramas_o_denominaciones; <http://www.metodista.es/index.php/es/iglesia-metodista/que-es-el-metodismo>; https://es.wikipedia.org/wiki/Reforma_anglicana; consultado el 30 de mayo de 2019.

fuera su propia hija, los hermanos de Julio César la consideraban una hermana más, hacían vida en común, y Chole no se diga, con ella fue una relación simbiótica, la nuera le decía *mamá Chole*.

El tema del cambio de religión del miembro más reconocido de la familia, no fue poca cosa, pues después de haber conseguido ese lugar tan privilegiado en la familia por sus habilidades artísticas, científicas, tecnológicas, hombre carismático y bueno, amable y decente; contaba con una habilidad especial para la narración de películas y chistes; siempre tenía un truco o juego qué mostrar, ya fuera con una liga, un cordón o lo que fuera, siempre sonriente, irradiaba muy buen humor. A la familia le resultaba como una especie de traición, tenían sentimientos encontrados. Pese a que lo seguían admirando por su inteligencia y respetando, no sabían cómo debían de comportarse, pues él siempre se comportó muy decentemente. Los comentarios descalificatorios que se hacían en privado eran muy fuertes y de “hijo del diablo” no lo bajaban. Pues tanto el divorcio como el cambio de religión eran actos profundamente penados moralmente por los principios de las familias mexicanas en esa época.

Cuando Xavier llegaba de visita a cualquier casa de los familiares, principalmente a la de sus tías más religiosas Tere o Chuy, el ambiente se enrarecía; las miradas se cruzaban, los primos comentaban en secreto, los rostros de las tías cambiaban de colores, la situación se tornaba realmente incómoda sobre todo cuando las tías tenían como invitado de honor al sacerdote de la parroquia de la comunidad, en este caso era La Sagrada Familia, práctica muy común de las señoras devotas de aquella época.

Xavier, al hablar con su hermano y verlo tan desorientado, le comentó que en el templo al que asistía estaban impartiendo cursos bíblicos los sábados. Julio César, realmente necesitado no lo pensó dos veces y asistió puntalmente a la siguiente sesión. “Esto es lo que yo quería, todo el sábado ahí encerrado. [...] Yo creí que ya le había atinado, y pasa el tiempo y empiezan las dudas [...] y comienzo a formar otra libreta de dudas y contradicciones”.

No ajeno a sus costumbres Julio César indagó por las instalaciones y escuchó música, oía un órgano pero además una orquesta, y por si fuera poco un coro. De inmediato se dirigió a su ubicación y encontró un recinto que verificaba su sospecha.

Ahí oí por primera vez la cantata... [y comienza a tararearla] *Jesús, alegría de los Hombres*, una cantata de Bach; después de eso, ¿crees que regresé a las clases?, no, pues ahí estaba lo verdadero, maravilloso e interesante. Ahí conocí la *Pasión según Mateo* completa, más de 30 cantatas, más de 25 motetes, el *Mesías* de Händel completito, el *Gloria* de Vivaldi completito. Veía todo el ensayo, llegaba de chismoso, y aprendí muchísimo de las correcciones del director.

Todos los sábados estaba ahí haciendo apuntes sobre las indicaciones y comentarios que el director marcaba a la sección de cuerda, las arcadas, tipos de ataque, a los metales con sus diferentes sordinas, percusiones, y al coro dividido en cuatro voces, haciendo una mezcla de todos los sonidos que ellos producían para lograr la mejor interpretación de la obra que estudiaban.

De la misma manera que sucedió en el Seminario, su hermano Xavier le comentó que los pastores estaban un poco molestos por su ausencia, y querían hablar con él, y lo que agravaba el asunto es que lo estaba haciendo quedar mal, pues contaba con buena reputación en la congregación. El ingreso de Julio César ahí tenía el mismo propósito que en el Seminario, llegar a los altos mandos, procuraba ser pastor. De hecho, por sus conocimientos y conducta, así como por la recomendación de su hermano, le habían hecho una posible ruta crítica del futuro pastor Julio César, designando sitios donde podría apoyar la obra. Julio César muy apenado le dijo: “¡Ay hermano querido!, discúlpame mucho, no quiero meterme en tu religión ni en tus creencias, pero me está pasando lo mismo que allá, tengo esta libreta con muchísimas anotaciones que veo en contradicción.”

La historia se repite, juicio con los superiores y Biblia en mano, rebatiendo temas. Sus defensas eran similares a las de los del Seminario, se quejaban de la versión de la Biblia, lo refutaba mostrando los textos desde las otras versiones. Al final sucedió lo mismo; se despidió y comentó que lo que más sentía de dejarlos era perder el coro y orquesta.

Yo terminé muy apenado con mi hermano, pero él muy maduro, comprendió la situación y me dijo que no era quién para juzgarme, que cada quien se iba abriendo camino por donde mejor le pareciera, que no por eso me iba a dejar de querer, que estaba bien y que así debía de ser. Él siguió asistiendo a su templo como de costumbre. Pero a los pocos meses me dio la terrible noticia de su partida a Estados Unidos. Pues ambos golpes me pegaron, y volví a enfermarme.

Este conjunto de experiencias, desde el encuentro con las balas en la caja de herramientas, hasta el segundo desencuentro con la religión, pasando por la experiencia que pasó con su padre sobre el extraño sonido en la calle; así como los juegos de inventos que hacía con su madre y mucho la influencia de su hermano mayor Xavier, le desarrollaron un potencial inventivo. La mística que envuelve estos ambientes, me refiero específicamente a los experimentados tanto en el Seminario como con los metodistas, quizás no tanto en sus clases, sino en sus ricas sesiones musicales que tomaba como cátedras de música o clases magistrales, primero en el Seminario Conciliar de México en Tlalpan, escuchando música de la magnitud de Bach que hace alusión a la magnificencia y perfección divina; y en segundo con el grupo metodista elevando la experiencia de esa música con una orquesta sinfónica y un coro.

Refiriéndonos específicamente en el caso de su hermano Xavier, fungió como un elemento fundamental que disparó la mente imaginativa y compositiva de Oliva. Cuando iban al cine juntos, Xavier le explicaba cuestiones técnicas de cinematografía. A veces se veían a cuadro –por error– los micrófonos, y se lo hacía ver; o elementos acrónicos con la época, o algún otro detalle que no deberían de ser. Pero también en cuestiones conceptuales, como por ejemplo el fondo musical; “es Wagner [le decía], la música más bella del mundo, Wagner la escribió basándose en novelas.” Ya en su casa le ampliaba la información, e incluso conseguía libros para poder documentarlo. “*El anillo del nibelungo*, el *Parsifal*, el *Tannhäuser*, viene de los merovingios y templarios con mensajes profundos. Hitler basó parte de su ideología en eso, Nietzsche también los contempla, no creas que es tan superficial el tema. Es una filosofía oculta.”

–Me abrió muchas ventanas, y ahí me eché el chapuzón [...] y eso me despertó mucho la imaginación para componer toda esta sarta de cosas–.¹⁰⁵ Dijo Oliva.

¹⁰⁵ 1eAED15040311, 05:01:47 Hrs.

IV. SU FORMACIÓN EN LAS ESCUELAS Y OTRAS EXPERIENCIAS

JARDÍN DE NIÑOS, PRIMARIA Y SECUNDARIA

Conozcamos la naturaleza rebelde del maestro Oliva; quizás gracias a lo cual ha podido formarse de una manera *sui generis*, por lo que su producción es similar.

Nos platica que desde que iba al jardín de niños odiaba la escuela, y se salía, le aburría de manera sobrada, no encontraba interés y entretenimiento ahí. Desde entonces se *iba de pinta*.

Aventaba mi mochilita de lámina, por su puesto –no había plástico– con el cordón de persiana que traía yo ahí, [...], [la] amarraba, [...] aventaba el cordón [hacia fuera de la escuela sobre la barda], me trepaba [... y] me aventaba. Me ardían las plantas de los pies porque caía yo así [...] ¡uy! era un dolor infame, y entonces ya jalaba yo mi petaquita y la cachaba. Le quitaba el cordón y me iba de pinta. ¿A dónde era de pinta? a la biblioteca, y ahí copiaba a mano [muchos] libros.¹⁰⁶

Actos que provocaron llamar la atención presencial de la madre en la escuela; ésta, muy sorprendida y preocupada por ser requerida, le preguntaba a su hijo que si le había pegado a algún niño, o si había ofendido a la maestra. El niño hacía *mutis* y contestaba en tono suplicante: “ya no quiero ir a la escuela, sácame de ahí por favor” –sazonado con mil cariños y halagos a la madre–. Las maestras le decían a la mamá que el niño faltaba mucho y cuando iba estaba todo el tiempo distraído, además que se le veía en la carita que la extrañaba mucho. Después de algunos sucesos similares, finalmente la madre resolvió en sacarlo de la escuela.

El plan era prepararlo en casa, después de un par de semanas de vacaciones que tuvo el niño César, done se levantaba tarde y se daba largos baños¹⁰⁷, su madre, Cholita llegó a la cama y le dijo que le tenía una sorpresita. Era una pequeña mesa con su silla, lápices, pintura y crayones. Él dijo que si iban a jugar a la escuelita, su madre asintió y le dijo que había adivinado. Así, con el cariño y amor que caracterizó a Cholita en su trato, y enfocado en este caso a su pequeño, en pocos meses ya sabía leer, escribir, el abecedario, sumar y

¹⁰⁶ 1eV15040334, 00:53:08 Hrs.

¹⁰⁷ No se utilizaban gas para calentar el agua. En las petrolerías, así llamados los expendios donde vendían petróleo, carbón, leña y *combustibles*, estos últimos se colocaba en los calentadores de agua, consistían en una especie de paquetes como bolsas de panadería de papel estraza, rellenos de aserrín y viruta empapados en petróleo.

restar, multiplicar y dividir; el Himno nacional, los estados de la República con sus capitales, sabía leer el reloj, todo.

El siguiente problema se presentó cuando fue inscrito a la primaria, que está actualmente pegada al Jardín de niños (frente a su actual vivienda).

Me llevaba libros del señor Valenzuela –mi querido padre–, en mi mochilita para entretenerme en clase. Pero cuando me veía la maestra, me regañaba por estar distraído, y me preguntaba sobre lo que traía en las manos; y si me negaba, me golpeaba con una regla, pues así era la forma de imponer la disciplina. Le contestaba que era un libro de mi papá. Y la maestra se reía burlonamente.

–¿No me digas que ya sabes leer?– Me decía.

Pues en primer año de primaria nadie sabe leer.

–Pues sí sé leer, –le contesté–. Y empecé a leer tan rápido y fluido como un adulto.

La maestra incrédula y molesta¹⁰⁸, lo ponía a prueba, le cambiaba la página, le daba a leer otro texto, lo pasaba al pizarrón para que escribiera, hasta que aceptó que el alumnilo sí sabía ya leer y escribir. Solicitó inmediatamente la presencia de su madre, y otra vez Chole angustiada por lo que pudiera estar pasando en la escuela. La maestra le preguntó qué era lo que pasaba con ese niño que ya sabía leer, que quién le había enseñado. Y Chole –platica Julio César– agachada como regañada contestaba que ella le había enseñado todo, porque el niño no había hecho el Jardín de niños, y entonces ella quería que no se atrasara.

–¡Qué barbaridad! y ahora ¿qué hacemos?– Dijo la maestra.

–¡Pues me mandaron al rincón con mis libros para que no distrajera a los demás! –Comentó Julio, contento– Y ahí, felizmente me ponía a leer. Por mí, que me mandaran a la azotea. Y el segundo año, otra vez el tormento, y dije ¿qué estoy haciendo aquí?, pues entonces me iba de pinta.¹⁰⁹

Así que Julio se iba a copiar libros a una biblioteca que se encontraba en Isabel la Católica, un bello edificio colonial. Copiaba información de distintos temas que fueran de su interés como geografía, historia de México, historia universal, filosofía, poesía, literatura, novelas y todo lo copiaba a mano, pues no existían las fotocopadoras, además, muy probablemente hubiera estado fuera de su alcance económico. Más tarde se dio cuenta que

¹⁰⁸ Julio César recuerda muy bien esa escena y dice que la maestra estaba tan irritada que su cara estaba muy enrojecida y tenía espasmos del llanto.

¹⁰⁹ 1eV15040334, 01:08 Hrs.

esa biblioteca tenía un acervo de partituras, fue una mina de oro para él. Sacó las 32 *Sonatas* de Beethoven digitadas¹¹⁰ por Horowitz, el *Bolero* de Ravel, la 5ª *Sinfonía* de Beethoven, un par de los *Conciertos de Brandemburgo*, varias piezas de Chopin, algunas sonatas de Beethoven, el concierto de *Aranjuez* con la parte de orquesta, y muchas cosas más.

La práctica que estaba haciendo era riquísima, además de agilizar el punto para la escritura musical, estaba haciendo una especie de análisis musical de cada obra, por que no sólo pasaba a su pauta signos musicales, estaba entendiendo el significado de todos ellos, las frases musicales, las armonías, la forma en que los autores iban desarrollando sus temas propuestos, sus estilos. A tal grado fue este entendimiento que se exigía, y hacía pruebas a sí mismo imaginando la siguiente parte de la partitura, en base, tanto a la forma musical que estaba haciendo, como al estilo del autor, así que deducía lo que seguía sin verlo y lo hacía, después revisaba el original y se daba cuenta que lo había entendido. Alguna vez se puso a dar de brincos de felicidad en plena biblioteca, sus diferencias habían sido mínimas, los encargados de la biblioteca tuvieron que aquietarlo. “Fueron mis maestros invisibles” – Dice.¹¹¹

El “lenguaje”¹¹² musical es para Oliva –desde ese entonces– una herramienta que domina plenamente. Esto no es algo que cualquier músico avezado pueda lograr con esa facilidad. Debido a esta habilidad es que tiene obras compuestas homenajeando a varios compositores, y dichas obras toman en realidad el carácter de los homenajeados porque toma de ellos su esencia, como por ejemplo *Lauriana*, *Debussyana*, *Raveliana* y otras. Por supuesto, este fenómeno de apropiación de otros compositores para homenajearlos, sólo puede resultar musicalmente, a diferencia de los homenajes que hace a pintores, escultores o literatos.

Un comentario que le hacía su colega Antonio López, miembro del Terceto de Guitarras de la Ciudad de México, era: “tú te empapas del compositor, y en una semana eres él mismo”.

¹¹⁰ *Digitadas*, indicar en la partitura los dedos a utilizar en el teclado.

¹¹¹ 1eV15040334, 01:11:00 Hrs.

¹¹² “Facultad del ser humano de expresarse y comunicarse con los demás a través del sonido articulado o de otros sistemas de signos.” Diccionario de la Lengua Española. Ed. del Tricentenario. Actualización 2017. <http://dle.rae.es/?id=N7BnIFO>; consultado el abril de 2018.

Es fácil deducir que dicha exigencia la adquirió a partir de las rudas clases que su padre le propinó.

En la Secundaria número 13, –donde también estuvieron algunos de sus hermanos, como Lilia y Miguel–, tenía un compañero llamado Carlos Peña con quien formó un dueto, Carlos había estudiado en la Escuela Superior Nocturna de Música. Siempre le decía a Julio César que estaba perdiendo el tiempo, que debía de estudiar formalmente en una escuela de música todas las materias, que era un talento desperdiciado, pero Julio César no le hacía caso.¹¹³ De tanto que faltaba a la secundaria, el día que iba le decían *El ausente*, del título de una canción que estaba de moda.

EN LA ESCUELA SUPERIOR NOCTURNA DE MÚSICA

[música e historia]

Cuando Julio César por fin hizo su ingreso a la Escuela Superior Nocturna de Música, y tocó ante los profesores Guillermo Flores Méndez y Alberto Salas como examen de ingreso, sus piezas fueron *Sevilla* y *Asturias*, quizás algo más. Los dos profesores quedaron muy asombrados, le preguntaron que cómo había conseguido poner esas piezas, Julio César respondió que él solo y que lo había escuchado de un disco LP y del radio, pero que a veces sacaba música cuando iba al cine. Sorprendidos aún más, le dijeron que había estado perdiendo lastimosamente el tiempo y que necesitaba reponerlo, para ello requería de varios y distintos libros que necesitaba conseguir. Y así lo hizo. Oliva ya trabajaba en varias partes, ahorró un poco y con ese dinero se pudo hacer de todo el material que le estaban requiriendo. Fue a Repertorio Ricordi en Paseo de la Reforma, era vasto, y ahí obtuvo todo. Él sólo, por su cuenta, empezó a revisar el material. Su profesor Alberto Salas le decía *el Aparecido* cuando llegaba a ir a la escuela, “ya llegó el aparecido” –Decía, y solicitaba un aplauso del grupo como bienvenida, era muy sarcástico.¹¹⁴

Así, Oliva presentaba exámenes extraordinarios y a título de suficiencia.¹¹⁵ Aprovechaba bien su tiempo, no lo perdía asistiendo a clases. Sus verdaderas clases las recibía con los verdaderos y experimentados maestros, Pablo Casals, Arthur Rubinstein,

¹¹³ 6eAED161202, 01:22:19 Hrs.

¹¹⁴ 1eV15040334, 01:21:29 Hrs.

¹¹⁵ 8eAED17030311, 06:45:29 Hrs.

Andrés Segovia, Enrico Caruso, Herbert von Karajan, Vladimir Horowitz, Claudio Arrau, María Callas, Alicia de Larrocha, Arturo Toscanini con la Filarmónica de Berlín, o con Wilhelm Furtwängler. Todo lo veía en cine en blanco y negro en diversas embajadas, la mayoría en Polanco o por Paseo de la Reforma, la de Francia, España, Estados Unidos, Inglaterra, Alemania. Más o menos cambiaban la programación cada 15 días, se anunciaba en los periódicos. Por ejemplo, la Embajada de Alemania programaba las *32 sonatas* de Beethoven, la entrada era libre; o la Embajada de España programaba obras de Albéniz y Granados, la de Rusia las seis sinfonías de Tchaikovski y *El cascanueces*, etc. Cuando era el caso, Oliva se llevaba sus partituras copiadas a mano para ir siguiendo la música y hacer marcas en ellas según fuera escuchando la interpretación, usaba una lamparita que él mismo había hecho en el taller de su padre y hermano en donde fabricaban los interfonos. “Fueron de mis mejores clases” –Dice Oliva. Otro día en otra embajada, se veía el mismo público, no llegaban a ser más de 15 personas, ya se conocían. “Yo loquito en primera fila [...] era el único chavo –por supuesto–, no chavo, chavito...”–Comenta Oliva. Asistió varios años, como de 1962 a 1967, “esos fueron mis grandes maestros”.¹¹⁶

EN EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

[un poco de historia del Conservatorio]

Sin mayor intención y quizás sin conocimiento de causa, Julio César Oliva siguió el camino de su padre que, en su tiempo, había ingresado al Conservatorio Nacional de Música. Se trata de algo sorprendente y con pocos elementos para su verificación, nos basamos para esta mención con el testimonio oral del mismo Oliva.

–Ahí estaba el Conservatorio, en Moneda 22 [...] ahí estudió el señor Valenzuela, solfeo con Ponce.– Dice Oliva.

–¡Ah caray!– Digo, muy sorprendido.

–¿No te había contado eso?– Dijo Julio.

–¡Ah caray, no!, no salgo del asombro.– Sigo diciendo.

–Ahora sí, hasta despertaste.– Reclama Julio.

–¿Cómo crees?– Exclamo.

–De veras, –Asevera Julio– dos años de solfeo con Ponce.

–Ya mi padre grande, [...] la escuela era para trabajadores, no era para chavitos, era otro sistema. [...] Gente casada, empleados, burócratas, era muy abierta. [...] No te vayas tan lejos, yo en la Superior de Música... [admitían a

¹¹⁶ 8eAED17030311, 06:41:29 Hrs.; 2eV16033044, 00:42:10 Hrs.

cualquier persona] porque era nocturna. A mi lado estaba un obrero, del otro lado estaba una señora ya grande. Así era, estaba en Cuba #92, por Santo Domingo [...] ahí está el edificio. El Conservatorio [en Polanco] empezó en el 52, con el presidente Miguel Alemán. [...] [En Moneda,] [...] estudió el señor Valenzuela con alumnos ya grandes, dos años solfeo con Ponce. [...] Gente fumando, señores de sombrero casados [y] de bigote.^{117,118}

Mientras esperaban al profesor Ponce, algunos señores se ponían a fumar, pero cuando llegaba, apagaban su cigarro e intentaban ventilar el lugar como un respeto al profesor, se quitaban el sombrero para tomar la clase. Estamos hablando de la década de los veinte.

Cuando Oliva ingresó al Conservatorio Nacional de Música, por el año 1962, para no variar causó sensación. Esta vez, no sólo por su excelente técnica y musicalidad en la guitarra, sino porque se hizo novio de Beatriz, una alumna sobresaliente de piano, además de atractiva y simpática. Ambos estaban muy enamorados, y eso lo irradiaban a su máxima expresión, la comunidad entera lo percibía. Su presencia en la escuela no pasaba desapercibida. Existía una pequeña revista que editaba la Sociedad de Alumnos llamada *La Chispa*, en ella figuraban los chismes del momento, no faltaba la presencia de *La pareja sensación*, como los apodaron. Este fenómeno no sólo se subordinaba a los límites del Conservatorio, transgredía sus terrenos y llegaba a la calle, cafeterías, cines, tienda de helados, a la redonda. Los encargados de dichos negocios les obsequiaban su consumo, por absurdo e incongruente que pudiera parecer; los alagaban como pareja y nunca dejaban de mencionar la espléndida imagen que impactaba alrededor. Se veían como la pareja perfecta, y así llegaron al matrimonio. Con el paso de los años la historia cambió, como suele suceder.¹¹⁹

En esta nueva escuela –el Conservatorio– la costumbre que bien había aprendido Oliva desde el Jardín de niños, la había complementado aquí con novia y visitas al cine – como buen cinéfilo que es–. El Cine Ariel era el que les quedaba más cercano a la escuela, así que ahora, algunas de las pintas se dirigían hacia allá en compañía.

¹¹⁷ 2eV16033034, 01:08:23 Hrs.

¹¹⁸ *Ibidem*, 01:08:14 Hrs.

¹¹⁹ 2eV16033044, 00:47:42 Hrs.

No fueron pocas las ocasiones en que al estar viendo una película, escuchaba una música que le llamaba especialmente la atención, la retenía y tenía que salir corriendo del cine para su casa y reproducirla en el piano o en la guitarra. Otro día regresaba a terminar de ver la película.

La forma de cursar las materias ahí no fue distinta, en extraordinarios y a título de suficiencia. En alguna temporada, su salón de estudio fue el cuarto de servicio que le arreglaron y dispusieron en la azotea del departamento de su hermana Lilia, que ya estaba casada y con bebé, al cual, a veces lo cuidaba y le cantaba *El chorrito* de Cri-cri; ahí estudió buena parte de la carrera, preparando sus materiales de examen.

Algunos de los guitarristas contemporáneos de Oliva, –no compañeros del Conservatorio– son Alfonso Moreno, quien sigue dirigiendo una orquesta de guitarras en Xalapa, rara vez toca y ya no da clases; Mario Beltrán del Río ya fallecido; Enrique Velasco, que fue director de la escuela de música de Xalapa, y sigue allá. Selvio Carrizosa, jubilado como profesor del Conservatorio pero actual investigador del CENIDIM, (quien hizo algunas composiciones); Enrique Salmerón también jubilado en Xalapa. Corazón Otero, que alcanzó notoriedad como conferencista de sus libros, sobre todo del que escribió sobre *Ponce y la guitarra*; invitada regular al extranjero para presentar el libro. Fue íntima amiga de Segovia, lo que le abrió muchas puertas; también íntima amiga de John Williams. Corazón estudió guitarra con Manuel López Ramos, su nivel como guitarrista fue modesto. Otras biografías que trabajó fueron la de Castelnuovo-Tedesco, Paganini y Alexandre Tasman, este último era amigo de Segovia, compositor y pianista polaco quien le dedicó algunas obras a ella. Creó el Concurso Internacional Manuel M. Ponce, que se celebraba cada cuatro años en la Sala Nezahualcóyotl; Oliva fue invitado a formar parte del jurado en distintas ediciones. Por desgracia a la muerte de Otero desapareció también el concurso. Fue esposa del creador plástico de los *xxv cuadros mágicos*, mismos que inspiraron a Oliva a su réplica musical, tomando el mismo título del conjunto y de cada uno de los cuadros; nos referimos al también fallecido artista plástico mexicano y gran amigo de Julio César, Fernando Pereznieto.¹²⁰

¹²⁰ 7eAED17021711, 04:21:02 Hrs.

VIAJE A HOUSTON PARA VER A SEGOVIA

[historia y música]

En febrero de 1975, un grupo de entusiastas aprendices de guitarra, alumnos del Conservatorio y del profesor Salas, realizaron un largo viaje durante cuatro días en el vehículo asignado a dicha institución, se trataba de un camión Ford de 1940, para llegar a la ciudad de Houston, en Texas, Estados Unidos. Pues a esas edades cualquier percance valía la pena, con tal de poder ver en vivo y escuchar aquel portento de ser humano interpretando magistralmente la guitarra. No pocas veces tuvieron que bajarse los guitarristas en ciernes a empujar el camión, pudiendo ser las cuatro de la mañana y lloviendo. Julio César platica con agrado e incredulidad las hazañas que tuvieron que pasar para lograr realizar ese inaudito viaje. Entre otras cosas, para Julio el viaje de ida fue dedicado a la atención de su profesor, quien no paraba de hacerle peticiones. Al regreso Oliva no estaba dispuesto a ello, así que escurridizamente delegó la misión a alguien más; aquel, después de unas horas, rogaba a Julio incluso “venderle” tal “privilegio” y cambiarle su asiento. “Pobre amigo” –Dice Julio.

Hablando de la parte artística y académica; en el recital que ofreció Andrés Segovia en *The Jesse H. Jones Hall for The Performing Arts*, se constató una vez más la maestría del gran genio de la guitarra.¹²¹ Julio César nos comenta que salió tan impactado y absorto de su interpretación, que no quería distraer su atención con nada; deseaba alargar lo más posible esa atmósfera que lo envolvía, esa sensación que logró contactarlo internamente, al grado que estuvo cerca de tener un grave accidente. Al salir a la calle, Julio César caminó sin percatarse de su alrededor hasta que un sobresalto lo hizo reaccionar y volver a la realidad, un inmenso hombre negro le gritó y alcanzó a detenerlo de cruzar la calle, pues un vehículo lo iba a atropellar.

En la mañana del día del recital, el grupo de estudiantes logró que el maestro Segovia –a través del Dr. Edgar Cortés (cardiólogo mexicano, radicado en Houston y amigo de Segovia) quien conocía al profesor Salas– les concediera una entrevista; misma que se llevó a cabo en el hotel *Warwick*, donde se hospedaba. En dicha entrevista, Segovia les platicó de las épocas en que tuvo amistad no sólo con los compositores que le dedicaron obras (Ponce,

¹²¹ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

Rodrigo, Castelnuovo-Tedesco, Torroba, y más); sino con filósofos, poetas, literatos, pintores, y gente interesante e importante de ese tiempo.

Dicho viaje resultó tremendamente enriquecedor para los estudiantes, después de haber platicado con el mismísimo Andrés Segovia y de haber presenciado su arte en vivo, cualquier cosa podía pasar sin reparo, el grupo había cumplido su cometido.

Oliva tuvo la oportunidad de volver a presenciar la magia de Andrés Segovia al siguiente año. Un amigo suyo lo invitó a Nueva Orleans, el recital se realizó en la Universidad de Loyola. Esta vez el viaje fue por avión.

Es de reflexionar, que en ambos recitales, Andrés Segovia era ya un adulto mayor, pues rebasaba los ochenta años de edad; sin embargo en ambas ocasiones demostró su virtuosismo, sonido y musicalidad inconfundible.

EL EFECTO SEGOVIA (O, ¿UNA ESPECIE DE DIOS HERMES?)

Dentro del concierto de la totalidad de los instrumentos musicales, encontramos una notoria diversidad. Y aunque de todos podríamos decir que son particulares –porque lo son– el caso de la guitarra no queda en excepción, ella también ocupa un lugar importante. Desde la Antigüedad, la guitarra ha sido vista como un instrumento de acompañamiento, principalmente para la voz humana, cantante, trovador o coro; una sola o varias guitarras, iguales o de distinto tipo¹²². Con la guitarra se ha hecho música para grupos no masivos, y más regularmente se ha utilizado intimistamente. Tiene la característica de ser altamente popular alrededor del orbe, y por lo mismo una gran cantidad de seres humanos sabe por lo menos colocar una pisada y un simple rasgueo, o al menos en algún momento lo han intentado. Además es un instrumento con ambas características, armónico y melódico; se

¹²² “La guitarra desde sus orígenes ha sido considerada un instrumento de acompañamiento y no un instrumento solista. Aunque esta idea sigue siendo muy arraigada, la guitarra ha dado un giro importante en el campo de la música de concierto, gracias a la difusión de notables guitarristas de la talla de Antonio Jiménez Majón, Agustín Barrios Mangoré, Andrés Segovia, Narciso Yepes, Regino Sáinz de la Maza, Alirio Díaz y Manuel López Ramos.” en: *La música para guitarra de compositores mexicanos. Resultados del proyecto: Rescate, creación y difusión, de obras para guitarra de compositores mexicanos*. Raúl Cortés Cervantes y Mauricio Hernández Monterrubio. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Instituto de Artes. Pachuca, Hidalgo, 2010.

Hablando de la guitarra de cuatro órdenes Eloy Cruz comenta: “En Inglaterra se hizo común su uso en el siglo XVII; en los Países Bajos, Pierre Phalèse editó dos enormes antologías de música para cuatro órdenes; en Alemania, Michael Praetorius la menciona como instrumento común. Sin embargo, es en Francia donde el entusiasmo por la guitarra de cuatro órdenes fue más notorio. A partir de 1550, varios músicos-editores (Le Roy, Balard, Gorlier, Morlaye) produjeron varias colecciones de música, donde la guitarra toca a solo o acompañando a algún cantante.” *Op. Cit.*, Cruz, P. 30.

puede puntear o rasguear, tiene la ventaja de ser muy transportable y para tocar se puede hacer de pie o sentado sin mayor complicación. No pasa así con casi cualquier otro instrumento en que se piense.

Si recordamos a la orquesta sinfónica, no encontramos la sección de las guitarras, pues no existe, la guitarra no es un instrumento que pertenezca a ella, es sólo invitada y en muy pocas ocasiones. Y en su mayoría, cuando lo es, protagoniza el evento, es decir, está al frente de la orquesta y es la que lleva “la voz cantante”; hablamos de una forma musical llamada *concierto*, en este caso, concierto para guitarra y orquesta. Sin embargo, los conciertos para guitarra no se originaron al mismo tiempo que los de violín, oboe, piano y demás, fue mucho tiempo después cuando la guitarra “entró a los teatros”.

Sí, y sólo sí, no fuera por Andrés Segovia, la guitarra no la conoceríamos en el mundo de la música de concierto como la conocemos ahora. Transcribo aquí las palabras del Andrés Segovia en una entrevista de un documental realizado en 1972 por Televisión Española, cuando habla del propósito que tenía él para el futuro de la guitarra:

El rescatar a la guitarra del ambiente flamenco –y conste que no hago alusión a las magníficas creaciones del pueblo andaluz, y que se expresan en el cante, el toque y el baile–, sino la flamenquería torpe que la tenía casi prisionera. Pues el rescatar a la guitarra de ese ambiente ha sido uno de los cuatro puntos, de las cuatro tareas a que he dedicado mi vida. La segunda, crearle un repertorio extra guitarrístico, es decir, compuesto por grandes músicos sinfónicos; eso ya también lo he obtenido. La tercera, dar a conocer la belleza de la guitarra y su índole de españolismo universal, por todo el mundo. Y la cuarta, no he acabado todavía de cumplirla, pero estoy en muy buen camino para ello, es la de que sea aceptada en la enseñanza de casi todos los grandes conservatorios y academias musicales del mundo.¹²³

Hoy en día podemos comprobar que el propósito de Andrés Segovia se cumplió a cabalidad. El estudio de la guitarra, en los principales centros de educación musical, por lo menos en México, ocupa preponderantes lugares, si no siempre el primero.

Un hecho relevante que se debe puntualmente a Segovia, –que correspondería quizás al segundo punto de los que él menciona–, es lo que nos comenta Oliva.

Segovia se cansó –hablando de la música de cámara y de lugares de *petit comité* (de espacios pequeños)– se fastidió de tocar en las salas de los

¹²³ <https://www.youtube.com/watch?v=HPCXpS-yI3A>; (Televisión Española: *Las seis cuerdas de una guitarra*. Andrés Segovia. Dir. Javier Pérez Pellón. Documental, 1972. 00:03:11 Hrs. Consultado el 28 de noviembre de 2017.

castillos de las condesas, príncipes, reyes y ministros de Europa. Desde luego que era muy bien remunerado. Estaba muy joven y seguía la tradición de Tárrega, Sor, Giulliani, Carulli, Llobet y todos ellos que lo antecedieron quienes tocaban en las salas de las residencias lujosas, eran espacios limitados con invitados especiales, no estaba abierto al público en general. Segovia comparó la guitarra con los demás instrumentos y se dio cuenta de que, si se quería que la guitarra ascendiera a planos iguales que el piano, el violín, el violonchelo, la orquesta, no podía seguir presentándose en estos lugares. Y entonces se le ocurrió alquilar un teatro, donde pudiera asistir toda persona que comprara su entrada en taquilla, tuviera su programa de mano y pasara a ocupar su asiento a escuchar al guitarrista; y en la marquesina se anunciara el nombre del artista. Fue él quien lo hizo por primera vez en la historia universal. “Dime si no tenemos qué agradecerle, todos los guitarristas del planeta, y por generaciones y generaciones, nada más por ese simple hecho [...] obviamente que sí.¹²⁴ Esa fue una proeza histórica que logró el maestro.¹²⁵

Y otro disparo de su mente vanguardista fue que terminando la Segunda guerra mundial, que fue del 1939 al 45, fue a visitar a su amigo Albert Agustine a Nueva York y le comentó que estaba enterado sobre los desechos de guerra, entre ellos paracaídas, que le interesaban mucho porque quería experimentar obtener cuerdas de ese material, pues estaban hechos de nylon. Y a la fecha, así se fabrican las cuerdas, son de nylon, aunque ya existan ahora de otros materiales.¹²⁶

Segovia es el punto clave para todos los compositores, los invita a que tomen más en serio el trabajo de la composición para la guitarra. Como ya era muy famoso y empezaba a despuntar como uno de los concertistas más connotados, los compositores voltearon los ojos a él y comenzaron a hacer trabajos muy serios dedicándoselos, nunca se había visto antes a un guitarrista hacer lo que hacía Segovia, música de concierto en teatros con el nivel de excelencia y con toda la formalidad que lo ameritaba, no se trataba de un aficionado. Los compositores aprovecharon la ocasión e hicieron caso a su llamado y comenzaron a dedicarle obras grandes a él, como sonatas, conjuntos de estudios, conjuntos de preludios, suites, etc. [...] fue por Segovia. Si Segovia no hubiera existido, Villa-Lobos no hubiera escrito tanta obra para guitarra, Lauro tampoco, Ponce tampoco, Torroba tampoco, ni Rodrigo, ni Tasman, ni ningún compositor. Porque se seguía viendo, –como hasta ahora–, el instrumento [...] es de bohemia, es de trovador, no es un instrumento serio y de una sala de conciertos. [...] Pero cuando hace su arribo en el mundo del concertismo mundial Segovia, [...] entonces ahora sí, reviste una importancia brutal.¹²⁷

¹²⁴ 9eAED17031211, 00:40:31 Hrs.

¹²⁵ *Ibidem*, 00:38:21 Hrs.

¹²⁶ *Ibidem*, 01:21:46 Hrs.

¹²⁷ *Ibidem*, 00:56:07 Hrs.

Para 1929, Segovia había recibido obras de una gran cantidad de compositores, entre los que se encuentran Federico Moreno Torroba (1891-1986), Albert Roussel (1869-1937), Heitor Villa-lobos (1887-1959), Joaquín Turina (1882-1949), Carlos Chávez (1899-1978) y el más prolífico de todos en cuanto a su producción para guitarra: Manuel M. Ponce (1882-1948), quien para esa fecha ya había escrito expresamente para Segovia cinco sonatas para guitarra sola, una sonata para clavecín y guitarra, un tema variado y una gran cantidad de piezas y obras cortas.¹²⁸

Al parecer, sólo faltaba algo para terminar de posicionar a la guitarra en el escenario mayor, a la par de los otros instrumentos. Un concierto para este instrumento que tuviera el nivel requerido para presentarse con las mejores batutas del momento. Durante la estancia de Ponce en Francia, cursando con Paul Dukas, fue cuando escribió la gran mayoría de obra para Segovia, y parece que fue ahí cuando se gestó la idea de la creación del concierto.¹²⁹ Fue doce años después que éste se terminó, en 1941. En el inter, Joaquín Rodrigo y Mario Castelnuovo-Tedesco trabajaban en el propio, el *Concierto de Aranjuez*, y el *Concierto en re*, respectivamente; el primero dedicado a Regino Sainz de la Maza, y el segundo a Andrés Segovia. Estos dos últimos conciertos nacieron el mismo año de 1929. Los tres logrando las características necesarias para lo que Segovia quería; sin embargo, como había tenido experiencia de tocar con orquesta, más la ventaja de estar cerca de Ponce, ello

repercutió en una colaboración mas (sic) certera entre compositor y ejecutante, y en la posibilidad de evitar los errores evidentes de orquestación y balance del Concierto de Aranjuez de Rodrigo y el Concierto para guitarra de Rafael Adame, y la carencia de virtuosismo en la parte de la guitarra en el Concierto en *re* de Castelnuovo. En todo caso, el concierto de Manuel M. Ponce logra el justo punto medio que muestra al instrumento solista en su más brillante virtuosismo, y una orquestación sólida, balanceada y clara.¹³⁰

Cabe aquí hacer mención de la datación de los conciertos antes existentes para guitarra. Alejandro L. Madrid menciona en su artículo de *Heterofonía* los conciertos del siglo XIX escritos por Mauro Giuliani (1781 – 1829) y Ferdinando Carulli (1770 – 1841), así como el concierto y concertino del mexicano Rafael Adame en 1930; sin saber si acaso Segovia los

¹²⁸ Madrid, Alejandro L., “De México, concierto para Andrés Segovia: Una visita al Concierto del Sur de Manuel M. Ponce”, en: *Heterofonía, revista de investigación musical*, enero – diciembre, 1998, Núms., 118-119. Cenidim, INBA, México, P. 107.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 107, 108.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 109.

conocía, o si no los consideraba pertinentes para su interpretación por alguna razón. Rafael Adame retoma importancia por haber sido el primero que compuso un concierto para guitarra en el siglo XX, nueve años antes que los de Rodrigo y Castelnuovo-Tedesco, y once del de Ponce¹³¹.

El compositor brasileño Heitor Villa-Lobos, compuso en 1920 una obra convertida ahora en parte del repertorio obligatorio de todo que se considere guitarrista, *Choro Núm. 1*. Lo extraño es que encontramos sus siguientes composiciones para guitarra, seis años después, hasta 1926; desde luego que para esa fecha ya existe un Segovia que está impulsando a los compositores escolásticos a la producción de música para guitarra. Julio César explica esa pausa como sigue:

Es que él era compositor de piano, de sinfónica, de coros, etc., y tocaba muy bien el piano, el violonchelo y la guitarra, además era estupendo en la dirección orquestal. Pues con todo eso tenía mucho trabajo; quizás también veía a la guitarra como para círculos sociales, comidas dominicales con amigos; –como buen brasileño–, hasta que conoció a Segovia y vio de otra manera al instrumento, fue entonces que empezó a componer de manera prolífica para él.¹³²

¹³¹ Rafael Gómez Adame, personaje importante en el ámbito académico de la música en México. Se tituló como guitarrista en 1925 en el Conservatorio Nacional de Música; tres años más tarde de violonchelista y compositor. Es originario de Autlán de la Grana, Jalisco, nació en 1906. La fecha más remota que se tiene de la presentación de su concierto para guitarra (de siete cuerdas) y orquesta es la del 19 de julio de 1930, interpretándola él mismo, no hace mención si acaso fue estreno. Se interpretó con la reducción orquestal al piano que él mismo hizo; fue en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, (ahora Anfiteatro Simón Bolívar en San Ildefonso). El programa se complementó con pequeñas obras originales de su autoría y transcripciones para guitarra de obras de Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Durand, Tárrega, Ponce, Perches y Granados. En la cuarta y última parte de gala, se presentó con su *Cuarteto Clásico Universitario* interpretando su obra *Cuarteto de cuerdas*, participando él como violonchelista. Al día siguiente se volvieron a presentar, en la primera parte hizo explícito el estreno en México de la *Sonata mexicana* de Ponce, en la segunda y tercera parte integró obras para guitarra sola de Schubert, Chopin, Sor, Lack y Ferranti. Y en la cuarta y última, volvió a tocar su cuarteto. Sin tener el dato confirmado, parece que dos años más tarde tocó el concierto para guitarra, esta vez con la Orquesta Sinfónica del Estado de Veracruz, en Xalapa. Pero se tiene la certeza de su presentación en 1933, con la Orquesta Ensamble de México bajo la dirección de Julián Carrillo, en el mismo Anfiteatro. Este concierto es prácticamente desconocido, pues casi no se ha presentado. La información que se tiene de Rafael Adame no es mucha, sobre todo al final de su vida, pues era una persona muy reservada; sus obras no las hacía circular como es común, entre alumnos y colegas. Sufrió un infarto, por lo que tuvo que solicitar su jubilación en la Escuela Superior Nocturna de Música, donde fue fundador en la cátedra de guitarra; sin embargo al año estaba recuperado y solicitó su reincorporación, pero no fue posible, su plaza la había tomado un nuevo profesor de guitarra, el mismo que sería de Julio César Oliva en 1962 cuando ingresó a ella a los 15 años, el profesor Alberto Salas. <http://bibliotecadelaguitarra.com/es/articulo/9160/rafael-adame-y-el-primero-concierto-para-guitarra-y-orquesta-del-siglo-xx.html>; consultado el 3 de julio de 2019.

¹³² 10eV17032612, 00:16:42 Hrs.

Visita a la casa del Dr. Antonio Brambila Zamacona

[medios de comunicación e historia]

Una de las inquietudes de Julio César lo llevó una vez más a nuevos descubrimientos, en esta ocasión no sólo se trató de él, su amigo y colega Francisco Montes de Oca tuvo que ver.

Por aquellas épocas entre los años de 1960 y 1962, existía un programa de radio en la XEB que se llamaba *Charlas con el padre Brambila*, era transmitido los domingos y tenía una duración de dos horas. El señor José Isabel obligaba al niño César a escucharlo y a leerlo, le decía que se trataba de un Hombre muy sabio y él tenía que aprender mucho de aquel señor. También escribía en periódicos, en la sección editorial. Enfatiza Oliva que la gente que gozaba de cierta fama era sabia, no sólo era especialista en su tema, tenía una cultura general vasta, y además tenían la inquietud de analizar y razonar las cosas por ellos mismos, por lo que tenían siempre una opinión con conocimiento de causa, no sólo coleccionaban información y abundancia de datos como sucede ahora, y los medios electrónicos lo propician de una manera inimaginable, no dañino *per se*, el faltante es el no procesamiento personal de la información, la no interiorización y obtención de conclusiones no apresuradas, propias. Sigue comentando que, actualmente se tiene la posibilidad de adquirir casi cualquier tipo de información en segundos en la palma de la mano, pero ello no hace sabio a nadie. Oliva considera sabios a personajes como Manuel M. Ponce; Andrés Segovia, el Dr. Brambila, Rubinstein y muchos otros de aquella época, tenían una vasta cultura general, y un elemento fundamental que considera Oliva como causante de ellos, es la disponibilidad de tiempo, la “velocidad de la vida” no era tan brutal como lo es en la actualidad. También comenta acerca del estado de la música; actualmente hay muchos jóvenes guitarristas virtuosos, o dicho más específicamente, muy veloces y precisos en la guitarra, con técnicas diversas e innovadoras a las de la enseñanza clásica; sin embargo la inmensa mayoría tiene una característica... no hacen música. Es decir, lo fundamental, la esencia, el principio se pierde a causa del tiempo, de la velocidad, de la superficialidad de los valores actuales.

¹³³ 2eV16063034, 00:40:13 Hrs.

En alguna ocasión Francisco Montes de Oca escuchó a su padre cuando estaba en una charla telefónica, y se dio cuenta de que estaba hablando justamente con el famoso padre Brambila; a partir de ello se le ocurrió la idea de visitarlo. Sin demora se lo propuso a su amigo Julio, éste sorprendido por la oportunidad de conocerlo en persona, preguntó cómo era que lo conocía; había sido profesor del padre de Francisco, y mantenían una buena amistad. Julio estaba encantado de la idea, y así lo hicieron. El Dr. Brambila Zamacona vivía en la zona de Tacubaya, en el Distrito Federal, recordaba muy bien a Francisco, el hijo de su exalumno y ahora amigo; así, Francisco presentó a Julio de quien ya sabía por sus interpretaciones guitarrísticas en radio y Canal 11¹³⁴, ambos quedaron encantados por el encuentro. Cuando Julio César saludó a su interfecto, se dirigió a él como doctor; ello le causó gran extrañamiento y honra. Le preguntó la razón por la cual se dirigía así; Oliva narró la forma en que lo había conocido, a causa de su padre y a lo que era obligado a hacer, y en los periódicos aparecía el título de doctor. Su padre recortaba del periódico y guardaba todos sus artículos, desde mucho tiempo atrás, además tenía los libros que había escrito, lo que le causó admiración y agrado. Era de baja estatura y de tez morena, su voz tendía a lo gangoso, muy risueño y amable –describe Julio–.

En confesión conmigo, –su interlocutor–; Oliva comenta el desacuerdo con el título de “padre”, pues reclama que él tenía el suyo y “con tremendos tamaños”. A Brambila le agradó tanto el detalle, que le dio un abrazo, y desde entonces, ya sin la presencia del intermediario, creció una interesante y buena amistad. Julio lo tomó como un maestro más, y lo visitaba los sábados con libreta en mano para no perder detalle de su enseñanza-charla.

En la reunión de presentación ocurrió un detalle interesante, mientras el Dr. Brambila iba por galletas y té, que su hermana había preparado, para que la estancia de sus visitas fuera más agradable, les ofreció que se sentaran. Se trataba de una sala espaciosa con muchos lugares, de una casa típica de la zona, muy antigua. Al regresar se impresionó que Julio estuviera sentado especialmente en un sillón individual de anchos brazos, tipo colonial, de poca probabilidad para ser elegido por alguna de sus visitas.

–¿Quién crees que se sentaba en ese sillón?– Le dijo el Dr. Brambila a Julio César.

¹³⁴ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

Y en eso se levanta inmediatamente disculpándose, pensando que había cometido un atropello.

–No, no te levantes, sigue sentado, nada más me asombró, habiendo tantos sillones, ¿cómo es que te sientas ahí?– Replicó el doctor.

–Pues no sé doctor, me gustó y me atrajo...– Se disculpaba Julio César.

–No, es que ya la historia te jalaba.– Dijo el Dr. Brambila. Era el sillón favorito donde el maestro Ponce le gustaba sentarse.

Julio César sorprendido dijo que ya no se bañaría en muchos años, y que esos pantalones tampoco se irían a la tintorería.

Entraron en materia, y el anfitrión comenzó contando que la última obra compuesta por Ponce para guitarra había sido dedicada a él. Asintió Julio, las *Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón*, un organista español anterior a Bach. Tanto Ponce como Brambila sabían uno del otro, pero no se conocían personalmente, uno escuchaba y leía artículos y libros de Brambila, y el otro sabía de las obras de Ponce, de su academia e incluso interpretaba algunas de sus obras, como buen guitarrista que –comenta Oliva–, era el Dr. Brambila.

La forma en que se conocieron Ponce y Brambila fue peculiar. En una ocasión tocaron a la puerta de la casa del Dr. Brambila, que se encontraba ubicada en la calle de Higueras. Su hermana atendió el llamado, se trataba de unos muchachos que buscaban urgentemente a un sacerdote porque había un señor que se estaba muriendo. El Dr. ahora en su función de sacerdote estaba acostumbrado a dichas urgencias, tomó sus utensilios para atender tal situación y se preparaba para sacar su automóvil del estacionamiento. – Julio César no desaprovecha la oportunidad para halagar y regodearse de la calidad y concepto de los artículos de esa época, describe al automóvil con un volante muy grande hecho de carey, el olor que se percibía al entrar a él era a piel, la altura que tenían era tal que casi se podía acceder sin tener que agacharse mucho, entre otras cosas más– los muchachos le comentaron que no era necesario ir en coche, pues la casa del enfermo se encontraba muy cerca. En el camino le preguntó a uno de los muchachos sobre los datos de la persona que va a atender. Uno contesta que cree que se dedica a la música, y otro dice que toca el piano. Y siguió preguntando, ahora por su físico. Es muy bajito y moreno, y tiene mucho cabello, pero todo blanco –comentan los muchachos– ¿Quién podría ser con esas características que lo habían descrito?, el sacerdote Brambila casi se desmaya de pensarlo.

Tenía conocimiento de que el famoso músico compositor vivía cerca de su casa. El presbítero Brambila estaba seguro de que finalmente iba a conocer a ese personaje tan renombrado y a quien tanto admiraba, pero en condiciones nada deseadas. Al llegar, tocó la campana de la casa, y entonces constata el sacerdote Brambila que efectivamente se trataba de quien sospechaba, al ver salir a la soprano Clema Maurel de Ponce, a atender el llamado. A manera de saludo preguntó que, si se trataba de la que suponía, al asentir ésta le preguntó a su vez si su interlocutor era el padre Brambila. Ambos, incluyendo al interfecto que los unía, figuraban en fotografías continuamente en los periódicos de México, por ello se reconocieron. Una vez confirmadas las identidades asisten al asunto que los requería, realizar el ritual debido. El desenlace del dramático episodio terminó positivamente, el maestro Ponce logró la recuperación, lo que provocó múltiples visitas mutuas cada ocho días. De la calle de Agustín Melgar a Higueras y viceversa. Una gran, especial y fructífera amistad surgió entonces, misma que duró unos ocho o nueve años, puesto que Ponce murió en abril de 1948 por uremia, una afectación que actualmente es curable.

En alguna de las visitas que le acostumbraba a hacer Julio César a Brambila, le fue narrado un episodio en donde habían coincidido en México una élite excepcional, se trataba de Arthur Rubinstein, Claudio Arrau, Pablo Casals, Andrés Segovia y Manuel M. Ponce, reunidos en la casa del Dr. Brambila, mismos que fueron de paseo a Cuernavaca, Morelos. Viajaron en el coche de Brambila, y en el trayecto, Segovia comenzó a solfear de memoria las suites y sonatas para violonchelo, y las de violín, de Bach; todos quedaron sorprendidos de la memoria del maestro, aquello fue una muestra de la memoria fotográfica que poseía. En aquella época era común escuchar hablar de persona que poseían ese extraño don. El mismo señor Valenzuela presumía uno similar. Muchas veces, encontraba a su hijo César leyendo uno de sus libros, y el padre le preguntaba qué era lo que estaba leyendo, incluyendo el número de página y editorial. El niño respondía, entonces el señor Valenzuela hacía memoria para recordar el texto escrito ahí, y comenzaba a decírselo a su hijo como si lo estuviera leyendo. Eso sorprendía mucho al niño.

*Visita a la casa del maestro Manuel M. Ponce*¹³⁵

[música e historia]

En otra época, Julio César asistía los sábados a la última casa en donde vivió Manuel M. Ponce, en la calle de Acordada #47, en la colonia San José Insurgentes, casi esquina con Churubusco. Visitaba a Carlos Vázquez, alumno e hijo putativo de Ponce, quien además fue su heredero universal.

Oliva tuvo la oportunidad de interactuar en el ambiente que envolvió al insigne maestro ya fallecido, conocer sus espacios y charlar ampliamente con alguien con quien convivió intensamente y por muchos años con él. Vázquez le mostraba partituras, grabaciones, fotografías, libros, dedicatorias, discos, muebles, ropa entre otras cosas que resultaban valiosas e interesantes para un investigador innato que además compartía la profesión, y que gustaba en gran manera de la obra que había compuesto, especialmente para piano y guitarra. Asimismo, tuvo la oportunidad de revisar manuscritos que se encontraban en cajas, y copiar algunos a mano.

Por desgracia para el patrimonio cultural de México y para fortuna de Carlos Vázquez, le entró el enamoramiento en su octava década de vida; parece que el peso de la responsabilidad física y moral que le dejó Ponce fue extenuante para el heredero, y éste se fue deshaciendo poco a poco del menaje para dedicarse en pleno a su último cupido. Dejando al país sin un símbolo físico de lo que ha sido uno de los más importantes personajes en la historia de la música mexicana. Por urgencia de Vázquez, y gira de Julio, éste último no pudo recibir ningún obsequio de Ponce –vía Vázquez–, tuvo que ser donado a otras personas. A su regreso Julio maldijo el momento en que se fue, pero más maldice los actos que hicieron no haber tenido una *Casa-Museo Manuel M. Ponce*. Oliva menciona con tristeza y lástima la poca o nula atención que los gobiernos han tenido para con el campo de la música en México. Por fortuna han corrido con mejor fortuna las artes plásticas, teniendo de ellas museos, sitios históricos, exposiciones escultóricas y pictóricas que atraviesan fronteras, reproducciones de ellas, catálogos y libros.

Con gran indignación Oliva refiere algunos museos como en Nueva York, el Gershwin; en España el Albéniz, Granados y De Falla; en Brasil el Villa-Lobos; en Argentina

¹³⁵ 2eV16033034, 01:11:24 Hrs.

el Piazzolla; pero en México no existe el Silvestre Revueltas, ni el Ponce, ni el Moncayo. En Zacatecas y Aguascalientes existen modestos recintos que albergan algunas pertenencias de Ponce, y no hay más.

UNA ÁUREA EXPERIENCIA

En 1965, el 27 de abril a las 21 Hrs. en el Instituto Cultural Hispano Mexicano, ubicado en la calle de Tabasco #68, se interpretó el tercer concierto de la temporada patrocinado por la Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A. interpretando, entre otras obras, *Suite de El brazo fuerte*, de Leonardo Velázquez. *El brazo fuerte* es una película a la que a Velázquez le solicitaron la creación musical.

La música incidental para acompañar obras dramáticas, no deja de tener cierto atractivo irresistible para el compositor; ya que le permite poner en juego su capacidad musical, con un sentido psicológico capaz de crear la atmósfera necesaria al desarrollo de la obra.

Cuando fui comisionado para escribir la música de la película “EL BRAZO FUERTE”, me propuse que, además de llenar los requisitos funcionales dentro de la trama cinematográfica, pudiera tener el necesario valor musical para resistir la sala de concierto. De este modo seleccioné los trozos de mayor interés musical y los ordené en forma de suite.¹³⁶

El programa se complementó en su primera parte por obras de Wolfgang A. Mozart, Héctor Quintanar, Eduardo Mata, Carlos Chávez y Leonardo Velázquez.¹³⁷ La orquesta se formó con los siguientes integrantes:

Juana Court (concertino); Ignacio Safier (violín 1º); Melesio Moreno (violín 2º); Barbara Chasson (violín 2º); Gilberto García (viola 1ª); Ivo Valenti (viola 2ª); Sally van den Berg (violonchelo); Klaus Edling (contrabajo); Gildardo Mojica (flauta 1ª); Héctor Oropeza (flauta 2ª); Luis Segura (oboe); Anastasio Flores (clarinete); Louis Salomons (fagote); Felipe León (trompeta); Clemente Sanabria (trombón); Carlos Luyando (percusiones); Homero Valle (percusiones); Julio César (guitarra)¹³⁸ La dirección estaba a cargo de Eduardo Mata.

Julio César platica su experiencia con Eduardo Mata:

¹³⁶ Información tomada del programa de mano. Ver *Descripción de documentos digitalizados*.

¹³⁷ El programa se puede consultar en *Descripción de documentos digitalizados*.

¹³⁸ Como una variante más de sus nombres, esta vez sin apellido, como si ya no fuera necesario identificarlo más.

–...una vez toqué con el gran Lalo [...] ¿que te parece? [...]. Hay varias partes que se tocan con clarinete, guitarra y poquitos instrumentos. Ahí recibí [...] indicaciones de Eduardo [...].– Dice Julio con orgullo.
 –Maestro por favor, está acompañando al clarinete, un poquito más bajito.– Le solicitaba Eduardo Mata a Julio César.
 –Sí maestro, como no– Contestaba Oliva.
 –Maestro, le pido de favor, sea un poquito más destacado, abra más los acordes.– Solicitaba el director.
 –Sí maestro, por supuesto.– Correspondía Julio César.
 Muy decente, muy correcto el hombre, muy caballero. Fue [otro] de mis mejores maestros [...] viéndolo dirigir otras obras, tocó un *Divertimento* de Mozart [...] y yo [le pedía permiso y] me quedaba en los ensayos; dije, no pues de aquí aprendo veinte mil cosas.¹³⁹

Oliva a sus 18 años tuvo la fortuna, no sólo de ver el trabajo de Eduardo Mata, sino de trabajar con él.

UNA PAREJA DISPAREJA (O, RECITAL MUY PRIVADO)

[arte, historia y relaciones humanas]

La siguiente narración toma importancia en la biografía de Oliva porque nos muestra una parte de esa forma tan peculiar de ser, su capacidad tan flexible de adaptación a circunstancias no propiamente cómodas. Sea una suma, entre los valores prístinos familiares, con su mecanismo de defensa adquirido y elaborado.

En la época en que Julio César vivía con su familia en la casa de la calle Benito Juárez en Portales, y su hermana Lilia tenía a su novio Jaime a un par de calles, en Berlín; Miguel Ángel, hermano menor que Jaime, resultó ser un seguidor y *fan* de Julio César, no lo dejaba un solo día sin visitarlo o saber de él.

Conocemos bastante bien el carácter de Julio César, pero ¿cómo era Miguel Ángel? Un ser muy inquieto, impulsivo, nervioso, con tendencia a la prepotencia, procurando siempre dejar ver su astucia y habilidad para lograr sus objetivos, que no eran propiamente altruistas; muy soñador y poco realista. Julio César dice que lo seguía mucho porque le aguantaba todo. Oliva tomaba lo bueno del asunto dejando de lado lo negativo.

Miguel Ángel como obedecía su instinto soñador, normalmente usaba dinero periódicamente para comprar boletos de la Lotería Nacional. Por inverosímil que parezca,

¹³⁹ 10eAED17032611, 02:40:21 Hrs.

una vez le atinó, si no se ganó el premio mayor, sí obtuvo una muy sustanciosa cantidad. Julio calcula unos cien mil pesos de aquella época. El hombre estaba feliz, y como en realidad era noble y de buen corazón, –aunque torpe en su trato y para conseguir buenas amistades–, realizó diversos obsequios a familiares y amigos. El que se tiene presente, es la compra de una carriola para su sobrino, el bebé de su cuñada Lilia, esposa de su hermano Jaime. Pero al que mejor le fue, después de él mismo, fue a Julio César. No paraba de invitarlo a todos lados. Julio César recuerda que en esa época estaba ya en el Conservatorio y era novio de Beatriz con quien al poco tiempo se casó. Le agradecía en verdad mucho a Miguel Ángel todas sus atenciones, pero a menudo le argüía su gran carga de trabajo, entre el Conservatorio (a donde a veces lo iba a buscar) compromisos y ocupaciones que lo mantenían con el tiempo limitado, arreglos o música que tenía que sacar y escribir. Sin embargo, Miguel Ángel como buen obsesivo no entendía de razones y muchas veces salía ganando. De hecho era peor el asunto, porque primero adquiría los boletos y luego le avisaba a Julio César. Su oferta era muy atractiva, armaba un plan completo; primero era ir por unos helados o malteadas, “yo invito” –Decía; después era ir al cine y comprar palomitas y refrescos, “yo invito”; al salir del cine nos vamos a cenar “yo invito”, y luego te doy un aventón a tu casa. La compra de un automóvil no se había olvidado, así como la de un gran reloj ostentoso, entre muchos otros artículos. El premio se lo acabó en unos meses.

En alguna ocasión Miguel Ángel le pidió una recital privado a Julio César; incluso le ofreció pagarle. El singular recital consistía en tener música romántica en vivo cuando Miguel Ángel estuviera con su novia en el asiento delantero de su coche, y Julio César en el asiento trasero, musicalizando la velada. No creo que a la fecha, alguien más haya tenido tal privilegio.

Después de la boda de Julio César con Beatriz, Miguel Ángel se ofreció a llevarlos a la reluciente TAPO, pues iban a Puebla de luna de miel, y ya se había hecho un poco tarde. Julio César tenían un Volkswagen sedan blanco, por ahí de 1962. En su afán de demostrar sus habilidades de experto piloto, diestro del volante y solidario en la preocupación por no llegar tarde a la terminal, Miguel Ángel iba subiéndose a las banquetas y metiéndose en sentido contrario; la novia iba muerta de miedo. Julio César por más que le decía que en realidad la prisa no era tanta, Miguel Ángel en su obsesión nunca hizo caso. Por fortuna no hubo nada que lamentar.

Julio César lamentó mucho saber de la muerte de su compañero de aventuras, quien desgraciadamente terminó en el mismo tenor.

V. AL FIN MÚSICO PROFESIONAL Y LAS VICISITUDES LABORALES

RITO DE PASO (O, MI PRIMER RECITAL)

[historia y música]

Después de haber experimentado presentarse en público en diversas ocasiones ante las distintas secciones de la numerosa familia, incluso acompañando a Caro¹⁴⁰, la esposa de su hermano Miguel quien bailaba profesionalmente flamenco, o en la familia política tocando con Carmela que tocaba el acordeón, la cuñada de Lilia (hermana de su novio Jaime). Así como en algunos sitios laborales de su tía “Ele” (Elena)¹⁴¹; en los Jardines de Niños donde trabajaba su hermana Lilia, la educadora; infinidad de domingos en casa de su compañero de la secundaria, Carlos Peña, con quien formó un dúo de guitarras¹⁴², y que contaban regularmente con numerosos invitados; en variadas reuniones particulares de amigos y vecinos; en festivales escolares, delegaciones y sitios culturales como museos o exposiciones de arte; en algunos programas de radio y televisión. Sobresale su presentación en Canal 11, el jueves 18 de febrero de 1965, en el programa *Música y músicos inmortales* que se transmitía a las 21 Hrs. Anteriormente se había presentado en un concurso de niños talentosos llamado *Su majestad el niño*, probablemente también en el mismo canal, (sin poder confirmar el dato). Finalmente, y aunque no fue poca cosa todo lo anterior, llega el momento –rito de paso o protocolo moderno– en donde intrínsecamente el músico obtiene el reconocimiento oficial del gremio, incluso muchas veces de mayor peso que un examen profesional (tratándose de música). Este es el recital que lo amparará para el resto de su vida como músico profesional. Es elegido el tiempo y espacio específico para ello, el recinto, el público, y un programa de mano que dirige, enfatiza y crea expectativa de lo que acontecerá, sin la interferencia de pertenecer a un marco ajeno, sino estrictamente a la escucha de la interpretación del artista.

Se dio lugar en Puebla, el día 15 de diciembre de ese mismo año, a las 20:30 Hrs. en la Galería José Luis Ramírez Alconedo, con el apoyo de la Unión de Artes Plásticas, A. C. Barrio del Artista.¹⁴³ Interpretó con una guitarra prestada –para variar– como dice Oliva.

¹⁴⁰ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

Utilizó una “Juan Pimentel”, propiedad de su profesor Alberto Salas. “Sí, porque yo tenía una arañita [...] que, pobrecita...”¹⁴⁴ Para asistir al evento, su maestro Salas había conseguido prestado el coche de una maestra de piano. En él se trasladaron a la ciudad de Puebla acompañados por Soledad, la madre de Julio.

El programa ofrecido fue el siguiente:

Fantasía	Mudarra
Canción del emperador	Narváez
Diferencias	Narváez
Preludio	Bach
Gavota	Bach
Bourré	Bach
Minueto	Romeau
Variaciones de <i>La flauta encantada</i>	Sor

Intermedio

Estudios 1, 6 y 8	Villa-Lobos
Fandanguillo	Torroba
Madroños	Torroba
Sonatina	Torroba

Y los datos biográficos que figuraban en él, se reducen a:

Nació en México D. F. estudió con el profesor Alberto Salas en la Escuela Superior Nocturna en México. Ha tocado en la sala Silvestre Revueltas, Pinacoteca Virreinal y televisión.

Después de tal evento, –comenta Julio–, pasaron a El Parían, un restaurante que se encontraba arriba de la galería. Ahí había un muro destinado para la inscripción de firmas y pensamientos de personajes visitantes, pintores, escultores, gente de letras y demás, (mismos que no pudimos conseguir). Ahora Julio César Oliva –conocido en ese recital sólo como César Oliva– pasaba a formar parte del exclusivo grupo, casi como un reconocimiento a su mayoría de edad que ese año ocurría. Con toda pompa y circunstancia una señorita le entregó un recipiente de talavera con pintura y un pincel, para que hiciera su inscripción, no sin hacer la fotografía del momento (documento tampoco recuperado).

¹⁴⁴ 10eAED17062311, 01:49:08 Hrs.

¿CUÁL ES MI NOMBRE?

[arte e historia]

La elección de lo que aparecerá en la marquesina de la vida de una persona pública es de las decisiones más difíciles e importantes de tomar en el oficio. Un estudiante de guitarra, de prácticamente cualquier grado y ciudad de nuestro territorio mexicano, puede reconocer el nombre *Julio César Oliva*, identificando al personaje sin cuestionarse el por qué del nombre. Parece haber sido atinado ya que ha funcionado en cualquier momento y lugar. ¿Cómo fue su elección?

Bueno, vemos en los programas de mano que ese no fue su nombre artístico desde que iniciaron sus presentaciones. En su primer recital lo nombraron *César Oliva*, en 1965; en las Audiciones de Comprobación Educacional de la Escuela Superior Nocturna de Música¹⁴⁵, correspondiente al año de 1964¹⁴⁶, fue nombrado Julio César Valenzuela; y en 1962 en un festejo por el día de las madres que organizó la Escuela Secundaria Diurna Núm. 13¹⁴⁷, en donde tocó con su amigo y compañero de secundaria Carlos Peña con quien formaba un dueto, apareció como César Valenzuela¹⁴⁸.

El Observatorio Nacional Astronómico tenía el encargo de otorgar la hora exacta de la Ciudad de México, y se hacía a través de la estación de radio XEQK, donde minuto a minuto se anunciaba. Ahí trabajaba un señor llamado Salvador Ortega, quien era melómano de la música para guitarra y sabía tocar un poco. Esta persona tuvo la inquietud de organizar pequeños ciclos de recitales de música para guitarra programados cada ocho días, en iglesias o pequeños museos del Centro, parroquias de las colonias Narvarte y Del Valle. Lo hacía por amor al arte, pues no obtenía ganancia alguna. Se contactó con los guitarristas del momento, los pilares de la guitarra que eran Manuel López Ramos y Guillermo Flores Méndez, y los de la siguiente generación como Alfonso Moreno, Enrique Velazco y Mario Beltrán entre otros. El señor Ortega había escuchado hablar de Julio César, –que para entonces ya estaba más preparado, ya había entrado a la Escuela Superior–, por lo que decidió entrevistarlo. Le platicó de su proyecto y le preguntó que si le interesaría participar en él. Julio César aceptó con gusto, por lo que el señor Ortega le solicitó unas fotografías, su

¹⁴⁵ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

¹⁴⁶ Ubicada en ese entonces en la calle de Cuba Núm. 92, en el primer cuadro de la Ciudad de México.

¹⁴⁷ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

¹⁴⁸ Dicho evento se realizó en el Teatro Insurgentes, cuando el recinto se prestaba para ello.

nombre y el programa a interpretar. Como a los ocho días se comunicó con Julio César por teléfono¹⁴⁹, –vivía en la calle Benito Juárez, en la colonia Portales– para avisarle que ya estaban listo sus programas y que podía pasar por ellos a su casa. La forma sencilla para llegar era usando el tranvía –que ya no era el de madera como el que había conducido su padre el señor Valenzuela, eran de metal, más grandes y pintados de amarillo con verde, comenta Julio–. Al llegar a su casa (grande y antigua, en Tacubaya), el señor Ortega le advierte:

–Vas a tener problemas con tú papá.

–¿Por qué? –Preguntó Julio–. Qué tiene que ver él con esto?.

–Pues yo nada más te digo eso. –Contestó el señor Ortega–. Voy de salida, pero te puedes quedar acá, toma lo que quieras.

Se trataba de una persona muy amable y decente. Le entregó los paquetes envueltos en papel estraza, sujeto con papel engomado, pues el “diurex” no existía. Pero el señor Ortega esperó un momento a que Julio viera los programas. Encontró acomodo Julio en un sillón para revisarlos y abrió los paquetes. Se trataba de una miniatura muy curiosa, delicada e ingeniosa, pues el programa de mano se abría como acordeón mediante un pequeño hilo que colgaba en uno de los lados. La forma de elaborar dicha impresión era a la antigua, desde luego que no existían las computadoras, se hacía por medio de “tipos” que se colocaban en las cajas formando las palabras a imprimir. El señor Ortega le explicó a Julio que el impresor había hecho circo, maroma y teatro para encontrar acomodo de su largo nombre que le había dado, *Julio César Valenzuela Oliva*, hasta que se convenció que simplemente era imposible y decidió omitir el Valenzuela. Era la única manera en que se podía imprimir. Y así quedó bautizado el intérprete y compositor para el resto de su vida como *Julio César Oliva*.

ACADEMIA DE MÚSICA SALA CHOPIN

[música, instituciones e historia]

Francisco Montes de Oca es un guitarrista, amigo y colega de Julio César Oliva, como lo hemos mencionado. Se conocieron por ahí del año de 1962 en la Escuela Superior Nocturna

¹⁴⁹ Cabe recordar que eran muy contadas las casas que tenían teléfono, eran aparatos muy voluminoso que estaban colgados en la pared, sus sonido era grave y extraño, como de vibración –comenta Oliva.

de Música, que, recordando el dato, se encontraba en la calle de Cuba número 92, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. A dicha escuela había ingresado Francisco un año antes de conocer a Julio. “En un año, [Julio César] llega a mejor que casi todos los guitarristas de ahí [...] él ya tocaba desde antes, pero no había estudiado por nota [...] pero Julio siempre fue muy, muy disciplinado”¹⁵⁰. Francisco y Julio estudiaban con el mismo profesor, Alberto Salas, se trataba de un personaje muy especial. Montes de Oca nos comenta que en esa época, eran cuatro los profesores de guitarra, el ya mencionado Salas, Guillermo Flores Méndez, y una persona que venía de ser maestro albañil, Galo Herrero. Ellos cubrían la oferta académica en las tres escuelas que existían en México, Escuela Nacional de Música, de la UNAM; Conservatorio Nacional de Música y Escuela Superior Nocturna de Música, gubernamentales las dos últimas. El cuarto profesor de guitarra existente era Manuel López Ramos, quien ofrecía sus clases de manera particular.

En un recital que ofreció Andrés Segovia en Palacio de Bellas Artes se encontraron Francisco Montes de Oca y su vecino Miguel Chávez, este último también guitarrista que trabajaba en Sala Chopin, como requerían un profesor de guitarra, invitó a Montes de Oca, pero éste se negó argumentando que no estaba aún preparado. Sin embargo su vecino no se rindió, y un día le dijo que lo invitaba a su trabajo para tomarse un café. Después de un mes que esto ocurrió, Francisco se encontró con su anfitrión y en su sitio de trabajo. Al ir caminando hacia la salida para cumplir con lo prometido, pasaron por las oficinas de la dirección, Miguel le comentó a Francisco que quería aprovechar para saludar y presentarle al director de la Academia y al director del Departamento de Fomento Musical. A la hora de hacerlo, Miguel presentó a Francisco como “el nuevo profesor de guitarra”, y así fue como Francisco Montes de Oca ingresó a la plantilla de profesores de la Academia de Música Sala Chopin.

Posteriormente, Francisco hizo lo mismo con Julio César. De igual manera Julio César rehusó ingresar a la Academia porque estaba muy ocupado, principalmente porque se había cambiado al Conservatorio Nacional de Música y estaba poniéndose al corriente. De igual manera, su amigo Montes de Oca no se rindió e ideó una estrategia que no podría fallar. Le pidió al director de Sala Chopin que visitara a Julio César y se lo solicitara personalmente.

¹⁵⁰ fmoAED160721, 00:05:18 Hrs. (Entrevista a Francisco Montes de Oca).

Francisco sabía de las habilidades de Antonio de la Borbolla y Hägenbeck, quien era una persona con gran capacidad de convencimiento, pues era especialista en relaciones públicas. De esa manera Julio César también pasó a formar parte de la plantilla de profesores de dicha Academia. Francisco estaba muy contento de tener a su amigo y colega trabajando junto a él. Comenta:

La política de la empresa era ofrecer recitales públicos de los alumnos cada tres meses como parte de la estrategia de formación. Las clases eran de veinte minutos, tres veces a la semana. Era otro tiempo, el tránsito permitía eso, [de esto] hace como cincuenta años, [...] venía gente de Lomas, de Polanco, de Tecamachalco, en fin, de lugares lejanos.¹⁵¹ Tiempo después, el tráfico y el transporte se empezaban a complicar, y se aumentó diez minutos la clase. Ahora se daban dos clases a la semana de media hora. Al final se terminó por dar una clase de una hora a la semana, con el mismo compromiso de preparar a los alumnos para el recital al final de cada trimestre. Julio y yo tuvimos una relación muy padre, como enseñamos popular y clásico, pues yo tocaba más clásico, pero Julio tenía mucha facilidad, hacía arreglos, entonces muchísimos de los arreglos [populares] que hasta la fecha enseñé, fueron hechos por él. Cosas de los *Beatles*, temas de películas, [...] de todo. Y cuando éramos estudiantes en la Escuela Superior [...] no había mucho material en partituras, entonces Julio, oyendo [un] disco de Segovia, sacaba las partituras exactas. [...] Poca gente tiene esa capacidad, yo creo que muchos guitarristas de esa generación nos beneficiamos del talento de Julio. Yo todavía tengo partituras de su puño y letra que él sacaba, y cosas difíciles. [...] Aparte, como arreglista de música popular, podía hacerte un arreglo fácil, uno mediano y uno difícil. [y ríe Francisco]¹⁵²

En el primer recital que dio Julio César dentro de la Superior Nocturna, por supuesto que estuvo presente Montes de Oca, y le admiró mucho el control que desde entonces demostraba para impedir el *pánico escénico*, que en contraste con Francisco y muchos otros colegas, no les era nada fácil controlar. Comenta Francisco que cuando le tocaba ofrecer un recital en la Escuela o cualquier otro lugar, le solicitaba a Julio César que le hiciera el favor de asistir, principalmente para que le afinara la guitarra. Luego en el intermedio, Julio le rectificaba la afinación.¹⁵³

¹⁵¹ *Ibidem*, 00:11:39 Hrs.

¹⁵² *Ibidem*, 00:12:36 Hrs.

¹⁵³ En ese entonces no existían aún los afinadores electrónicos, pero posteriormente cuando llegaron, no resultaron funcionales debido a que dicha afinación no correspondía a la utilizada en guitarra. Francisco revisaba la afinación que Julio César le había dejado en su guitarra con el afinador electrónico y la registraba para, cuando fuera necesario, regresar a ella, pese a que en los parámetros del aparato apareciera como errónea.

Sala Chopin tiene la característica de contar con la flexibilidad de enseñar a los alumnos la música que les interesa. Comenta Montes de Oca que cuando comenzaron a impartir clases, enseñaban por nota y se guiaban por el método de Julio Sagreras, como lo marca el canon. Sin embargo, se dieron cuenta de que los alumnos no tenían el propósito de ser músicos profesionales, o por lo menos no la mayoría, sino era más bien una afición, o algunos para mejorar su oficio; porque para lo otro, estaba el Conservatorio. Para eficientar el trabajo, tanto Francisco como Julio César comenzaron a utilizar un sistema llamado tablatura; que no requiere tanto conocimiento de la teoría musical, es decir, del solfeo. Desde luego que también estaban los alumnos que les interesaba aprender de la manera tradicional, y a ellos se les enseñaba de esa forma.

En algún tiempo la Academia les solicitó a los profesores ofrecer recitales, mismos que se realizaban en la sala de conciertos con la que contaba.

Sala Chopin organizaba, en conjunción con la embajada de Austria, un concurso de piano que con el tiempo se hizo muy prestigioso. Los ganadores viajaban a Viena becados un año para estudiar. Uno de los beneficiados que recuerdan tanto Francisco como Julio es el pianista Héctor Rojas, quien se encuentra activo en México. Otros que salieron al extranjero, sin tener la seguridad de haberlo conseguido a partir de dicha beca son, Salvador Neira, quien estudió en Austria y no regresó; Hugo González, un clavecinista radicado en Holanda, Leopoldo Téllez que se fue a Rusia y regresó, pero al final decidió radicar allá. Ha habido una cantidad enorme de personas que ya no regresaron, están en Estados Unidos o en Europa¹⁵⁴. El nivel adquirido como músicos profesionales les remunera satisfactoriamente como para obtener un nivel de vida decoroso en el extranjero, no así en México; y para lograrlo requerirían de complementar el salario con clases particulares, presentaciones en centros nocturnos u otros sitios, sacrificando las relaciones familiares, sociales, estudios y otras cosas.

Montes de Oca agradece ampliamente el beneficio de la compañía que tuvo durante tanto años de Julio, aprendió muchísimo de él. A veces le preguntaba sobre algún arreglo de música para sus alumnos, Julio contestaba que sí tenía algo por ahí, y al siguiente día se lo pasaba. El ambiente que permeaba entre alumnos y profesores era muy agradable y de

¹⁵⁴ 8eAED17030311, 06:46:06 Hrs.

intercambio académico-musical, se volvía muy enriquecedor para todos, según lo mencionan ambos por su cuenta. Paralelamente, Julio César comenta que también aprendió mucho durante todo ese tiempo, ya que, además de atender a sus propios alumnos, complacía a los colegas con las peticiones que sus respectivos alumnos les pedían. Por lo que fue una especie de laboratorio de solfeo intensivo y variado para Julio César, pues cada alumno tenía intereses distintos, lo que le diversificaba el panorama y lo “obligaba” a seguir sacando música de discos y cintas, para ponerlas en blanco y negro; aparte de sus proyectos personales que normalmente tenía.

En alguna ocasión Julio tuvo un alumno que tocaba flamenco –comenta Francisco– un músico ya formado. Además de cierta técnica específica que necesitaba, requería partituras de grabaciones, “¿quién podía sacar del disco la pieza de Paco de Lucía, como Paco de Lucía lo tocaba?, Julio César Oliva. No había otro.”¹⁵⁵ –dice Francisco–. El músico a quien se refiere es Jorge Miller (recientemente fallecido), efectivamente un excelente intérprete del flamenco. Pero Julio descubrió en él su verdadero género musical, fue Julio quien le sugirió dedicarse al flamenco, ya que vio en él las características que se requieren. Siendo alumno de Oliva, Miller y un par de gemelos guitarristas, los hermanos Luna, formaron un afamado trío flamenco que tuvo gran éxito, Embrujo Flamenco.

En el transcurso de los treinta años que Julio César Oliva permaneció en Sala Chopin, y de varias decenas de alumnos que pasaron por ahí, las experiencias fueron vastas y diversas, poniendo énfasis en lo diverso. Si bien la Academia de Música Sala Chopin es un sitio en donde los profesores rentan un cubículo para la captación y atención de alumnos particulares, ésta se rige por ciertas normas de control para la aceptación de sus profesores, dejando la metodología en manos de cada uno de ellos. Esta política de trabajo permite una apertura amplia en la captación de alumnos, atendiendo a personas de muy variadas edades, profesiones y oficios, incluyendo músicos; cuyo objetivo, es mejorar en su instrumento dentro de su género musical.

Bajo este esquema, Oliva tuvo desde alumnos muy jóvenes interesados profesionalmente en la ejecución guitarrística, hasta profesionistas de alto rango de otras

¹⁵⁵ *Op. Cit.* fmo..., 00:31:01 Hrs.

ramas como médicos y abogados, pasando por todo tipo de empleados federales, particulares, o simplemente aficionados.

Estoy familiarizado, –por mi propia experiencia como alumno y laboralmente–, con la convivencia entre profesores y alumnos de música dentro de instituciones dedicadas a la enseñanza profesional. Al compararla con esta otra modalidad de enseñanza musical de Sala Chopin, encuentro que en el primer caso los profesores se ven plenamente comprometidos a la “producción de músicos profesionales”, lo que no es una encomienda de poca monta. Asimismo, los alumnos están entregados a la guía y dirección de sus profesores de instrumento, pues ambos están conscientes que del buen desempeño de ambos dependerá el futuro, principalmente del alumno. La experiencia de los colegas, tanto del profesor, como del alumno serán similares. Lo mismo pasará bajo cualquier cátedra de instrumento. El rigor musical es imponderable. En el segundo caso la tensión se relaja, sobre todo si la música no es el *modus vivendi* del discípulo, o si lo hace como *hobby*; en el caso de que sí lo fuese, también se relaja, pues muy probablemente no dependerá de su avance la estabilidad en el trabajo; seguramente sí su posibilidad de ascenso. Normalmente los músicos que buscan la Academia, lo hacen para complementar su formación, lo cual huelga mencionar que redundará en un beneficio múltiple, mejor músico con posibilidades de mejor remuneración económica. Y en el tercer caso, cuando el alumno es joven y lo toma de manera seria para hacer de esa su profesión, y que por alguna razón no esté inscrito en alguna de las escuelas de estudios superiores de música del país. Este caso se parecerá más a la tensión que exista en el primer caso mencionado; enfatizando la tensión en el alumno, tras conocer la ideología de la Academia.

Julio César nos comparte algunas de las experiencias que tuvo dentro de dicha Academia, tanto musicales como extra musicales. En ambos casos se trata finalmente de experiencias humanas que quizás difícilmente las habría obtenido tan cabalmente y de primera fuente en instituciones dedicadas exclusivamente a la formación de músicos profesionales; en donde las habría obtenido de otro tipo.

Algo cotidiano es que exalumnos de Oliva lo contacten por Internet, y le mencionen que sus arreglos realizados durante su estadía en Sala Chopin están teniendo éxito y siendo escuchados en sitios remotos. Algunos comentan inclusive que su *modus vivendi* en buena parte, es gracias a ellos. Hay uno, por ejemplo, que reside en las playas del Sureste de la

República, fue amigo de Paco de Lucía, quien también vivía allí, seguramente su acercamiento con Paco tuvo que ver al saber que había sido alumno de aquel quien en algunos años atrás, le habría dedicado un par de piezas con carácter flamenco.

Su excolega y exalumno con quien tocaba en el restaurante *Ile de France*, Francisco Larraguível, le comunicaba cotidianamente sus actividades y éxitos guitarrísticos interpretando arreglos de Oliva por diversas ciudades europeas.¹⁵⁶

Alguna vez tuvo por alumno a uno de los contadores del cantante Luis Miguel, quien gustaba de la música de boleros.¹⁵⁷

Un interesante relato, que nos lleva de alguna forma a los orígenes de la escuela de guitarra mexicana, es el surgimiento de un importante guitarrista mexicano que sucedió cuando Julio César estaba recién ingresado a Sala Chopin. Se trata de Alfonso Moreno, Oliva lo cuenta de esta forma:

Alfonso estaba dando un recital en el auditorio de Sala Chopin, estaba tocando para los alumnos de una prepa, eran como eso de las 18 hrs., eso fue en 1968. ¿Quién se iba a imaginar que por Insurgentes andaba la señora Guadalupe Borja de Díaz Ordaz?, la primera dama, la esposa de Gustavo Díaz Ordaz, el presidente de la República mexicana. Iba en su carro, sus guaruras, chofer; y le preguntó al chofer que si sabía en dónde se podría cambiar el vestido porque tenían que asistir a un *cocktail*. El chofer le dijo que sí, que una de sus hijas tomaba clases de piano en Sala Chopin, y estaban cerca. Los baños de los camerinos los mantienen siempre en muy buenas condiciones. Entraron por la puerta de atrás. Al salir alcanzó a oír la música que provenía del escenario, se dio cuenta que estaba a buen tiempo de su compromiso y decidió quedarse a escucharlo. En el intermedio, le dijo al chofer que le llamara al guitarrista. El chofer se acercó a él y le comentó que la esposa del presidente deseaba charlar con él un momento. Por supuesto que Alfonso no lo creyó, pensó que se trataba de una broma extraña. Hasta que de alguna manera el chofer le hizo ver que era cierto, y entonces accedió y fue con ella. La señora le preguntó a Alfonso que dónde estudiaba, y él le respondió que en el Estudio de Arte Guitarrístico del maestro Manuel López Ramos, ¡Ah! - exclamó ella-, el hermano de mi gran amiga Marga López.

-La gran actriz mexicana, -Dice Julio- sólo que a ella no le quedó el López Ramos, le funcionó mejor sólo Marga López. Es un icono del cine mexicano. Al hermano no le funcionó el Manuel López, no se escucha muy elegante. Casi nadie sabe que eran hermanos. Eran argentinos.

Ella vino primero a México y se casó con Carlos Amador, un productor de cine, y empezó a ser muy famosa, hizo películas con Pedro Infante, pues ya

¹⁵⁶ 4eAED16061622, 01:01:19 Hrs.

¹⁵⁷ 6eAED16120211, 06:16:47 Hrs.

de ahí la fama, el dinero, codeándose con el medio, con los Azcárraga. Triunfó rápido en los años 40. Tenía un caserón en el Pedregal. Le dijo a su hermano que ella ya estaba colocadísima, y que quería que se viniera a México. Se dio cuenta de que aquí podría desarrollar plenamente su profesión y que sería dios. Y fue dios Manuelito, en los 50, 60 y parte de los 70. Veinticinco años fue dios en todo el país. Aterrizó en blandito, su hermana le hizo una casa atrás de la suya, yo fui varias veces allá, me invitaba a cenar. Me quería mucho, me quería como un alumno, aunque nunca estudié con él. Me decía hijito querido, ¡imagínate!. Hasta celosos se me pusieron: Corazón Otero y Alfonso, quienes sí eran sus alumnos, “hijito querido por aquí, hijito querido por allá”, ya ni nosotros –me reclamaban–. Hicimos muy buena química el maestro y yo, me invitaba de repente a desayunar por ahí por Insurgentes, era muy linda persona. Me daba más gusto ver a López Ramos que a mi maestro, ¡mil veces!, el maestro Salas, el *antimaestro* [como le pusieron sus exalumnos]. La relación fue tan especial que lo quise como a un tío, ¡de veras, eh! Entrañable cariño que le tuve, y él también.

[Y siguiendo con la narración]... Entonces, Alfonso al decirle a la señora de Díaz Ordaz que estudiaba en la academia de López Ramos, le encargó que la saludara de su parte; y al final le preguntó sobre sus planes. Alfonso le contestó que le encantaría ir al concurso de París, pero que no podrías ser posible.¹⁵⁸

–y ¿por qué no va? –Le preguntó la señora.

–Pues no tengo dinero. –Contestó Alfonso.

Y la carrera de Alfonsito, en subida recta. ¿Cómo se le llama a eso?. Como dicen: “estar en el lugar exacto, con la gente adecuada, en el segundo idóneo...” a eso yo le llamo destino. Claro, él estaba preparado, tocaba muy bien, era un virtuoso. Por eso insisto, cuando el alumno está preparado, aparece el maestro.¹⁵⁹

De este hecho, me parece subrayar algo que pasa fácilmente desapercibido. La escuela que trajo y estableció Manuel López Ramos en México, y al decir México hablamos del país en su totalidad, como lo comentó Oliva, tiene una trascendencia histórica en la enseñanza de la guitarra en este país.

Mostremos un panorama muy general de la escuela guitarrística en México. En 1895 el español Antonio Jiménez Manjón, guitarrista y compositor vino a México a ofrecer unos recitales, uso una guitarra de once cuerdas construida por él mismo, causó buena impresión pero no trascendió. A principios del siglo xx vino al país otro español, Guillermo Gómez Vernet, quien editó un método que fue muy popular, asimismo publicó arreglos y

¹⁵⁸ Ese año ganó el primer lugar del Concurso Internacional de Guitarra de París.

<http://www.alfonsomoreno.com/biografia.htm>. Consultado en mayo de 2018.

¹⁵⁹ 7eAED17021711, 03:07:32 hrs.

composiciones. Octavio Yáñez fue su discípulo, y entre los dos impartían una infinidad de clases particulares a guitarristas aficionados, pues la guitarra aún no formaba parte en el programa de estudios de conservatorios o escuelas de música en México. En 1934 vino al país un guitarrista y compositor paraguayo de origen guaraní, Agustín Pío Barrios quien se hacía llamar “Nitsuga Mangoré, el Paganini de la guitarra de las selvas del Paraguay”¹⁶⁰ Explicaba que Mangoré había sido un legendario jefe guaraní antepasado suyo, y el Nitsuga sonaba muy bien a guaraní, sin embargo no es más que su nombre al revés. Dicho personaje ahora es bien conocido como Agustín Barrios Mangoré. En su estancia en México compuso la obra *Canción de la hilandera* dedicada al guitarrista jalisciense Heriberto Lazcano, más allá de un estímulo para los guitarristas de la época no pasó. Fueron los consejos y orientación de Andrés Segovia quien movió la generación de Francisco Salinas, Renán Cárdenas Pinelo, Filemón Montaña, José Alcázar Argeo y Ramón Donadío (padre). Renán Cárdenas Pinelo fue el primer guitarrista mexicano en egresar de una escuela de música, hermano del compositor yucateco Guty Cárdenas. Se hablaba de su virtuosismo y que había cambiado las técnicas antiguas de Guillermo Gómez, Octavio Yáñez e incluso de Francisco Salinas. Manuel M. Ponce se asombró de su interpretación, no existen grabaciones de él. A inicio de los años 50 y finales de los 40, figuran Jesús Silva (alumno de Ponce y asistente de Segovia en Carolina del Norte, EU.), Guillermo Flores Méndez (alumno también de Ponce, fallecido el día de hoy martes 11 de junio de 2019. Último eslabón de la antigua guitarrística mexicana), Alberto Salas (profesor de Julio César Oliva y de su amigo Francisco Montes de Oca) y Ramón Donadío (hijo, se dio a conocer por un programa semanal televisivo llamado *Cuerdas y guitarras* transmitido de 1958 a 1964). Todo ellos influyeron en la actualización de programas de estudio en las escuelas. En los años 60 llegó Manuel López Ramos, compositor y guitarrista argentino, hermano de la actriz Marga López introdujo métodos base para la guitarra, como el Sagreras, el Pujol, escalas de Segovia, entre otros. Fundó el *Estudio de arte guitarrístico* en el que acogió a muchos estudiantes. De todos los guitarristas y compositores que hemos nombrado son en realidad dos los que han tenido presencia en el impulso de la didáctica en México, Guillermo Flores Méndez y Manuel López Ramos, el primero apoyó en el *Estudio* del segundo. Por otro lado, un indispensable pilar dedicado a la

¹⁶⁰ <https://www.lanacion.com.ar/1900425-la-extrana-leyenda-de-nitsuga-mangore>. Consultado el 6 de febrero de 2019.

divulgación de la guitarra es Juan Helguera, con su programa radiofónico *La guitarra en el mundo*, nacido en el año de 1972, transmitido a la fecha por Amplitud Modulada de Radio UNAM, los lunes de 21 a 22 Hrs.

Desconocemos cuál hubiera sido el desarrollo de la escuela guitarrística en el país, de no ser por la presencia del maestro López Ramos en México. Ahora por los hechos conocidos, debemos agradecer la visión que tuvo –y la empatía con el hermano–, una actriz argentina nacionalizada mexicana, Marga López, para el desarrollo de la escuela mexicana de guitarra. Por desgracia, el maestro López Ramos murió prácticamente en el olvido, muy triste por la poca atención que tuvo al final de su vida. Incluso –comenta Julio César– fue olvidado al aparecer innovadoras técnicas guitarrísticas para tocar.

Cabe mencionar el crecimiento tan grande que ha tenido la enseñanza formal de la guitarra en el país a partir de los eventos más destacados en distintas partes de la República dedicados a ella, mencionamos algunos de ello: Festival de Compositores a la guitarra Pa' lo Escrito, CDMX; Encuentro Internacional de Guitarra, Xalapa; Encuentro Internacional de Guitarra, Querétaro; Festival Internacional de Guitarra, Monterrey; Festival Hispanoamericano de Guitarra, Tijuana; Festival Internacional de Guitarra Guitamixtli, Xalapa; Festival Internacional de Guitarra del Conservatorio Nacional de Música, CDMX; Concurso y Festival Internacional de Guitarra de Taxco; Festival Internacional de Guitarra del Noreste, Saltillo; Festival Internacional de Guitarras de Ensenada; Festival Internacional de Guitarra, *Guitarromanía*, Colima; Encuentro Internacional de Guitarra, Salamanca; Festival Internacional de Guitarra de Morelia; Festival Internacional, Guitarra sin Frontera, Chihuahua; Festival Internacional de Guitarra, Sinaloa; Festival Internacional de Guitarra Clásica, Puebla; Concurso Nacional de Intérpretes de Guitarra Clásica Ramón Noble, Hidalgo.

Retomando el tema de un año significativo para buena parte del mundo occidental, que tuvo repercusión en nuestro país, con el movimiento estudiantil del 68, y con todo lo que implicó; Julio César, a pesar de contar con 21 años de edad, se mantuvo al margen de dicha situación. Logró seguir concentrado en su quehacer musical.

En otros asuntos, retomando la Academia de Música Sala Chopin, en la que aceptaban estudiantes sin importar su edad. La abuela paterna de la sobrina Bety del profesor de guitarra de dicha Academia, Oliva; ingresó para recibir clases de piano. Su caso

se torna interesante al ver que ella venía de trabajar en el campo. Su inclinación a la música influyó de manera importante para que su nieta Bety decidiera estudiar piano en el Conservatorio Nacional de Música.

Fernando Batista, alumno y admirador de su profesor Oliva, un abogado con trayectoria, quien estuvo presente en el recital que ofreció Julio César por el aniversario cien del Conservatorio Nacional de Música en 1966, y quien posteriormente fue su alumno en Sala Chopin durante muchos lunes de largos años, en 2016, en el Auditorio Silvestre Revueltas del mismo Conservatorio, volvió a estar presente por el homenaje ciento cincuenta de dicha institución, escuchando obras y arreglos de Oliva. Actualmente, su maestro Oliva es invitado de honor a su casa, como comensal primero, y como catedrático en la guitarra después. Oliva abandonó la Academia de Música Sala Chopin hace más de veinte años, y estuvo en ella durante treinta. Sin duda, se trata de su alumno más fiel.¹⁶¹ Asimismo, es uno de los “herederos” de uno de los instrumentos que le pertenecieron a Oliva, se trata de la firma *Ramírez*¹⁶².

Cuando Oliva pertenecía a la Academia, surgió el deceso de un ídolo del rock. ¡ELVIS MURIÓ!, decían los titulares de los periódicos:

Yo me acuerdo muy bien, salía de Sala Chopin y... Elvis Murió, ¡qué!... así, unas letrotas. [...] Elvis Presley, para mi era un genio, [...] porque no nada más se le puede decir genio a Bach y a Salvador Dalí, [...] hay otro tipo de genialidades también, para mi Pelé era un genio, [...] Muhammad Ali, el negro boxeador de peso completo era un genio del boxeo, [...] nadie ha boxeado como él, [...] revolucionó el box, era un talento, una genialidad en el cuadrilátero. No me gusta la violencia ni nada [de eso] pero [puedo reconocer que], [...] era un arte. [...] Elvis Presley era un genio porque inventó todo eso. Él de niño oía a los negros, y le tocó [vivenciar actitudes racistas propias de] la esclavitud; negros drogados con una guitarra muy fregada con cuerdas de acero, [...] los oía cantar el góspel y el blues. [...] pero ¿cómo se le ocurre mezclar todo eso?, el country, el rockabilly que había en ese tiempo, [...] ¿Cómo hizo esa síntesis y sal[ió] el rock and roll? [...] él fue un “parte aguas” de la historia universal en la música popular.¹⁶³

En esta época existe un fenómeno que me llama especialmente la atención. Quizás se trate de la capacidad de asombro que ahora se ha perdido, o quizás sea sobre la falta de

¹⁶¹ 7eAED17021711, 01:44:39 Hrs.

¹⁶² El otro pasó a manos de un alumno de Gerardo Tamez.

¹⁶³ 6eAED16120211, 02:48:56 Hrs.

percepción, o la actual “cultura de la superficialidad” o de la satisfacción exprés; de lo desechable, de la cultura de masas, no lo sé, y desgraciadamente no lo podremos resolver en este texto por pertenecer a otra materia. Me refiero a “la cultura del desmayo” por mencionarlo de alguna manera. Sin falla alguna, cada vez que se presentaba Elvis Presley en escena, había mujeres desmayadas. El mismo fenómeno se presentaba ante otros músicos como con *The Beatles* y algunos más. Asimismo, recordemos que las mujeres de alcurnia acostumbraban portar “sales para el desmayo”, muchas veces pendían de sus cuellos en estilizados recipientes de plata u otros materiales finos que aprovechaban como parte de sus utensilios de belleza. Oliva nos comenta que su madre Soledad, junto con sus hermanas, les platicaban a los nietos, que varias muchachas se desmayaban en el cine cuando salía a cuadro Rodolfo Valentino, quien entonces era el galán del momento. Julio César pudo acercarse al fenómeno –guardando toda proporción– cuando las chicas que presenciaban el filme *El Sol rojo*, gritaron de emoción cuando Alain Delon hacía su aparición en la pantalla grande. Esto sucedió en la década de los años 70.¹⁶⁴

En otro contexto, Julio César Oliva hace una reflexión de su estancia de 30 años en Sala Chopin y nos confiesa, *me equivoqué*. En aquella época, Oliva ocupaba su semana de la siguiente manera; de lunes a sábado trabajaba en Sala Chopin, exceptuando el viernes por las clases que daba en Puebla. De lunes a viernes en el restaurante, y casi diario al término del último turno eran invitados a alguna casa particular de los comensales, ya fuera para presentar un breve recital o más comúnmente para hacer música de fondo en alguna reunión social que tenían. Los domingos, un representante del dúo les tenía trabajo en eventos sociales de personajes públicos de televisión, o empresas grandes. Dicho representante, por cierto, se trataba del esposo de una amiga y excompañera de escuela secundaria Núm. 13, de su hermana Lilia, lo cual fue mera coincidencia. Julio César no tenía un solo día de descanso en la semana. Este tren laboral no le permitía hacer vida familiar, ya no veía a sus niñas ni a su esposa, pues cuando estaba en casa era para dormir o estudiar y trabajar haciendo arreglos. Su hija la menor, Alejandra, que ahora es mayor, recuerda escasamente escenas familiares, además de haber sido muy chica cuando ello sucedió, no eran muy frecuentes:

¹⁶⁴ Burke menciona a “los lectores de la época de Rousseau, el público parisino de finales del siglo XVIII se deshacían en un mar de lágrimas en la ópera o en la sala de conciertos.” P. 139.

...Es que [...] yo de niña [...] casi no conviví con mi papi, [...] él muy metido en lo suyo, en su música, en su guitarra, pero yo casi [...] no conviví con él, [...] lo [...] veía de repente ahí que se ponía a tocar el piano, o porque yo le decía: *ay, enséñame a tocar la guitarra* [y ríe], pero así de que yo me pusiera a platicar con él; no, [...] y no lo culpo, porque como compositor así es, ni modo, es muy absorbente su carrera [...]. Hasta apenas ahorita ya de grandes, mi hermana y yo, [...] estamos conviviendo más con él, ahorita, ya de grandes, imagínate.¹⁶⁵

Elizabeth, la mayor, tiene recuerdos semejantes:

Primero que nada, ser la hija de músicos es una experiencia alucinante en todos los sentidos, son papás que casi nunca conectan con la realidad. Pero en el caso de mi papá era más evidente esta situación porque aparte de músico es compositor, entonces lo que yo recuerdo de mi vida con él, es una mezcla de sentir la ausencia de la figura paterna y al mismo tiempo una gran admiración por su gran don. Fue, y es un papá poco convencional, porque su vida siempre giró en torno a la música, no fue muy conversador, más bien casi siempre parecía estar en otro lado, pero fue un papá muy cariñoso, fino y educado, lo que más recuerdo es verlo por horas y horas frente a su guitarra, componiendo o haciendo arreglos. Por él, amo la música clásica, el jazz y la música española, durante mi infancia jamás le oí un grito hacia nosotras o hacia otra persona, jamás le oí que se expresara mal de nadie y jamás menospreció a nadie ni a nada, esas son las mejores enseñanzas que pude haber tenido. Aprendí con los años a comprenderlo, y a aceptar que él era antes que nada músico. Es toda una experiencia ser hija de un músico como él, totalmente entregado a su arte, eso es algo que también le admiro, y por su puesto, su tenacidad. Hoy mis tres hijos que finalmente son sus únicos nietos lo adoran [...].¹⁶⁶

Abundando un poco en el sentir de las hijas y el carácter de Oliva, es de contrastar una interesante opinión generalizada por todos los que tienen o han tenido trato con él; Julio César es el ser humano conversador por excelencia. Y por otro lado, y pese a su ausencia, su extremo cariño que siempre ha caracterizado su relación con las hijas; aunado a esa figurativa y aparente introspección de su carácter que jamás las ofendió, levantó la voz a algo similar, ni a ellas ni a nadie, siempre con un excelente, amable y respetuoso trato que lo caracteriza.

¹⁶⁵ avg160518, 01:23:38 Hrs. (Entrevista a Alejandra Valenzuela González).

¹⁶⁶ Conversación establecida por *Messenger*, el 2 de junio de 2016.

Julio César se da cuenta que debió haber dejado Sala Chopin con antelación, debió haber sido en el momento en que estaba trabajando con su exalumno en el restaurante, “No dejé Sala Chopin... me equivoqué”¹⁶⁷.

Sala Chopin representa para Oliva un referente de vida, una piedra de toque. Más allá del nombre que lleva, que sin duda alguna sirvió de adhesión a ella, fue el ágora de la oficialización de trabajo. La escuela de vida en donde seguramente, –y no sólo hablando de música– aprendió más que todos sus alumnos. Ya que adicionalmente a la intensa práctica del solfeo que le representaban los alumnos (no sólo los suyos) por los distintos gustos e intereses musicales, también aprendía de los oficios y profesiones de ellos. Fue una gran y larga experiencia de treinta años por donde circularon decenas y decenas de alumnos y cientos de experiencias.

SUITE MONTMARTRE, UN HOMENAJE A TOULOUSE LAUTREC (O, COMPOSITOR PROFESIONAL)

[arte e historia]

Ah, no, no, no, está en chino eso, complicadísima, para qué me metes en broncas, vas a hacer que me enferme [...] está bien difícil, sobre todo el primer movimiento y el último; sí, me aloqué, me aloqué... es que son como con [...] ideas de piano y queda difícil para la mano izquierda, puros arpeggios y rápido [...] como juegos de agua de Debussy [...] en guitarra, no; para los leones.¹⁶⁸

Así es la primera obra compuesta por Julio César Oliva, se trataba de prácticamente un experimento de composición para su guitarra. Dadas sus inquietudes de interpretar majestuosas obras para orquesta o piano.

Pero todo comenzó cuando vio la película *El molino rojo*, que es la vida de Toulouse Lautrec, con el actor José Ferrer y Zsa Zsa Gabor. Julio César lo platica:

Al actor le amarraron las piernas hacia atrás y los zapatos se los pusieron en las rodillas, y así caminaba, lo entrenaron para la película, para que diera la apariencia de contrahecho como fue Toulouse Lautrec; no era enano, fueron secuelas de poliomielitis que tuvo de niño y no le crecieron las piernas, y luego tuvo un accidente en un caballo y terminó peor. El caso es que era una cosita muy chiquita y un tanto deforme, caminaba mal y con un bastoncito.

¹⁶⁷ 2eAED16063022, 01:02:00 Hrs.

¹⁶⁸ 4eAED16061622, 00:49:35 Hrs.

Venía de una familia de alcurnia, tenían un castillo en las afueras de París; él sintió que era una afrenta para su familia y renunció a ella, terminó viviendo con prostitutas y con gente de la calle con “vedetucas”, en antros como El Molino Rojo, el célebre *Moulin Rouge*. Siempre estaba ebrio, pero era un genio, como Van Gogh o Modigliani. Por cierto, se dice que esa película fue una de las primeras que se hizo a colores.

Esa película la pasaron en 1976 en la televisión y me impresionó mucho, me cautivó muchísimo, y empecé a oír esa música en la cabeza, el primer movimiento; así como si me hubieran puesto audífonos [...] yo pensé que era el fondo musical de la película, y no, no; la célebre canción del Molino Rojo, que es muy famosa la tonada, [la tararea] esa es la tonadita del Molino Rojo, [...] mis hijas estaban muy chiquillas. A lo mejor son los vecinos los que tienen música puesta o algo, y yo estoy oyendo a lo lejos; no. [...] Apagué la televisión y, pues no, era yo, un fenómeno mental [...] muy extraño que tuve. [...] Y, para descartar dudas fui a mis gavetas a revisar, [...] se me hace que estoy recordando algo de Debussy o de Ravel, [...] los impresionistas, porque así se oía, de ese corte, [y] nada. [...] Ya estaba amaneciendo, y dije, no... se me hace que... soy yo, es mía esa música, y la empecé a escribir.”¹⁶⁹

Y luego, pues ya la desarrollé, me compré algunos libros de pintura [...] de la vida de Toulouse Lautrec, sus cuadros fenomenales [...] empecé a ahondar más sobre su pintura, él fue el que inventó el poster, se le ocurrió que pegaran sus propagandas del cabaret en los postes y en las paredes.

A partir de ese tema, que como revelación escuchó, completó los otros tres movimientos, ya sin oír nada. Por esas fechas se iba a celebrar el *Primer Concurso Nacional de composición de Obras para Guitarra*, en el marco de la *IV Feria Nacional de la Guitarra*, que se llevó a cabo del 9 al 17 de octubre de 1976 en Paracho, Michoacán¹⁷⁰. Un amigo de Julio César que se enteró de la obra que había compuesto, le avisó del concurso, pero Julio le dijo que su obra había sido escrita como un juego, que no tenía mayor finalidad que esa. Su amigo estuvo insistiéndole, le decía que al final no perdería nada. Finalmente lo convenció y metió la obra al concurso, y se olvidó del asunto. Un buen día Julio César recibió una llamada de Juan Helguera felicitándolo, extrañado no sabía a qué se refería; pues él estaba atento a sus compromisos del día, y como no había puesto expectativas ante el concurso, nunca esperó algo. Pues Julio admirado por la noticia, tenía que ir a Toluca a recoger su premio de primer lugar, que consistía en una medalla y un diploma. Comenta Julio con respecto a la medalla, que se trataba de las mismas que se habían utilizado en los Juegos olímpicos México 68; que

¹⁶⁹ 4eAED16061622, 00:02:10 Hrs.

¹⁷⁰ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

al parecer, en este caso los tabuladores se desnivelaron, pues todos sabemos que al primer lugar le corresponde el oro, y no la plata como fue el caso.

Pues ese es el inicio del ahora reconocido compositor de música para guitarra; porque cuando incursionó con el instrumento, se dedicó a “sacar de oído” decenas de piezas del radio, del cine, del gramófono de la abuela, y después de disco de acetato, de los *cassettes*, discos compactos y videos, pero nunca tuvo la intención de ser compositor y por ende ser conocido por ello. Fue un momento excepcional, una habilidad que se despertó a raíz de las imágenes que le presentó dicha película:

“[fue] como si me hubieran puesto unos audífonos [...] así, una cosa misteriosísima, inexplicable, un fenómeno acústico o de la mente [...] no lo sé explicar. Fue como un llamado [...] *tu tienes que empezar a componer*; y [lo escuchaba] ya todo armado, las armonías, todo muy bien, pero lo oía [...] en piano, no en guitarra”.¹⁷¹

Los jueces que eligieron a Julio César Oliva como ganador fueron: (en el orden en que aparecen en la convocatoria): Rodolfo Halffter, [miembro honorable de la Asociación Nacional de Autores y Compositores de México (SACM)]; Guillermo Flores Méndez, [maestro del Conservatorio Nacional de Música]; Blas Galindo, [miembro honorable de la Asociación Nacional de Autores y Compositores de México (SACM)]; Selvio Carrizosa, [maestro del Conservatorio Nacional de Música]; Alfonso Moreno, [maestro del Conservatorio de Xalapa, Veracruz]; Ramón Noble Olivares, [Director de los Corales INBA e ISSSTE]. El juez de cómputo y coordinador general del evento era el profesor Julio M. Macías, quien trabajaba en la Escuela de Iniciación a las Bellas Artes del Estado de México.¹⁷²

Según dice la convocatoria:¹⁷³

PREMIOS SIMBÓLICOS

PRIMER LUGAR.– Diploma alusivo, medalla con inscripción y nombre del triunfador.

- a) Ejecución de las obras que ganen los 3 primeros lugares en los recitales del 13 al 16 de octubre en Paracho, Mich.
- b) Inclusión de la obra ganadora del Primer Lugar como obligatoria en el siguiente Concurso Nacional de Guitarristas en Paracho, Mich.

¹⁷¹ 4eAED16061622, 00:54:43 Hrs.

¹⁷² Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

¹⁷³ *Ibidem*.

- c) Los señores jueces, concertistas calificados internacionalmente, se han comprometido solemnemente a dar merecida difusión, a las obras ganadoras de este concurso, a través de sus conciertos, así como invitar a sus alumnos a incluirlas en su material de estudio.
- d) El Concurso Nacional de Guitarristas, a través de su Coordinador General, se abocará a los trámites necesarios a fin de editar cuando menos la obra que ocupe el Primer Lugar.

SEGUNDO LUGAR.- Diploma alusivo y medalla con inscripción y nombre del triunfador.

TERCER LUGAR. - Diploma alusivo y medalla con inscripción y nombre del triunfador.

Los resultados se darían a conocer en los periódicos Excélsior y Novedades los días 28, 29 y 30 de septiembre de 1976, y el día 16 de octubre los ganadores tendrían que presentarse en Paracho, Mich. para conocer el lugar que obtuvieron en dicho concurso.

Es impactante el estilo y redacción en la que está escrita la convocatoria, parece muy revelador de la época, con esa forma que refleja cierta decencia rígida y formalidad que se acostumbraba. Ello contrasta fuertemente con el presente y parece exagerada, incluso ahora la consideraríamos ridícula, pero sin duda refleja los valores de la época.

Cabe mencionar que en ese mismo año pero el día viernes 30 de diciembre fue inaugurada la Sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México, dentro de Ciudad Universitaria. La UNAM era regida por el Dr. Guillermo Soberón y la Dirección General de Difusión Cultural estaba a cargo del poeta Hugo Gutiérrez Vega. La Sala fue inaugurada con *Fiestas* (1976), de y por Héctor Quintanar, (autor de la obra exprofesa para el evento, y dirigida por él mismo), *Sinfonía india* (1936) de Carlos Chávez. Irma González interpretó como soprano solista *Alegres luces del día*, de Manuel de Sumaya; *Cuando la primavera*, de Ignacio de Jerusalem; *Calenda a María Santísima de la Concepción*, anónima. Música mexicana del periodo novohispano; interviniendo –en esta última obra– el Coro de la UNAM. En la segunda parte de la inauguración se interpretó el concierto *Emperador* de Beethoven, concierto para piano y orquesta, el solista fue el alemán Hans Richter-Haaser. Quien dos días después de la repetición del programa (el domingo 2 de enero de 1977, fuera ya de la parafernalia inaugural), ofreció un recital de piano, (el martes 4 del mismo mes y año). Cabe mencionar que la inauguración comenzó con la interpretación del Himno Nacional Mexicano por el Coro de la UNAM, en presencia –desde el palco de honor– del Secretario de Educación

Pública, Porfirio Muñoz Ledo; el Regente de la Ciudad, Carlos Hank González y el Rector de la UNAM, Guillermo Soberón.

En esta nueva era de la OFUNAM “el primer día de febrero, [martes de 1977] el guitarrista Julio César Oliva había presentado en la Sala Nezahualcóyotl un recital con obras de Bach, Manuel M. Ponce, Torroba, Albéniz y de él mismo”¹⁷⁴. Aprovechando la ocasión para la interpretación de su reciente obra ganadora, la *Suite Montmartre*¹⁷⁵. En la tarde del domingo 20 de febrero, la polaca Lydia Grychtolowna ofreció el segundo recital de piano y tercero en general. Asimismo, el domingo 24 de abril por la tarde, Manuel López Ramos ofreció el segundo recital de guitarra que se hacía en la nueva Sala.

La *Suite Montparnasse* (de Oliva), obra que siguió a la primera, también fue escrita a partir de un filme. Fue como ocho meses después de la primera. Transmitían por televisión en el Canal 11 cine de arte, a altas horas de la noche, ahí encontró *La vida de Modigliani*, actuada por dos franceses y filmada en París, en blanco y negro. Gerard Philip es el que protagoniza a Modigliani y Anouk Aimée, una muchacha egipcia nacionalizada francesa, que actuó en *Un hombre y una mujer*, famosa por esta última, muchos años después, la película es de 1966; ganó muchos premios de academia –comenta Julio César–. Cuando actuó en la de Modigliani como su amante, era muy joven. Jeanne Hébuterne célebre pareja de Modigliani fue la mujer que más quiso en toda su vida. En casi todas sus esculturas y dibujos ella fue su modelo; de cuello muy largo, estilizado, los ojos cerrados, sin párpados, como estatuas griegas o romanas, así hacían a Venus, a Circe, a Minerva; las hace muy enigmáticas y misteriosas –sigue comentando–. Esa estética la tomó Modigliani de las esculturas africanas, que son muy esbeltas, donde apenas les caben los ojos. Y la vida de Modigliani, un desastre como la de todos ellos. Y de este filme surge la segunda obra: *Suite Montparnasse*, esta vez sin misterios sonoros que le hayan dictado la pauta.

Dos estampas españolas en 1977 a la par con *Catorce estudios a través de la escala* (concluidos hasta 1979), fueron las obras que siguieron. La primera está dedicada a Paco de Lucía: “me impresionó sobre manera su [forma] de tocar”.¹⁷⁶ Aún Julio pudo verlo tocar en el Teatro de la Ciudad actuando solo sin su grupo. Julio César le obsequió a Paco el *cassette*

¹⁷⁴ *Sala Nezahualcóyotl, una vida de conciertos*, UNAM, México, 1996, P. 22.

¹⁷⁵ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

¹⁷⁶ 4eCAED16061622, 01:00:02 Hrs.

que le tenía preparado con las *Dos estampas...* grabadas por él mismo de manera doméstica, indicándole a Paco que tenía toda la licencia de hacerle las modificaciones y arreglos que considerara pertinentes, pues habría que tomar en cuenta que la especialidad de Julio César no era el flamenco, por lo que las sugerencias que pudiera hacer el experto en el género, sin lugar a dudas serían atinadas y calificadas. Paco quedó muy agradecido por el detalle, y le dedicó una muy interesante fotografía ampliada que un amigo de Julio le había hecho a Paco en algún recital anterior.¹⁷⁷

Vemos algunos lapsos en que la producción composicional de Oliva se detuvo; como por ejemplo de aquí, no encontramos obra hasta 1983, *Epitafio a García Lorca*, basada en la obra *Bodas de sangre* que protagonizó el bailarín Antonio Gades, a quien está dedicada. Al parecer en ese periodo del 77 al 83, se vio envuelto en un sin fin de compromisos laborales y domésticos, por lo que su impulso de compositor se vio menguado.

El reconocimiento obtenido con el primer lugar de ese concurso es, no sólo el nombramiento de *primer lugar*; si no, el peso y significado que representa de quien ha tomado esa decisión; es decir, los miembros del jurado –notables personajes de la vida musical del país–. Ello, al parecer, le permitió con lustrosa licencia ir desarrollando gradualmente su potencial de compositor de manera *sui generis*, incursionando básicamente en los estilos romántico e impresionista.

Cuando de homenajear se trata a un compositor de su admiración, el estilo se inclina de manera intensa a la del homenajeado. Su obra *Lauriana* de 1983, tiene una similitud sorprendente a los valeses de Antonio Lauro, venezolano, cuyas obras han sido acogidas ampliamente por guitarristas y público en general. Lo mismo se percibe en *Debussyana* compuesta en el mismo año.

Una característica que podemos notar en la producción de Oliva, es que la mayoría de sus obras están basadas, inspiradas, *in memoriam*, en los creadores o en las obras creadas en diversas disciplinas, de tiempos pasados o recientes. Otra fuente de inspiración son los paisajes y lugares. En cuanto a obras inspiradas por las composiciones de músicos notables se puede nombrar a Paco de Lucía, Antonio Lauro, Claude Achille Debussy, Francisco Tárrega, Maurice Ravel, Ravi Shankar, Frédéric Chopin, Ludwig van Beethoven,

¹⁷⁷ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

Manuel M. Ponce. En cuanto a literatura: Oscar Wilde, Hermann Hesse, H. P. Lovecraft, Carlos Castaneda, Jorge Luis Borges, J. J. Benítez, Jaime Sabines, William Shakespeare, Amado Nervo, Manuel Acuña, Juan Rulfo, Corazón Otero, Emily Brontë. En pintura y escultura: Miguel Ángel, Toulouse Lautrec, Modigliani, Remedios Varo, Fernando Pereznieto, Anabel Fuentes. En danza, Antonio Gades. En cuanto a regiones naturales: Lagunas de Montebello, Paracho, Ensenada, Los Cabos, y algunas más.

Existen casos singulares en la música en que el creador y el intérprete son lo mismo. Cuando se habla de Paco de Lucía, sin percatarnos hablamos intrínsecamente del compositor, el personaje es reconocido por su particular virtuosismo, pero el repertorio que interpreta es de su creación, eso sucede en el flamenco, y lo mismo pasa con los grupos de rock. Pensemos en el supuesto de que *Led Zeppelin* tocara algo de *Pink Floyd*, nos resultaría extraño; o a *Carlos Santana* tocando algo de *The Doors*, el mismo hecho de pensarlo nos puede dar una sensación de extrañeza. Aunque existen excepciones, pero son exactamente eso, y cuando se dan, son programadas, anunciadas y esperadas con gran expectativa. Generalmente resultan ser experimentos exitosos.

Esto es lo que está sucediendo con Julio César Oliva, que fue siempre reconocido por su impecable técnica y atinada interpretación, así como por su virtuosismo, siendo solicitado para participar en múltiples eventos. Ahora, está convirtiéndose en intérprete de su propia obra, reconocido más como compositor.

Regresando al tema del concurso; encuentro un valor agregado al hecho de que haya sido la obra de Oliva la ganadora, y a mi parecer es la misma razón por la cual su obra es conocida alrededor del mundo. Si habláramos en términos matemáticos, la constante K de la fórmula se ha mantenido hasta la fecha, y el resultado sigue siendo el mismo. Es decir, Julio César nunca escribió la *Suite Montmartre* pensando en ganar un concurso; de hecho ya sabemos el origen de tal obra. Podríamos decir que la obra nació de forma natural, y no con una finalidad práctica de ganar el concurso. Cuando le avisaron del concurso, él ya tenía la obra hecha, y no al revés, participó porque tenía con qué participar, no se puso a componer una obra con tales o cuales características para impresionar al jurado, o para competir con algún colega que sabía de su participación. En eso, Oliva no ha cambiado, la inmensa mayoría de su obra está en ese tenor. Confiesa que se siente limitado u obstruido cuando se trata de algún encargo, pues existen ya algunos elementos que le coartan su libertad, como

el número de intérpretes, y sobre todo la especialidad y capacidades técnicas y musicales que tengan, o cuya finalidad sea presentarla en un evento específico. La *Montmartre* fue escrita libremente, y sólo algunos amigos cercanos se enteraron de ella. Su creación es estimulada por fuentes ajenas a las de obtener un reconocimiento. Podemos encontrar sus motivos en cuestiones simplemente diferentes a las que normalmente se pueda pensar en ser inscrita y ganar un concurso. Creo que en ese sentido, esa obra obtiene un *valor agregado*: gana autenticidad, naturalidad y obtiene un grado de genuinidad, como de hecho ocurre en el resto de su obra. En el capítulo *Mi ética de cobrar*, se ahonda en este aspecto.

MEXICONCIERTO (ESTRENO MUNDIAL)

[música e historia]

El martes 22 de noviembre de 2016, a las 19 hrs. en el Auditorio principal del Complejo Cultural Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Pue., (BUAP), se llevó a cabo el estreno mundial de *Mexiconcierto*, concierto para tres guitarras y orquesta. El concierto fue interpretado por el Ensamble *Bon Aché*, (buena suerte, en lengua africana) egresados de la Facultad de Artes de la misma universidad, y fue acompañado por la *Camerata Palafoxiana* (integrada por músicos de la Filarmónica 5 de mayo). El concierto fue un encargo que dicho terceto le hizo al compositor mediante al apoyo de la Universidad, por la cual se cubrió tanto honorarios como la programación de dicho estreno.

Cuando le fue encargado a Oliva el trabajo; aceptó con gusto y escozor, pues le provocó cierta aversión recibir a cambio de su creación artística, el elemento de cambio utilizado en el mundo entero llamado dinero, el cual nada tiene que ver con la parte espiritual, mística y creativa de lo que le significa su trabajo; por lo que le es tan difícil aceptar este tipo de trato. Comenta que, la remuneración monetaria, en lugar de ser un estímulo se convierte en una especie de atadura y compromiso para su libre creación.

Julio César había escrito originalmente un concierto para tres guitarras con acompañamiento de un cuarteto de guitarras. Sin embargo, al contemplarse para ser interpretado por la *Camerata palafoxiana*, se encargó la elaboración de la orquestación a un profesor de la BUAP, Federico González.

A inicios del año 2016, Julio César fue invitado a Puebla para la presentación del libro *Elías Barreiro, el hombre detrás de la guitarra*, del guitarrista Antonio Rodríguez,

ambos cubanos. En el viaje a Puebla, al pasar por los volcanes –de quienes ha estado enamorado desde niño– tuvo una reflexión que fue en varias direcciones, la terrible situación en la que se encuentra actualmente el mundo; pero específicamente lo que está sucediendo en nuestro país, México. Teniendo tan grandes maravillas naturales, situado en una zona privilegiada del mundo, con mares inmensos, golfos, climas benignos; él sintió de alguna manera una especie de reclamo que le hacía la naturaleza, la magnitud e imponencia de los volcanes mismos. Fue entonces que concibió con mucha claridad la creación de su obra, debería de contener un tema mexicano con un mensaje de paz para el país que se extendiera hacia el resto de nuestro planeta, es decir un mensaje de México hacia el mundo entero, *paz y armonía mundial venideros*. Y para que dicho mensaje fuera contundente para los que escucharan su composición, lo formuló también en palabras y quedó al inicio de la música plasmado en la partitura, dice: –después de un toque de trompetas que anuncian la buena nueva, el *tutti* de la orquesta lo expresa *a cappella* y al unísono–.

*En un futuro no muy lejano,
México y todo el mundo,
serán gobernados por la paz,
la justicia, la igualdad
y el amor.
Que así sea, y así será.*

En el primer movimiento *México profético*, la orquesta comienza con un carácter sonoro característico del autor, una atmósfera llena de bienestar y placer, prosperidad, tranquilidad y paz. Después de una breve y atractiva introducción, las guitarras se unen al festejo de placer, para posteriormente tener un remanso de guitarras solas acompañadas ligeramente por la orquesta. En un juego entre solistas y orquesta en el mismo carácter se va tejiendo la música. El segundo movimiento titulado *Popocatépetl e Iztaccíhuatl nos advierten*, comienza la orquesta en un estado más lento, menos festivo pero con un sentir de mucha tranquilidad, en donde van las guitarras a alcanzarlo. “Es aquí donde fácilmente se le podría poner letra”, –dice Julio César–, podría ser como una canción de José Alfredo Jiménez, por ejemplo. En el movimiento final de la obra, se escucha un carácter más fácilmente reconocible a un festejo mexicano, es sobre la paz en México y en el mundo, la convivencia absoluta; se titula *México, en los nuevos Cielos y la nueva Tierra*. En un momento donde decae la fiesta a momentos más reflexivos, tiene lugar la *cadenza*, momento peculiar

en donde los solistas usan ese espacio para su total y propia expresión. Al finalizar su momento, la orquesta y los solistas retoman el carácter festivo para jugar un poco y encontrar el momento justo para rematar y terminar la fiesta, y así finalizar el concierto.

La línea melódica es suave y ligera, no es drástica y contundente, de repente parece algo difusa entre los solistas y la orquesta, juega con las sonoridades. Las armonías usadas son tomadas en buena parte de un mariachi sinfónico que innovó Rubén Fuentes por los años de 1968, 69 y 70, utilizando armonías de jazz; comenta Julio César que ello le imprime un carácter de un México moderno, industrial y cosmopolita; es decir, se siente un aire de bienestar y progreso, que el país va muy bien hacia esos fines. Se ve un salto cuántico en la manera de armonizar, pero sin perder el sello original, “como que se puede ver a lo lejos las pirámides y los volcanes, a los vendedores ambulantes que vienen desde Oaxaca y que no hablan español”, dice el autor. Esta práctica de hacer pasajes con características mexicanas, la adquirió al hacer arreglos de piezas como las que se encuentran en el álbum *México mágico*, que consta de arreglos de música tradicional y popular mexicana, como *La Bikina*, *Mi ciudad*, *Qué bonita es mi tierra* y algunas otras. Anteriormente, ya había hecho otras obras con ese carácter, *Las cascadas de Agua azul*; *Fiesta en los Cabos*; *Fiesta mexicana*; *Girl from Ensenada*, *Mañana será distinto*; entre otras, con líneas melódicas bien establecidas y frescas. En el *Mexiconcierto* “me salió fácil y con mayor gusto [lo hice] porque es mío [el tema, y no es un arreglo].”¹⁷⁸

El trabajo de solistas y de quien hizo la orquestación, es decir, el que transcribió las cuatro guitarras de acompañamiento originales a los instrumentos de la orquesta, fue trabajado con el autor varios meses antes del estreno. Entre otras cosas se revisó el nivel de volumen entre la orquesta y las guitarras solistas. Es muy fácil incurrir en el error de opacar a las guitarras con cualquier instrumento de la orquesta. Un ejemplo de ello, es el conocidísimo y bello concierto *Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, Julio César considera que ahí faltó el consejo del guitarrista quien lo iría a estrenar, Regino Sainz de la Maza, pues hay momentos en que las trompetas se le echan encima a la guitarra –Comentó Oliva–. En cambio el *Concierto del Sur* de Ponce, Segovia estaba pegado al compositor revisándolo, y quedó muy bien balanceado. Asimismo el de Castelnuovo-Tedesco, cuenta con una

¹⁷⁸ Rubén Fuentes, quien renovó la armonía del mariachi, ha sido de gran importancia para las armonizaciones de Oliva. Un parte aguas para él, fue oír *La Bikina*, de su autoría.

orquestración muy bien equilibrada, por la misma razón, la presencia de Segovia durante su factura.

El estreno del *Mexiconcierto* tuvo la peculiaridad de que del terceto, sólo pudo tocar uno de los integrantes originales, los otros dos tuvieron que ser reemplazados, pues los dos que no pudieron tocar estaban lesionados; uno por un accidente grave automovilístico donde incluso hubo una pérdida humana, y el otro por haber excedido el uso de su mano derecha por trabajo de fin de año, entre grabaciones y recitales, no logró llegar a dicho estreno; aunque ambos pudieron asistir como público.

Comenta Julio César que el terceto tiene una excelente calidad interpretativa, pues han creado una comunicación entre ellos de primer nivel, han obtenido un amalgamiento sonoro que se refleja en calidad musical, la coordinación es tal que pareciera una sola guitarra; incluso sus recitales los presentan de memoria, es decir, sin tener que leer la partitura, lo que les permite tener menor distracción y mayor concentración en la música y en la comunicación entre ellos. Continúa comentando que, así como toda primera vez que se interpreta una obra ante público, requiere de su asentamiento, revisar detalles y dar lustre al trabajo. El equilibrio que logró entre las guitarras solistas y el resto de la orquesta lo cree atinado, el autor quedó muy complacido del resultado obtenido en el estreno. Recomendó al terceto presentárselo al resto del país, para que después pueda mostrarse en el extranjero.

La forma en que nació un recurso utilizado en algunas de las obras de Oliva, como es el caso de este concierto para cuatro guitarras, surgió de la siguiente manera. Hubo en la vida de Julio César varios parte-aguas, uno de ellos fue en 1968 cuando en un restaurante esperaba a una persona para negociar sobre la programación de un recital. En dicho lugar se presentaba un grupo de ancianos de más o menos 80 años de edad tocando salterio, guitarra, violín y contrabajo; se llamaban *Los muerteros*. Tocaban básicamente un repertorio de orquesta típica, *Pompas ricas*, *Las tres pelonas*, *Las perlititas*, etc., y en esa ocasión tocaron una pieza completamente innovadora y que dejó atónito y perplejo a Oliva, *La Bikina*, de Rubén Fuentes. Nos platica:

pensé que estaba escuchando algo de otro plantea, pensé en un México cósmico, universal, un parte-aguas; me impactó mucho: las armonías jazzísticas tan frescas, [...] para mí esa obra fue un detonador: esa pieza me parió, esa pieza es mi progenitora, es un marco de referencia, [me reflejó] un

México moderno, industrializado, pujante, que se abría lugar en el mundo. Esa pieza es mi capullo original, mi matriz.¹⁷⁹

Desde entonces, comenta Oliva, que supo captar la nueva esencia de México y su nueva música, asimismo integra esas armonías en sus obras.

MI ÉTICA DE COBRAR

A mi nunca me ha gustado mucho la idea de que se me pague por una composición, porque entonces te sientes ya muy forzado, [...] ya no es tan espontáneo, entonces me cuesta trabajo mentalmente el hecho de que me van a retribuir económicamente eso, yo nunca compongo así, con esa finalidad. [...] Eso se me hace así como prostituir el arte. Entiendo que todos los pintores pues, han vivido de eso, y pues igual [...] han tenido una gran satisfacción [...] cuando su obra se vende bien.¹⁸⁰

Todas mis piezas están hechas [...] sin el más mínimo atisbo de retribución económica. Nunca flota la partícula más pequeña del dinero, en ninguna de mis obras. [...] No pertenezco a ese grupo de creadores que piensen en el dinero. Si yo le compusiera baladas a Luis Miguel [...] ah, bueno, [...] ahí sí, porque esa es música comercial, ahí sí yo cobraría, porque es otro [...] ámbito, es música muy comercial, casi sale de una fábrica.¹⁸¹

Mi música es como una aspiración a un mundo mejor, [una especie de] reintento de [recobrar el paraíso] [...] como un intento desesperado de que [...] esto [...] se convierta en [...] lo que fue pensado originalmente, en un paraíso, ese es el intento que yo hago con mi música, [...] trato de arañar desesperadamente, un mundo, un planeta mejor, una sociedad mejor, una humanidad mejor.¹⁸²

Desde su primera pieza, esa ha sido su intención al componer. Es una forma de decir “el mundo debería de ser así”, está intentando la representación de un mundo correcto, bueno y honorable en el pleno sentido de la expresión, mediante los sonidos que la música puede transmitir, “el mundo ideal, el respeto absoluto, la paz, la cordialidad, la convivencia, la igualdad para todos, la pacificación hasta en el reino animal”¹⁸³, pero ese anhelo e intención va exactamente en dirección contraria al dinero.

¹⁷⁹ Guzmán, Anastasia, *et. al.*, *Guitarra mexicana. Tiempos y espacios del alma mía*, Colec. Testimonio Musical de México, núm. 66, INAH, (incluye 3 discos compactos de música), México, 2016. P. 293.

¹⁸⁰ 6eAED16120211 03:21:44 Hrs.

¹⁸¹ *Ibidem*, 03:24:10 Hrs.

¹⁸² *Ibidem*, 03:25:27 Hrs.

¹⁸³ 6eAED16120211, 03:25:27 Hrs.

Por ejemplo, la *Suite Montebello*, que es una de las obras representativas y más gustadas de Oliva entre todos los diversos públicos del orbe, no fue un encargo de alguna institución o de algún mecenas, ha sido una creación completamente *necesaria* y espontánea del autor. Para Oliva, si esa obra hubiese tenido un valor económico previo a su realización, seguramente hubiera estado “contaminada”, influenciada por ello. Y muy probablemente no tendría la libertad y frescura que emana. Seguramente en otros compositores tenga el efecto contrario, se vean estimulados al presenciar ante ellos un jugoso bono.

Los dos valores de los que estamos hablando tienen escalas cotizadas en distintos estadios, Oliva no les encuentra relación alguna. Es posible (de alguna manera y necesario en algunos casos) aunque difícil, imponer un valor monetario a una creación de esta naturaleza, como tantas pinturas de todos los grandes, mismas que muchas de ellas, en su momento no tuvieron mayor valor que sólo el costo de los materiales. Y lo mismo sucede con la música, tantas obras que en su estreno fueron abucheadas literalmente (cuando eso se acostumbraba), y que ahora forman parte del repertorio obligado de toda orquesta o compañía de ópera en todo el mundo.

Considero que siempre será “más fácil” y real, imponerles el valor monetario – siempre subjetivo y arbitrario– a la creación que ha tenido vida propia y corrido mundo; de esta manera se puede verificar con mayor certeza si “en verdad” ha sido aceptada, reconocida o no, y en qué medida y por qué razón. Este aspecto es controvertido y difícil de tratar, pues hay muchos elementos y razones por las que una obra llega o no a la fama. Los requisitos son diversos, y no olvidemos que en la historia los valores también han sido creados por personas que se dedican a dictar el gusto de época y por lo tanto el valor intrínseco de las obras.

En algún momento ese lineamiento lo daba la academia de arte en función, las corrientes de moda internacionales, así como el crítico de arte; aunque también han existido por otras razones.¹⁸⁴ En la actualidad capitalista existe una herramienta

¹⁸⁴ Cabe mencionar, por tratarse de un fenómeno muy interesante a nivel mundial, el siguiente caso. ¿Cómo es que una pintura alcanzó la fama mundial que actualmente tiene?. Me refiero a una que quizás sea la que se haya reproducido en los más diversos formatos, la que más se ha utilizado en anuncios publicitarios, y la que más ha sido intervenida a conveniencia de distintos propósitos. Se trata de la *Mona Lisa* o *La Gioconda*, aunque el nombre que le dio su autor, Leonardo da Vinci, es *Retrato de dama*. Esta pintura fue elaborada entre los años 1503 y 1506, y fue alabada por la excelsa calidad de su factura. Es de notar la cualidad de los ojos, el vello, las cejas, la nariz, la boca, las mejillas, las venas del cuello.

fundamental que hace “milagros”, y se llama *difusión y promoción*; tanto los convencionales como nuevos medios electrónicos de difusión y comunicación, pueden darle vida al producto y obtener jugosos recursos a partir de ellos, siendo que por sí mismos no podrían obtener nada o muy poco. Sin embargo, por otro lado, productos que no tengan la opinión positiva de críticos de arte, difusión *per se*, o mediante comentarios laudatorios de importantes personajes, y que simplemente vivan en el mundo por sus propios medios como es la difusión “de boca en boca”; se reflejará, con mucha honestidad, la autenticidad de la obra mediante su valor. Como se puede comprobar ese es el caso de Julio César Oliva. Su obra es prístinamente conocida por sus alumnos, colegas, amigos, público en sus recitales; y posteriormente, público de los recitales de sus alumnos, colegas y amigos que interpretan su obra dentro del circuito internacional. Los públicos se suman en los diferentes países en donde se va interpretando, y va creciendo su presencia en el repertorio musical del gusto del público en general y específicamente en el guitarrístico. Pero, de no ser aceptada su obra, y sin tener un soporte de publicidad, difusión y promoción que lo sostenga (como es el caso), simplemente sería irremediablemente desconocido y su obra no se interpretaría más. Por otro lado, cabe mencionar que además de su producción espontánea de obras, existe un porcentaje que es por encargo, es decir, como Oliva es conocido en el medio y saben su estilo, los colegas le solicitan obras para estrenarlas en

“...[esta obra] muestra hasta qué punto el arte puede imitar la naturaleza, pues allí se encuentran representados todos los detalles con gran sutileza.” [...] “En verdad, se puede decir que fue pintada de una manera que hace temblar y desespera al artista más audaz. [...] La figura de Leonardo tiene una sonrisa tan agradable, que más bien parece divina que humana, y fue considerada maravillosa, por no diferir en nada del original.” (Giorgio Vasari, *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Biblioteca Universal, Conaculta, Océano, España, 2000, P. 238.). Esta obra fue considerada rápidamente como obra maestra, “abría además todo un nuevo horizonte de la representación: el retrato en escorzo en tres cuartos. La obra fue seguida e imitada [...] y después copiada con profusión [...] a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, que han llegado hasta nosotros.” (José Jiménez, *Teoría del arte*, Tecnos / Alianza, España, 1ª edición, 2002, reimpresión, 2006. P. 18.). Si bien es cierto que se trata de una de las obras más importantes del arte clásico de Occidente, también es cierto que no es esa la razón por la cual tiene la fama que tiene. “¿Por qué esa imagen nos resulta hoy tan familiar, tan intensamente próxima? El motivo hay que situarlo en un suceso histórico muy concreto: el robo de la tabla de Leonardo, que desapareció del Museo del Louvre, de París, en agosto de 1911.” *Op. Cit.* José, P. 19). Existía en ese momento un clima tenso en lo social y en lo político, pues se gestaba la Primera guerra mundial; dicho robo “desató una auténtica histeria nacionalista”. Cuando se anunció el robo, las revistas ilustradas incluyeron la imagen de la pintura tanto en Francia como en el extranjero, y se hizo de forma masiva. La noticia fue tan conocida que incluso emulaban la imagen de *Mona Lisa*, bailarinas y actrices de variedades, las de teatro clásico e inclusive en algunos casos las de ópera; existen diversas fotografías de ello. Por si esta difusión se creyera poca, también circularon tarjetas postales –que eran la novedad– con la imagen grabada del cuadro. A partir de ahí, se le perdió el respeto y se veían *Giocondas* con falda corta o levantándosela, entre otras. Finalmente la obra fue recuperada en 1914, la tenía un mecánico italiano cuyo sentir patriótico lo orilló al hurto para devolverla a su origen italiano, de donde era el mismo autor. De esta manera, –una vez más y anunciando su recuperación– fue profusamente reproducida; ahora incluyendo bromas sobre ello –en una imagen se ve a Leonardo muy contrariado trayéndola de regreso a casa en una carreta; o a un pelotón de policías muy afanosos, con macana en mano, cargándola de regreso; entre muchas otras– (En la edición del periódico *Excelsior*, núm. 281 del 23 de agosto de 1911, está publicada su imagen a razón del hurto.) Y de esta manera en que, *Retrato de dama*, es conocida a nivel mundial.

algún festival o evento especial; sea directamente o por medios institucionales, como fue el caso del *Mexiconcierto*.

El “fenómeno” de fama que Oliva ha hecho alrededor del orbe ha sido “artesanal”, ha sido construido “de boca en boca” (como ya lo comentamos), no por sistemas complejos y caros de mercadotecnia: televisión, radio comercial, cine, periódicos, revistas, Internet, espectaculares, anuncios por telefonía celular o redes sociodigitales,¹⁸⁵ ha sido de otra forma. Escribo *fenómeno* entre comillas, porque el método prístino de la difusión es justamente así, artesanal. Ahora no, ahora lo normal es por la larga lista mencionada; y lo raro y fenomenal, es tener una cantidad importante de público gustoso de la obra en todo el mundo, formado de la manera que considero más honesta y genuina.

Con base en este razonamiento decidí realizar la presente investigación, por la autenticidad de las obras de Oliva así como por su divulgación.

El término *autenticidad*, hablando de creación musical; es lo mismo que en otros terrenos, no copias; y esto nos lleva a otro término, *honestidad*. Honestidad ¿de qué? En el campo de la ciencia no se debate con frases como “yo *siento* que las cosas son de otra manera”, lo correcto es decir: “mis investigaciones me arrojan los siguientes resultados”, y se da una justificación teórica fundamentada. En música, y en arte en general, La *honestidad* sí se refiere a los sentimientos auténticos del creador. Sin embargo, para poder lograr plasmar algo honesto, el creador debe de contar con la habilidad compleja y experiencia de las herramientas requeridas. Como en todo oficio existen técnicas para la elaboración del trabajo, la composición no es la excepción, el éxito consiste en el acertado manejo de ellas, lo que se quiera exponer y en la forma de hacerlo. Es decir, saber transmitir sentimientos diversos mediante la música; indefinición, miedo, tristeza, agonía, alegría, etcétera.

Ahondando un poco en el tema sobre lo que le significa a Julio César vincular la recompensa económica con su trabajo creativo, cabe recordar sus orígenes en la música; pues él empezó como intérprete guitarrista, su avance fue destacado y sus habilidades envidiables, muy pronto requirió de mucha literatura que él quería interpretar, o por la necesidad de presentarla en un determinado evento, solo o acompañado. En vista de la inexistencia de ese material, se veía en la necesidad de hacerla; es decir, tenía que escribirla

¹⁸⁵ Así lo nombra el título núm. 50 de la Colección Biblioteca Mexicana del FCE que Coordina Enrique Florescano. *Redes sociodigitales en México*.

en el pentagrama o en tablatura¹⁸⁶. Para lograrlo, tenía que escuchar la grabación e ir interpretando en su instrumento nota por nota, compás por compás, al mismo tiempo que ir escribiéndola, ya fuera para guitarra sola o para más guitarras, inclusive para algún otro instrumento como el contrabajo, si se requería. A esta práctica comúnmente se le llama “sacar de oído” (la música); y él lo hacía todo el tiempo.

Recordemos también que su habilidad en la escritura ha sido excelente, pues la práctica que tuvo cuando transcribía partituras de obras completas de las bibliotecas a su cuaderno, le hizo tener un buen punto, es decir, buena caligrafía musical. Estos factores facilitaron su desempeño a la hora de necesitar dichas habilidades en la vida laboral.

Muchas veces las obras que requería no estaban grabadas por una o más guitarras, sino que estaban grabadas por un piano solo, piano y voz, piano y violín, orquesta, un ensamble mixto o cualquier otra dotación instrumental, y no pocas veces por las grandes bandas de la época: Glenn Miller, Les Elgart y Benny Goodman; asimismo como otras que completaban el panorama, Duke Ellington, Bill Evans, Count Basie, Stan Kenton, Dixieland Jazz Band entre otras. Sin embargo, por difícil que fuera escuchar y diferenciar las notas de prácticamente cada instrumento, por el oficio que desarrolló, lograba obtener la música y ponerla en papel; y así poder interpretarla ya fuera ante un público general, evento privado, como solista o en ensamble.

Aunada a esta labor, de por sí para especialistas –pues no cualquier músico tiene esta destreza– y dada la dotación que su ensamble tenía para tocar, se daba a la tarea de realizar arreglos, es decir; escribir la música específicamente para cada uno de los instrumentos de su agrupación. Por ejemplo, si quería tocar algo de la música de Debussy, Ravel o cualquier otro autor, y sería interpretada por un terceto de guitarras, él tendría que escribir la partitura de lo que a cada guitarra le correspondería tocar. Por convención, si se trata de tres guitarras, a la primera le corresponde interpretar la melodía, a la segunda la segunda voz, algo de armonías y contrapuntos; y a la tercera básicamente los bajos y ampliación de la armonía. Si se tratara de una sola guitarra, entonces tendrá que hacer el trabajo de las tres, un poco más simplificado. Lo mismo ocurriría si se trataba de “sacar”

¹⁸⁶ Tablatura es el sistema específico para la escritura musical para guitarra.

música popular, folclor, jazz, rock o cualquier otro género; Julio César contaba con amplias facultades para hacerlo.

Es importante manifestar que toda la práctica, ejercicio cotidiano y la habilidad obtenida para lograr tal producción de literatura para guitarra, es realizada por “derecho propio”, por una exigencia de gusto por interpretar o complacer, seguro incluso también por algún compromiso remunerado; en un periodo en el que siendo todos jóvenes y estudiantes; ávidos de tocar en la primera oportunidad y a la menor provocación, sin mayores compromisos que el de su profesión misma, y satisfaciendo fácilmente sus necesidades alimenticias, estarían dispuestos a presentarse en prácticamente cualquier lugar, siendo que la paga estaba implícita en el mismo hecho de haber tenido la oportunidad de tocar ante un público que sin duda otorgaba el reconocimiento y estimulaba la moral, no habría mayor necesidad de otra, o si por fortuna existía la económica, ésta no sería cuantiosa, que para esas edades y nulos compromisos, cualquier gratificación económica que llegara, habría sido vista como oro molido. Y por otro lado, si se trataba de un recital formal y remunerado; por supuesto que no estaría contemplado en el pago el trabajo de transcripción que solía hacer Julio César para él sólo o para toda la agrupación.

Cuando Julio César fue reconocido ampliamente por sus dotes entre sus colegas y músicos en general, fue entonces que le empezaron a hacer encargos diversos, arreglos u obras originales para sus ensambles; si se tratara del encargo por alguna institución mexicana (universidad, escuela, oficina de gobierno), el pago se hace a partir de sus tabuladores; como suele no existir un rubro que contemple: *Creación musical por compositor profesional*, (o arreglo para un tipo de ensamble determinado), se toma arbitrariamente de alguno que “alguien” crea que pudiera ser comparable, como por ejemplo de *Servicios generales*, que normalmente tiene que ver con la reparación de los servicios públicos de las oficinas, insumos, transportación de carga o personal, reparación de muebles, etc. Por lo que generalmente la remuneración queda muy fuera del ámbito de creación artística; que además, por otro lado, siempre es difícil de tasar, inclusive si se tratara de dos distintas composiciones.

Dado este panorama, es fácil entender ahora que para Julio, este trabajo ha formado parte de toda su vida, desde su formación hasta la actualidad. Y lo ve como parte de las

actividades implícitas de su profesión, es decir, lo ve casi igual como la necesidad de afinar su guitarra, por lo cual obviamente no se cobra.

Sala Chopin fue también una gran escuela para Julio, pues como sabemos, los alumnos no eran específicamente encaminados para ser músicos profesionales, se nutría de gente que trabajaba en su profesión u oficio con interés en el estudio de la guitarra u otro instrumento, por lo que los profesores accedían a trabajar con sus alumnos el material en el que estaban interesados. Es fácil comprender que las obras que querían “poner” (argot musical), no estaba a su nivel técnico, musical, interpretativo, etc., sin embargo los profesores accedían y los preparaban para que pudieran tocarlo en versiones facilitadas. Como es sabido, en México ha habido escases de materiales musicales; por lo que, una vez más Julio se entregaba a su oficio y ponía en disposición sus habilidades; como lo comentamos ya, para sus alumnos y los de sus colegas, y no pocas veces de sus colegas mismos. Así mismo los diversos agradecimientos de colegas y exalumnos dedicados a la guitarra, incluso del extranjero, por la fundamental herramienta que les ha dado la posibilidad incluso de fincar sus viviendas.

En el mismo tenor, Julio César tiene editados varios materiales, tanto pedagógicos (con versiones facilitadas y complejas) como arreglos de diversos géneros y algo de su propia autoría.

Dentro de las escuelas de música que se extienden en el país, existe la práctica que permite a cualquier músico realizar lo que Julio César hace con tanta facilidad; sin embargo, también es cierto que hay muchos factores que no lo permiten, muchas veces comenzando por la misma docencia y terminando por el estudiantado. Es cierto que para obtener el oficio que tiene Oliva, es necesario tener eso, el oficio, y no cualquiera lo logra desarrollar con tal habilidad, eso tiene que ver también con las competencias individuales de cada quien.

A PUNTO DEL NAUFRAGIO EN LA ISLA DE FRANCIA (O, CUANDO CREÍ QUE ERA RICO)

Hubo una época cuando el dinero –factor incómodo según los principios del compositor– fue el protagonista; no sin una primera acción, sino como reacción. El trabajo excesivo fue la primera acción.

Un alumno destacado de Sala Chopin, le propuso a Julio César formar un dúo y sacar provecho de él. Consiguieron trabajo en un restaurante de gran lujo, el *Ile de France*; de un lujo extremo, de un lujo al que Julio César nombra: ofensivo, sólo visto en una película de Hollywood. Se encontraba en el sótano del primer edificio en el D. F. que se construyó con la fachada cubierta de vidrio. Se ubica en las calles de Hamburgo y Varsovia, en el hotel Galería Plaza, dentro de la Zona Rosa. Son esos sitios en donde uno tiene que hacer reservación para ingresar en él y vestir de saco y corbata.

El ofrecimiento de trabajo se veía atractivo, no sería en el formato de recital lo que ellos estarían haciendo, pero sería dentro de un entorno decoroso, con un público hasta quizás algo conocedor; lo que sí, con mucho capital en la bolsa y en el banco. No dejaría de ser música de fondo para hacer la estancia de los comensales más agradable. El espacio en donde ellos tocarían también sería muy adecuado, en una sección donde el piso se elevaba un poco y que servía de escenario¹⁸⁷. Se encontraban a la vista de prácticamente todos, con algunas excepciones, como suele suceder, algunas mesas del fondo que pierden algo de visión, y personas que en ellas quedan de espaldas a la escena.

La forma de alumbrarse era a la antigua, por medio de velas; todo el recinto estaba iluminado por diversos tipos de velas labradas, soportadas principalmente en lujosos candelabros y uno que otro candelero, lo que le daba un ambiente muy especial. Alfombrado en un tono vino y muebles de madera pesados. Los meseros vestían impecables y elegantes con guantes blancos. La cubertería que uno encontraba en la mesa era realmente compleja, al igual que la cristalería.

Al recinto solía acudir personalidades de la talla de La doña, Silvia Pinal, Carlos Fuentes, Jacobo Zabludovsky, toreros famosos, Ursula Andress, (una actriz norteamericana de los años 80); Alberto Cortés, incluso el presidente de México en turno, Miguel de la Madrid (mesa 34, apunta Oliva); y a un sinnúmero de gente de todas partes del mundo; pues era el lugar de lujo de México, mismos, que ya entrados en copas y con el ánimo palpitante, solían pedir al dueto de guitarristas música de su complacencia, y como por lo general se trataba de extranjeros, se las pedían en inglés –con los inconvenientes que resulta por la combinación de su lengua natal con el inglés, y el alcohol– Julio César no sabe

¹⁸⁷ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

inglés, por lo que quien tenía que vérselas con los solicitantes era su colega, segunda guitarra, amigo y traductor, Francisco Larraguível. Si era incomprensible la dicción o desconocían la pieza por su nombre, les pedían que la tararearan o chiflaran; con los inconvenientes que ello también conlleva. El dueto trataba de encontrar cualquier indicio que les hiciera recordar dicha pieza, autor, época, intérprete, o lo que fuera. Cuando lograban identificarla, se enteraban si la tenían o no en su repertorio, en caso negativo y de creer poderla interpretar, les preguntaban a los comensales si se iban a quedar al siguiente turno para poderlos complacer con su petición.

El dueto contaba con un pequeño espacio dentro de un almacén de artículos de limpieza en donde podían descansar antes de entrar al siguiente turno; en esos minutos, Julio César se ponía a sacar la pieza; haciendo su mayor esfuerzo, recordando los momentos álgidos cuando recibió las clases que su padre le dio, con el corazón palpitando fuerte y goteando sudor al piso, con toda la presión para recordarla y encontrarla en su guitarra. Una vez hecho esto, se dedicaba ahora a sacar la parte de la otra guitarra, es decir el acompañamiento, la armonía, o contrapunto, en su caso, para enseñársela a su colega. El ensayo general sería ya ante los comensales.

Los solicitantes quedaban tan agradecidos por la complacencia que, sumando la animación que la propia música consigue en el ser humano, con la que la bebida otorga; las propinas (en dólares) se volvían realmente generosas, de igual manera el acto despreocupado y portentoso de despedir billetes verdes como recompensa a su interpretación depositándolos en una enorme copa de coñac de mampostería que los músicos tenían a la vista, mostraba ante su dama de compañía una imagen peculiar.

En general, la clientela del restaurante quedaba tan satisfecha que de pronto parecían recitales, la gente aplaudía y hasta pedía un *encore*.

Pero, ¿de dónde obtenían toda la música que interpretaba el dúo?, huelga decir que no existía en los catálogos de las editoriales musicales y menos si se trataba de música mexicana o sudamericana, quizás sí para estadounidense pero quizás no para dos guitarras, con el inconveniente del costo en dólares y tiempo de envío. Por lo que Julio César, una vez más hacía acopio de sus habilidades y hacía arreglos para dos guitarras. Por desgracia, esa música nunca quedó debidamente escrita, puesto que se trataba de resolver el momento noche a noche.

En esa época Julio César daba clases en la BUAP, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, iba los viernes. A su regreso a la Ciudad de México el mismo día, se metía en su sedan Volkswagen que había dejado en la mañana estacionado en la Av. Zaragoza frente a la TAPO, lo encendía para que se calentara, y mientras, se ponía el frac; listo para el siguiente turno de trabajo.

En varias ocasiones, cuando al fin llegaba al restaurante; Paco su colega ya había comenzado a tocar. Para Paco esos momentos de espera lo atormentaban, asustado por la posibilidad de que su compañero no llegara, o que se retrasara mucho, el compromiso era extremo para él solo, el reto era inconcebible. Comenzaba con algunas obras de su repertorio personal, pero no podía hacerlo por mucho tiempo.

La siguiente jornada de trabajo para Julio César, que ambos emprendían, en realidad no tenía hora de salida; pues infinidad de veces, los comensales, en su complacida y extasiada estancia, solicitaba a los músicos que al término de su jornada fueran a sus casas particulares o algún otro lugar, a repetir el programa que habían interpretado ahí.

La complacencia a los comensales no era parte del contrato, así como tampoco aceptar las invitaciones que surgían al final de su último turno. El dueño quedaba realmente contento y satisfecho de la labor que hacían cumpliendo con creces su compromiso, con lo que lo hacían quedar muy bien, propiciando el regreso de su clientela. Por otra parte, al dúo le convenía especialmente por las importantes ganancias extras que recibían.

Platica Julio César que no en pocas ocasiones, ya en las mansiones de los potentados, sus esposas, al sentirse más relajadas se permitían algunos excesos; con lo que las volvía algo impertinentes y solicitaban por repetidas ocasiones tocar *una vez más* esa pieza que las hacía sentir tan bien, a lo que correspondían una y otra vez. A la hora de partir, los esposos se disculpaban por los excesos de sus parejas y a manera de compensación, les otorgaban otra substancial propina.

De vez en cuando el dueño del restaurante, que era judío, tenía algún invitado, y aprovechaba la presencia del dueto para presumírselos y quedar bien. En ocasiones iba el presidente del *Sheraton* y colocaba sobre una charola de plata una lista de peticiones que el mesero, con sus guantes blancos, entregaba a los músicos. Sus peticiones eran piezas como *La romanza*, *Emmanuel*, el tema de la película *Casa Blanca*, u otra que estuviera de moda, un fragmento del *Aranjuez*, *A través de los años*, etcétera, unas diez o doce piezas. Tomaban

champagne, pato a la naranja, faisán, etc. Julio César recuerda que ahí aprendió a que la champagne más fina no es la *Viuda de Clicquot*, ni la *Dom Perignon*, sino la *Crystal*; cuyo costo calcula será ahora de uno 15 mil pesos. Recuerda que un pequeño plato de escamoles mexicanos estaban en más de 300 pesos. El dueto nunca comió en una de las mesas del restaurante, siempre fue en un espacio dedicado a ellos dentro de la cocina. Los cocineros traían cubierto el cabello con unos gorros altísimos; a veces salía el chef o el *sommelier* acompañando de uno o dos ayudantes para atender algún asunto especial en alguna mesa, y lucían su vestimenta.

Gracias a que el dueño quedaba siempre muy satisfecho, cada dos o tres meses le pedía al dueto que acudiera a su despacho, en donde les otorgaba un nuevo contrato con un substancial aumento en sus honorarios, nunca tuvieron que solicitarlo, llegaba solo y de manera generosa.

Julio César regresaba a su casa, más o menos entre las tres y las cuatro de la mañana, si acaso no todos los días, sí varios días de la semana.

Los viernes, día en que Julio César usaba su coche de vestidor al regresar de Puebla, atendía a sus ansiosos alumnos a partir de las nueve de la mañana a las tres de la tarde, se iba a comer y regresaba, de cuatro a siete de la noche, ese día entraba al restaurante en la Ciudad de México a las nueve. La estación de autobuses en Puebla se encontraba cerca de la escuela, y era típico ver un conjunto de entusiastas guitarristas en formación, acompañarlo a ella; no sin dejar de aprovechar los últimos momentos de la visita para ir resolviendo dudas, comentando aspectos musicales, técnicos y demás; pues no lo verían hasta ocho días después. Era muy simpático –cuenta Julio– ver a los chamacos siguiendo al autobús ya en marcha, él desde la ventanilla y ellos corriendo al lado del autobús. La lista de alumnos que atendió en la BUAP llegaba a los 120.

Los domingos, día de descanso, su representante artístico –el que casualmente era esposo de una amiga de su hermana Lilia– siempre les tenía sorpresas. Por ejemplo un cumpleaños, habría que amenizar la reunión de la señora Silvia Pinal, quien además iba a recitar unos poemas por lo que había que hacerle un acompañamiento musical. A esas reuniones, que obviamente eran privadas, estaban invitados grupos como el Mariachi Vargas de Tecalitlán, Gualberto Castro, César Costa, Marco Antonio Muñoz, José José, y así por el estilo. O también podría tratarse de algún evento para una empresa que estuviera

cumpliendo años o por algún otro motivo, como Goodrich, General Popo, Raleigh entre otras. La participación del dueto era intervenir con unas cuatro o cinco piezas, en un momento en donde fuera propio para escuchar la música producida por un par de guitarras sonorizadas, pudiendo ser al recibir a los invitados o durante la comida, todo dependía del tipo de evento y magnitud que se tratara. Asimismo, una vez a la semana asistía, –hasta la fecha– a una fábrica de cuerdas para guitarra. Su encomienda es mantener el control de calidad, probarlas y otorgar su veredicto: revisa, corrige o ratifica y califica la hechura de los distintos tipos de cuerdas que se ahí se fabrican.

No debemos olvidar el trabajo base, Sala Chopin, en el cual impartía clases desde 1968, con un horario entre semana de 15 a 20 horas, (exceptuando el viernes) y los sábados de 10 a 15 y de 16 a 20 horas; mismo que difícilmente abandonaría.

Por lo general el repertorio que interpretaban en el restaurante era de música francesa, *covers*, estándares de jazz, temas de películas, algunos *high light* de música de concierto; aunque dependiendo de la temporada, el restaurante *Ile de France* realizaba festivales gastronómicos los sábados por países del mundo, por lo que tenían que adaptar el repertorio a interpretar, brasileño, italiano, español, etc. A veces había que estar amenizando desde las 10 de la mañana para el desayuno; la comida comenzaba a la una de la tarde. Al terminar la sesión del festival, se preparaban para la jornada nocturna, la de costumbre, que comenzaba a las ocho y media, y con mayor razón por ser sábado, la post nocturna.

Dormía muy poco y de mala calidad. Julio César duró un par de años con ese tren de vida, cayó enfermo y terminó en el hospital. Ahí, en la camilla y en medio de su desmayo, alcanzaba a escuchar los distintos diagnósticos que hacían los médicos, iba de un *shock* anafiláctico a un coma pre diabético; él en su imposibilidad, pero dándose cuenta por lo que podía escuchar, en su intención les indicaba con un índice que no era por ahí el asunto; hasta que finalmente un doctor que había estado en Francia y Alemania estudiando el *surmenage* –término francés que significa agotamiento– con trabajadores que hasta triplicaban turnos, dio el diagnóstico correcto y mencionó que se trataba justo de eso, un estrés agudo por exceso de trabajo. Ese término, “estrés” aún no era conocido en el léxico mexicano, y una enfermera le comentó a otra: “será escuatro mana”, y comenzaron a

bromear las demás enfermeras diciendo “o, esseis o essiete”, por lo grave que se veía. El doctor le aplicó una inyección y el maestro Oliva pudo regresar a la plena consciencia.

A su regreso a la vida diaria, saliendo de su extremo agotamiento, visitó al dueño del restaurante para comentarle que debido a la extrema carga de trabajo que tenía, iba a dejar el restaurante. Sin embargo en la charla, el dueño le comentó a Julio que efectivamente debería de dejar alguna de sus otras actividades, Julio contestó que ya había renunciado a dar clases en Puebla, pero no había sido suficiente, y que por lo tanto tenía que dejar el restaurante también. El dueño inmediatamente mandó llamar a su contador comentándole la situación del maestro, le indicó que le preparara un contrato más atractivo para él. A los veinte minutos apareció el contador con su contrato nuevo, lo entregó a su jefe, y éste dice (con voz maquiavélica): “haber si así se nos alivia don Julio César, ¿verdad?, ¡eh...! con esto se nos va a aliviar, ya verá [...] [dirigiéndose a su contador]. ¡Ay caray! [–respondió Julio–] no, pues sí... tiene usted razón señor, con esto sí me alivio...”¹⁸⁸ Dice Julio que fue tal su impresión del aumento, que para firmar se tuvo que detener la mano con la otra, pues “le temblaba el pulso”.

Mientras tanto, Julio César seguía en recuperación, se fortalecía con vitaminas, inyecciones y una serie de complementos alimenticios, pero pese a que había bajado un poco el ritmo de trabajo, aún su cuerpo lo resentía; así aguantó tres meses, y volvió a caer en un cuadro grave de salud. Tenía dolores por todos lados y fuertes palpitaciones, un agotamiento mayor que lo puso al borde del colapso.

Una vez recuperado de la urgencia, volvió a platicar con el dueño y le comentó que no fuera a creer que esos cuadros graves de salud eran una treta, pero que tuvo una recaída muy fuerte, –y le muestra todo lo que se estaba medicamentando, análisis y recetas– el dueño reconoció alguno de los medicamentos y comentó que uno de esos estaba tomando su esposa. Y nuevamente el dueño manda llamar a su contador y le explica con mayor énfasis la gravedad del maestro. Con un substancioso aumento en sus honorarios, le entregó el nuevo contrato a Julio César y comentó: –dirigiéndose a su contador– (sin olvidar el tono sarcástico anterior), “a ver si así se nos alivia otra vez don Julio César, está malito... muy

¹⁸⁸ 2eV16033044, 01:12:40 Hrs.

malito”¹⁸⁹. Dice Julio que eso ya parecía un juego de niños chiquitos, a ver quién ganaba y doblegaba al otro.

Julio César aguantó un poco más de tiempo trabajando con él, y en una tercera ocasión regresó a replantearle su definitiva e irrevocable decisión de renuncia. Usando el mismo ardid el dueño le pasó un nuevo contrato:

Me acuerdo, cincuenta y tantos mil, pero una salvajada... y sí, no me da vergüenza, empecé a llorar... [...] ;no puede ser, en que mal momento me estoy sintiendo mal!, esto ya lo quisiera ganar cualquier músico en México, y yo lo estoy desperdiciando... [...] pues sí, se me salieron las lágrimas. [...]

–No llore Julio César, fírmeme y ya con eso–. Dijo el empresario.

–No señor, no; es que ¿sabe qué?, –Contestó Julio César.– Siento que mi vida... [adiós] (hace mueca con la mano), estoy ahorita aquí en una tablita, o [me voy], o me muero. [...]

Y no le firmé.... Se puso una santa enojada [hasta groserías dijo] y al fin judío, imagínate.¹⁹⁰

El dueño le sacó un folleto de un cajón mostrándole el proyecto para el que los tenía contemplados; un contrato para tocar en uno de los cruceros más lujosos del mundo de los años 80, donde se habían presentado varios de los grandes artistas. Iban a recibir un salario de alrededor de 100 mil pesos mensuales para cada uno. Tres o cuatro meses viajando y uno en tierra firme descansando.

Tanto Julio César como su compañero Paco resintieron mucho despreciar la oferta. El dueto trabajó en el restaurante durante tres años.

Lo peor del cercano naufragio, es que Julio nunca supo de qué manera se pulverizó toda la ganancia, si bien es cierto que en esa época además de los gastos corrientes que tenía, se encargaba de la manutención de sus padres; también invirtió en artículos propios de su profesión y algunas otras cosas, pero aún así, nunca encontró explicación para tal hecho.

TERCETO DE GUITARRAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Julio César salía de la jornada de trabajo tan dura que tuvo con el dúo en el restaurante *Ile de France* del hotel Galería Plaza en la Zona Rosa. Habían pasado aproximadamente unos

¹⁸⁹ *Ibidem*, 01:13:54 Hrs.

¹⁹⁰ *Ibidem* 01:14:45

tres años de eso, cuando estando en Coyoacán, probablemente buscando un libro en la extinta librería El Parnaso –pues no son rumbos acostumbrados por Oliva–, se encontró a un colega, Gerardo Tamez. Intentando ponerse al tanto de sus vidas, Tamez comentó la creación de un terceto de guitarras, pero al ver la dispersión de temas tan disímolos decidió mejor invitarlo a su casa a comer y tratar en forma el tema, pues el encuentro lo ameritaba. Ya ahí, le amplió el planteamiento de la intención de formar un terceto de guitarras, pues él venía de uno que se había formado con los guitarristas Ernesto García de León, Jaime Márquez y el propio Gerardo Tamez, se llamó: Terceto mexicano de guitarras, duró como un año y trabajaba dentro del circuito del ISSSTE en la República. Julio sin mayor pretensión, se dio cuenta de que estaba en posibilidades de entrar a un nuevo proyecto y aceptó con gusto, preguntando sobre quién sería el tercer elemento. Tamez hizo una llamada de larga distancia a Santa Bárbara, California, Estados Unidos, para comunicar a Julio César con Antonio López. En ese momento y bajo la aceptación de Oliva a la propuesta de Tamez, Antonio López afirmó su llegada a México para el siguiente domingo, y así poder arrancar inmediatamente con el proyecto. Julio César sorprendido de su reacción le hizo ver que tenía una vida establecida allá, y que por obvias razones no podría salir corriendo sin preparar con antelación el viaje, pero Antonio ratificó su llegada al país para el siguiente domingo, pues auguraba un importante éxito al proyecto. El domingo estaban Tamez y Oliva esperando a Antonio en el aeropuerto. Como no había tiempo que perder, esa misma noche se fueron a cenar para preparar los planes. Julio comentó que tenía algo de música para tres guitarras, revisaron el material que Tamez había trabajado con el anterior terceto y buscaron sede para ensayar. Viendo que sus espacios o eran pequeños o lejanos, se decidió realizar, por lo menos el primer encuentro musical, en casa del colega Francisco Montes de Oca, que era espaciosa y de fácil acceso para todos. Ahí fue el concierto de los tres que originó una odisea de música, viajes y experiencias increíbles.

¡Sí, sí! Luego, luego hubo una química, un entendimiento musical ¡pero así!, que hasta los tres nos quedamos... oye, ¿qué es esto?, qué, ¿esto ya lo habíamos hecho en otra dimensión, en otra galaxia, o qué? esto está muy raro. [...] A ver si no fue chiripada, [...] a ver otra vez [...] así, como si ya hubiéramos tocado toda la vida. [...] Eso me atrapó [...] me motivó muchísimo, y recuerdo bien que esa misma noche... puum, empecé a arreglar, que... potpurri de música mexicana, que... danzones, que... potpurri de los Beatles, [luego] boleros, [...] al otro [día] *Big Band*, al otro, sones jarochos, al

otro tangos famosos, pero así, a una velocidad, fue un frenesí, una obsesión brutal. [...], [con la mano muestra (figurativamente), el crecimiento de partituras para el Terceto] así, así al mes, a los dos meses, tres meses [...] al año, [dos, tres cuatro] años, todo para terceto de guitarras [...]. No me aguantaron el paso, porque apenas estábamos poniendo [algo] cuando ya les llevaba yo dos, tres obras más, arreglos y obras. [Me decían] oye espérate, no hay prisa [...] calma. Pues era una obsesión, sin querer, haz de cuenta que me oprimían un botón [y empezaba a producir].¹⁹¹

Ciertamente, montar el primer programa del Terceto fue muy rápido. El nivel de los artistas, su experiencia y entusiasmo los llevó fácilmente a los escenarios. *Creo que al mes ya estábamos tocando*, comenta Julio. Antonio López era muy cercano a Mauricio Achar, el dueño de la librería Gandhi, en ese entonces la librería contaba con un foro en el cual, se iniciaron varios grupos y solistas como, Guadalupe Pineda, Eugenia León, Caíto, el grupo Sanampay (de donde salieron los anteriores), Tania Libertad y varios más, y también el Terceto. Fue un conjunto de factores que intervinieron a que el Terceto despegara rápida y fácilmente; cada uno de los miembros ya traía una importante trayectoria, Gerardo Tamez fue fundador de un muy importante grupo, representante internacional de la música mexicana, Los Folkloristas. Oliva reconocido por su excelente interpretación e impecable técnica, ya había recorrido gran parte del circuito guitarrístico del país; y por supuesto el más joven, Antonio López aún estaba en el proceso; sin embargo, ello no significaba que no tuvieran también un público propio. La suma de sus públicos levantó expectativas al conocer de su reunión para la formación de un terceto. Ello favoreció a que los recitales resultaban en “lleno total”, regularmente quedaba gente sin poder entrar.

Fueron diez años de trabajo intenso, de 1986 a 1996. Tuvieron innumerables presentaciones a lo largo y ancho de la República, constantemente invitados a programas de radio y televisión, se grabó un disco LP, (que posteriormente se editó en disco compacto), realizaron una gira por Europa, recibían correspondencia (ordinaria, no existía Internet) de personajes importantes como, Eliot Fisk, Manuel Barrueco, Alice Artz, Liona Boyd, John Williams entre otros, reconociendo el trabajo que estaban realizando. El Terceto se sorprendía por el impacto que estaba causando a ese nivel. Hubo público, en la gira por Europa, creyendo que el Terceto procedía de cualquier otro país menos de México, se

¹⁹¹ 5eAED16110411, 00:51:42 Hrs.

sorprendían mucho cuando era corregido su error. Qué pena –dice Julio– que no se pudiera considerar que fuera mexicano. Y es que “llegó un momento, varios años, en que estábamos [...] al mismo nivel que el Cuarteto de Los Ángeles, que el Cuarteto de los Romero, que el Trío Ámsterdam [...] y entonces si les sorprendía mucho, [...] nuestra calidad...”.¹⁹² Un elemento más, a favor del éxito del Terceto, como lo refiere Oliva, fue que los tres contaban con excelentes instrumentos.¹⁹³ Gerardo Tamez traía una Ignacio Fleta, Antonio López una John Gilbert y Julio César una Ramírez.

Además de las composiciones y transcripciones que Oliva realizó para el Terceto, Tamez también hizo lo suyo, y una de las atinadas obras que transcribió, –además de la reconocida *Tierra mestiza* de su autoría estrenada y homenajeada con Los Folkloristas en los años 70–, fue *Huapango* de José Pablo Moncayo, obra muy bien recibida en la gira por Europa¹⁹⁴. Parte del programa que se presentó lo conformó las transcripciones de Oliva como *Intermezzo*, *Gavota*, *A la orilla de un palmar*, *Guateque* todas de Ponce; sus arreglos: potpourri de tangos, *Rag Time* de Scott Joplin, y obra suya como *Las enseñanzas de don Juan*; *Percusión*, obra representativa de Tamez, entre otras.

No me da vergüenza decirlo, y lo digo con mucha satisfacción, estando yo tocando ahí, se me salían las lágrimas. De estar tan lejos, toca[ndo] nuestra música; porque no tocamos Bach, ni Chopin, ni Beethoven, imagínate, qué disparate, que error hubiera sido [...] tienes que tocarles [...] mexicano, o latinoamericano y eso fue lo que hicimos, y entonces fue un éxito total.¹⁹⁵

En los recitales que ofrecían en México, Oliva comenta, “Y no nos dejaban ir, y otra y otra, a veces tocábamos tres, cuatro, cinco *encores* y no nos dejaban, hasta que [...] ya [...],”¹⁹⁶ todos tenían compromisos al día siguiente y los recitales se alargaban mucho.

Efectivamente, los recitales se alargaban mucho por la calidad de complacencia que producían en todos los espectadores, y que el ambiente se tornaba familiar, con la confianza para solicitarles que siguieran tocando, lo pude comprobar en más de una ocasión.

Pues creo que se le sacó mucho partido [al Terceto] –Dice Oliva–. Y un buen día, pues yo cometí la travesura, la picardía de renunciar; porque sentí que ya se había cerrado el ciclo, como todo en la vida: [...] una relación personal, un

¹⁹² 5eAED16110411, 00:59:54 Hrs.

¹⁹³ Este tema se amplía un poco en *Mi guitarra no se oye*.

¹⁹⁴ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

¹⁹⁵ 5eAED16110411, 01:17:27 Hrs.

¹⁹⁶ 5eAED16110411, 00:58:33 Hrs.

negocio, tu vida misma, tu actividad, todo, un trabajo. Yo estoy muy convencido de que así es.¹⁹⁷

La práctica que tuvo Oliva a lo largo de la vida del Terceto, haciendo arreglos y componiendo, le ayudó mucho posteriormente, para fortalecer su práctica y realizar con mayor facilidad los encargos que le pedían: ensambles de guitarras, duetos, tercetos, cuartetos u octetos, becarios de distintas instituciones. “Me sirvió mucho [...] para saber escribir para ensamble, porque una cosa es escribir para guitarra sola, y otra cosa es [escribir] para [ensamble]. No, nada que ver eh, es otro mundo.”¹⁹⁸

El Terceto también tuvo la interesante experiencia de hacer el *Concierto andaluz*, obra original de Joaquín Rodrigo. Se trata de un concierto para cuatro guitarras y orquesta. El invitado fue el guitarrista Ariel Hinojosa, dirigida por Fernando Lozano con la Orquesta del ISSSTE y presentada en la sala Ollin Yoliztli y Teatro de la Ciudad en 1998.¹⁹⁹

Después de la extenuante experiencia que Oliva tuvo tocando todas las noches en el restaurante de lujo a dueto con su exalumno, haciendo música para los comensales –la cual algunas veces se convertía casi en recital–, vino un radical cambio; la comida y mesas desaparecieron, el restaurante se convirtió en sala de conciertos y auditorios, los comensales en público, el dueto en terceto, el repertorio se inclinó más hacia la música de concierto –incluyendo el tradicional mexicano–, así como el origen del ánimo de los comensales, por el de algunos iniciados en la materia; la atención fue puesta sólo en la música producida.

EUROPA... ¡MI VIAJE!

El sueño de todo mexicano estudiante de música es conocer Europa. Ese continente, cuna de la música más maravillosa del mundo y artes en general, lugar donde nació y vivió Chopin el máximo creador para Julio César, así como Ravel y Debussy. Donde se encuentra la *Piedad* y el *David* de Miguel Ángel, entre muchas otras obras.

Julio César no fue ajeno a tal gusto, en 1990 lo satisfizo cuando con el Terceto de guitarras de la ciudad de México viajó a Europa. Le había parecido un sueño difícil de

¹⁹⁷ 5eAED16110411, 00:57:10 Hrs.

¹⁹⁸ 5eAED16110411, 01:07:04 Hrs.

¹⁹⁹ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

cumplir e imposible de repetir, –pues hasta la fecha no ha regresado–. “Cuando ya veo que tengo mi boleto y que voy a cruzar el charco, pues la verdad, no lo podía [...] creer. Independientemente del Terceto [...] como un sueño personal, [...] fue muy impactante.”²⁰⁰ Oliva manifiesta con gran impresión una gran cantidad de detalles con respecto a su sueño hecho realidad: la misma confirmación del viaje, el inmenso *Jumbo Jet, Boeing, 747* al que se subió, la estela que iban dejando los transatlánticos en el mar vistos desde el avión, la línea tajante que dividía el día de la noche sobre el planeta Tierra, y no se diga todo lo que pudo disfrutar a su llegada. Conocer los lugares habituales de Toulouse Lautrec y Modigliani, o van Gogh y Miguel Ángel.

Gerardo Tamez, (tercera guitarra del Terceto y creador del mismo), ya había viajado algunas veces a Europa con el grupo Los Folkloristas, pues dicha agrupación viajaba regularmente por muchas partes del mundo. Para Antonio López (segunda guitarra) quizás era también su primera vez, pero iba más sereno; durante el largo vuelo, ambos, Tamez y Antonio, durmieron lo recomendable, a diferencia de Oliva que no quería perderse de ningún detalle del largo vuelo, lo que al llegar le costó muy caro, pues en los primeros recitales se estaba quedando dormido. Reclama que nadie le avisó de la preparación que debía hacerse para compensar el ciclo circadiano por el cambio de horario.

Antonio nunca acompañó a Julio a los museos en Europa, pues se quedaba en el hotel a estudiar porque al regresar a México participaría en un concurso que organizaba la UAM, reclamo que le costó a Antonio por parte de Julio al no haber conseguido el premio anhelado. Gerardo Tamez iba con su esposa, y se dedicó a cumplir compromisos sociales con amigos que tenía allá. Así que Oliva salía del hotel o lugar de hospedaje a las 7 de la mañana a conocer sitios y museos. Su circunstancia no era la óptima, pues viajaba con muy poco dinero y no tenía conocimiento de ninguno de los idiomas de los países que visitaba, y recordemos que –para complicar la situación–, desconoce el idioma inglés. Diario tenía la disyuntiva sobre si pagaba su boleto para entrar a un museo, o pagaba la comida del día, –difícil decisión– su solución: lanzaba una moneda al aire. Cargaba con una pequeña libreta para hacer apuntes, una modesta cámara fotográfica, botella de agua y chamarra.²⁰¹ Dicha hazaña la cataloga Oliva de muy valiente y un tanto locuaz, pues salirse a recorrer ciudades

²⁰⁰ 5eAED16110411, 01:09:11 Hrs.

²⁰¹ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

sin dinero y sin idiomas, podía ser un tanto arriesgado. Con sus dos palabras de francés pedía ayuda para moverse en metro pero le iba peor, le contestaban en un ágil francés y con pocas ganas de brindar ayuda, éste no comprendía nada. Platica que se daba unas buenas perdidas, sin embargo, eso le proporcionó un conocimiento de París como pocos lo han tenido, pues se movía a pie: “los lugarcitos más insólitos que te puedas imaginar, los museos, [...] los lugarejos”, como el Conservatorio de Artes y Medidas, que se encuentra bastante cerca de *Notre Dame*, ahí se encuentran cosas curiosas como la unidad de medida *metro*, original; una Biblia híper pequeña acompañada de una lupa, escrita con algo tan delgado como un cabello, el Péndulo de Foucault, entre otra cosas. De sus amigos que han viajado varias veces a París, no conocieron lugares, incluyendo museos, que Julio sí. Lo cierto es que normalmente los *tours* tienen la consigna de mostrar el mayor número de sitios que sean significativos y elementales de la región –comenta Oliva-. Ello provoca en los turistas cansancio y confusión de datos por el breve tiempo que se le dedica a cada asunto. En aquellos años aún no existía la moneda unificada europea, el euro, por lo que cada país manejaba su propia moneda, eso complicaba aún más su viaje; pues en España la peseta, en Francia el franco y la lira en Italia.

La experiencia de subirse al metro en París le pareció muy significativa por ser una de las vías neurálgicas de la ciudad en donde converge esa multitud distinta de gente, un ambiente peculiar. En la última estación, *Père-Lachaise*, de una de las líneas, se encuentra el cementerio que lleva ese mismo nombre. *Cimetière Père-Lachaise*, Cementerio del padre *Lachaise*. Es realmente un panteón, es decir, la reunión de dioses, pues ahí se encuentran los restos de personajes como Oscar Wilde, María Callas, Víctor Hugo, Émile Zola, Modigliani y por su puesto Frédéric Chopin, –clara razón de la visita–, entre muchos otros pintores, músicos, filósofos, actores novelistas, etcétera. Narra Julio que se enteró de una anciana que se prometió mantener con flores blancas la tumba de Chopin mientras ella viviera, y efectivamente, dicha tumba tenía flores blancas cuando Julio la visitó. Oliva por su parte, hizo su aportación, obsequió al sepulcro una docena de rosas blancas.

También comenta que la tumba más extraña del cementerio es la de Oscar Wilde, tiene un hombre alado en forma horizontal y volando. Es un cajón de cemento dividido en tres partes. La tumba está pintada con textos amorosos y llena de besos marcados con lápiz labial de sus seguidores, principalmente del género masculino, pues recordemos que Wilde

era homosexual. Asimismo, encontró varias tumbas muy abandonadas como la de Robespierre.

La visita a la tumba del más grande creador de todos los tiempos para Oliva, ameritaba hacer algo especial. Al menos aprehender un símbolo lo más cercano que estuviera al mismo Chopin: “me salió lo mexicano y ¡pácale!, que violo un poquito la intimidad de Chopin y me metí a su jardincito [...] y con una llave del cuartito donde estaba yo hospedado, [desprendí] algo de atrás del monumento, [...] que Chopin me perdone, una piedrita, y sí, parece que ya me estaba esperando.”^{202, 203} George Sand, la mujer con que vivió Chopin los últimos diez años, fue quien mandó construir el busto de mármol, la parte posterior no está pulido, y de ahí logró Julio César desprender una piedrecilla. Por desgracia, al desprender la fracción de mármol de su sitio salió como proyectil hacia el suelo, entre pasto, tierra y otras piedrecillas, pero la tenacidad de Oliva no permitiría que el propósito no se llevara a cabo, después de varios minutos en su búsqueda finalmente encontró algo que parecía ser. Para tener la certeza probó embonarla en su sitio original y ésta coincidió, lo que le proporcionó a Julio César una inmensa satisfacción, llevándola a la posición simbólica de cercanía y contacto con aquel valioso creador y sabio allegado a los sentimientos humanos. Se encuentra resguardada dentro de una cajita, acompañada por una pequeña guitarrita y un sencillo anillo que su madre Soledad le obsequió, una curiosa llave de su hermana María Luisa, quien dijo representaba la llave de su corazón, un búho como una especie de la propia representación de su hija Alejandra, una flor artificial de su hermana Lilia, y de Bety su sobrina, una Santa Cecilia, patrona de los músicos.

París fue un lugar que le apasionó. La interminable magistral arquitectura que encontraba en cualquier lugar, una junto a la otra; mansiones, castillos y casonas en ambos lados de todas las calles, le causó fuerte impacto. No se conoce algún síndrome que vaya en este sentido en el que afectó gratamente al Julio César en su travesía por las construcciones parisinas de la ciudad, aunque hay acuñado otro que va en un sentido diferente y que se relaciona con las visitas especialmente niponas.²⁰⁴

²⁰² En este testimonio Oliva da muestra de esa especie de destino de la que habla, el señalar que esa piedrecilla estaba ahí para ser extraída por él.

²⁰³ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

²⁰⁴ Lo mencionaré por ser realmente extraordinario. Existe el *Síndrome de París*, estudiado en 1986 por el psiquiatra japonés Hiroaki Ota que trabajaba en Francia. Dicho síndrome consiste en un trastorno psicológico transitorio debido a las expectativas frustradas de turistas, específicamente japoneses, a dicha ciudad. La imagen que han creado desde su país a

Oliva no fue ajeno a las formas rudas de parisinos y policías a los que preguntaba por ubicaciones; pero su mayor atención se acentuó en comprender el surgimiento de tan majestuosas construcciones, “en serio te lo digo, - no - lo - crees -. Dices: ¿esto lo hizo el ser humano?, ¿cuándo?, ¿a qué hora?, ¿cómo?, ¿cómo se pusieron de acuerdo?, ¿con qué manos, con qué herramientas, con qué capacidad artística de inspiración? [...] esto no es cierto, no te quiero exagerar, todo París eh, la calle que tú quieras, [...] es increíble, [...] ni todo [un] libro [...] sería suficiente para decir qué es París”²⁰⁵ dice Oliva, en su incontenible capacidad de asombro e interpretación al exteriorizar sus vivencias.

Después de esa experiencia, comprendió por qué la gente perteneciente a ciertos círculos sociales, tenía la obsesión parisina. Desde muy joven, Julio se dio cuenta de que cineastas, escritores, poetas, literatos, vedets, actrices, actores, dramaturgos, filósofos, tenían una relación con París, vivieron un tiempo ahí o trabajaron ahí. Daban lo que sea por obtener una mínima propiedad dentro de París. Se había preguntado ¿por qué no en Roma, Madrid o Nueva York? De nuestros coterráneos comenta: Cantinflas, La doña, Diego Rivera, Vasconcelos, Alfonso Reyes, Nervo y tantos más, tenían a esa ciudad en un sitio especial.

De Francia viajaron (con el Terceto) a Italia en ferrocarril, ¡súper moderno! dice Oliva, con baño en el camarote y cama desplegable. Ahí pasaron una noche, ahorrándose el hotel. Pudieron admirar el bello paisaje, la campiña italiana. Al llegar, Julio se hospedaba en un albergue, que consiste en un pequeño cuarto cuyo baño se encuentra afuera y es común.

El *David*²⁰⁶ de Miguel Ángel, que se encuentra en la Galería de la Academia, en Florencia, suele tener mucho público, pero aparte tiene un público cautivo, los pintores y estudiantes, a toda hora, por varias horas y por todos lados, buscando distintos ángulos incluso acostados en el piso. La escultura tiene más de cuatro metros de altura. Actualmente las obras están protegidas por vidrios blindados, ya que en alguna ocasión la *Piedad* fue agredida por una persona que la golpeó y le ocasionó daño. Dicha pieza, de Miguel Ángel, es

sido a través del cine principalmente con la película *Amélie*, por revistas y otros medios, que no corresponde en absoluto a la realidad que experimentan al estar en ella. El comportamiento no delicado que en ocasiones se torna grosero de los parisinos, impacta anímicamente de manera severa la sensibilidad nipona, la imagen de las mujeres tipo maniquí, y los transeúntes vistiendo con marcas de renombre, tampoco concuerda con imagen predefinida. Por otro lado París es una urbe cosmopolita, congestionada y contaminada, tanto atmosférica como sonoramente. Por ello, los japoneses experimentan niveles altos de estrés con las consecuencias correspondientes, al grado que la embajada de Japón en París ofrece una línea telefónica las 24 hrs. para atender emergencias relacionadas con dicho síndrome. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/6197921.stm>. Consultado en abril de 2018.

²⁰⁵ 5eAED16110511, 02:08:08 Hrs.

²⁰⁶ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

la obra máxima para Oliva de toda la pintura y escultura que se ha hecho en el mundo, le significa muchas cosas por el lado: religioso, espiritual, místico, personal, artístico, escultórico y humano. Se podría decir que es “el Chopin” en su ramo.

Cuando Oliva habla de esto, recalca siempre muy bien que dichos elogios se hacen sin restar nada a todos los demás escultores y pintores, a quienes también encuentra gran valor. La *Piedad*²⁰⁷ se encuentra exhibida en la basílica de San Pedro en la Ciudad del Vaticano, los feligreses han colocado veladoras, erróneamente la han tomado como obra de culto y adoración, por lo que Oliva, aprovechando dicha situación y para mitigar el cansancio de tantos recorridos a pie que hacía en las ciudades que visitaban, se hincó, pasando como uno más. Julio César reflexiona sobre su manufactura, admira la maestría con que está trabajada, se trata de una sola pieza de mármol en la que hay dos cuerpos esculpidos, el de María y el de Jesús inerte sobre su regazo. Dice, no existían las herramientas que ahora se tienen para lograr tal factura, la expresión que arroja la piedra tallada es impresionante, los detalles que existen en la piel y en la caída de la tela son indescriptibles.

La admiración a la obra se acentúa cuando nos damos cuenta de que se trata de un muchacho de alrededor de veinte años de edad cuando hizo la obra. Esa obra alcanzó gran admiración y asombro, y no daban crédito al autor, se la adjudicaban a los viejos maestros que contaban con mucho oficio y maestría. Miguel Ángel en su afán por ser reconocido, inscribió en la banda que atraviesa el pecho de María: *Michaelag[e]lus Bonaro[t]us Flo[r]ent Faciebat*, en latín; (la letra entre corchetes está grabada dentro de la letra que le antecede); es decir: “Miguel Ángel Buonarroti florentino lo hizo”, siendo la única obra del autor que ostenta tal leyenda.

El *Moisés*²⁰⁸ se encuentra en otra iglesia, la basílica de San Pedro Encadenado, (*San Pietro in Vincoli*) también importante obra de Miguel Ángel que Oliva pudo admirar.

Cuando se trata de este tipo de creaciones, sean musicales, pictóricas, arquitectónicas o cualquier obra maravillosa, Oliva tiene claro un concepto, y se lo explica sólo de una manera, hablando de la *Piedad* comenta, “¿Cómo logra Miguel Ángel tal perfección? Ahí es cuando la razón y la lógica se vienen abajo. ¿Cómo explicar eso? para mi

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ *Ibidem.*

queda en el misterio más profundo, o en la iluminación celestial. Son iluminados.” Esa es la explicación más racional que Julio encuentra al fenómeno.

Venecia²⁰⁹ es una ciudad que sorprende principalmente por estar entre al agua, a lo que no fue exento a Oliva, “moverse sobre el agua para trasladarse, y llegar así a tú casa”. Resulta ser una experiencia muy especial por ser semejante a lo anfibio, los hábitos y costumbres deben ser diferentes, pues uno no puede “salir a caminar”. Otra cosas sorprendente fue el encuentro, de góndola a góndola, con un conocido de México.

Observamos que en este apreciado viaje a la tierra de los máximos creadores de la música universal (para los occidentales), no encontramos la narración de algún concierto al que haya asistido. Oliva prefirió la experiencia vivencial de los museos, plazas, catedrales, cementerios, parques; espacios públicos donde perceptiblemente se evidencia lo profundo y añejo de la cultura de esos pueblos. Lo prefirió a la asistencia de las caras localidades para el ballet, ópera, sinfónicas y de más artes escénicas. De alguna manera, comenta que ha tenido la suerte de presenciar algunos de los grandes intérpretes en México, como a Izhak Perlman en Bellas Artes con la Sinfónica Nacional, fue en un festival de música judía, tocó el concierto para violín de Mendelssohn; asimismo ha visto a Claudio Arrau, Zubin Meta, Lorin Massel con la Sinfónica de París, Alicia de la Rocha, la Filarmónica de Londres. Y hablando de guitarristas, Andrés Segovia, Narciso Yepes, John Williams y Paco de Lucía.

El viaje que logró realizar Julio César a Europa fue como un grado más en su carrera musical y artística. Ha fungido como un pináculo desde donde puede comprobar y aclarar retórica y teorías; pero al mismo tiempo es el basamento para un etapa de maduración y concientización más amplia. A su regreso a México, revaloró con asombro y beneplácito la riqueza de su país, las bondades de su tierra y gente, clima, vegetación y fauna. La riqueza culinaria, lingüística y artística; pero principalmente la calidad –oculta muchas veces– humana del pueblo mexicano, esos valores que en las grandes urbes se cubren fácilmente por el bullicio superficial de la cotidianidad, provocando al individualismo y evitando el apoyo mutuo para el desarrollo comunitario. Sin poder dejar de mencionar lastimosamente, el factor común que permea en el total de la nación, la incontenible corrupción.

²⁰⁹ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

Aunque Oliva no pudo conocer todo lo que hubiera querido y los sitios que envolvieron las obras de la totalidad de aquellos maestros del arte, ya fuera en música, pintura, escultura o arquitectura, se da por satisfecho del enriquecimiento que le significó la vivencial experiencia de las obras, espacios y ambientes que fueron testigos, y seguramente fundamento de tal producción artística e intelectual de aquellos Hombres en propiciar dichas creaciones.

INCURSIÓN A CALIFORNIA

Después de la odisea de diez años del Terceto de guitarras de la ciudad de México, Antonio López le propuso a Julio César incursionar en Santa Bárbara, California; finalmente quedaban libres de aquel compromiso. Antonio tenían un pequeño departamento allá, así mitigaban riesgos del pago de renta por escasez laboral. Oliva aceptó, así que en el mismo año de cierre del Terceto (1996), fueron a correr suerte. Tocaban donde se podía, dice Julio; en un restaurante mexicano que al parecer tenía mucho éxito, y daban algunas clases también. El experimento no otorgó muy buenos frutos y en unos meses abortaron el proyecto, sin embargo, dicho viaje dio a Julio César una oportunidad invaluable.

Estando en el mismo estado en donde radicaba el hermano mayor, Xavier, no perdió oportunidad de irlo a visitar. Para esto, el hermano ya estaba casado con otra mujer y divorciado de aquella muchacha que fuera como hermana de las hermanas, e hija de los padres de Xavier; ella, por quien Xavier no siguió la prometedora carrera musical que la vida le ofreció. Por desgracia, aquella hermandad que se había dado en sus juventudes, se había roto en definitiva. Julio lamenta mucho ese hecho, pues considera que el rompimiento que tuvo con su hermano Xavier era asunto personal, que en nada correspondía la intromisión familiar, los lazos que se habían formado por distintas vertientes ya nada dependían del original.

Julio César le presumió airoosamente a su hermano, y con sentimientos encontrados por añejos recuerdos como hijos de familia que eran, entre penurias y alegrías, esa guitarra que tanto admiraban, la famosa guitarra española de las mejores que se construían en ese momento como las que usaba Andrés Segovia, una guitarra de firma Ramírez. Xavier se admiró mucho, Julio César se la dio para que la probara y que le cantara algo a su esposa, pues seguramente estaría enterada de todo el éxito que había tenido en su juventud. Muy

decepcionado Xavier, le despreció la guitarra y le contestó que él ya no tocaba ni cantaba. Julio César se admiró mucho por la conmoción que presentó su hermano, pues hasta algunas lágrimas le salieron. En algún momento tuvieron la oportunidad de platicar confidencialmente y con franqueza; y Xavier le comentó que efectivamente la relación con el padre había quedado en malos términos y había pensado que alejarse era la solución, las cosas se habían facilitado para salir del país y lo hizo. También le confesó que evitaba entrar en contacto con cualquier cosa que lo pudiera relacionar con México, televisión, radio, cine, música. Lo hacía por higiene mental, por protección emocional; le afectaba mucho y no tenía sentido vivir en la añoranza o en un estado de contradicción.

Medularmente, ese encuentro con su hermano Xavier le sirvió a Oliva para hacer un cierre de ciclo, obtener claridad sobre acontecimientos del pasado tanto en el acontecer familiar como en el específico de su hermano. Le ayudó a revalorar sus propios potenciales, sus valores y su lugar en la familia. El conjunto de elementos valiosos de su vida como constantes, que sirven de soporte para el desarrollo personal en todas sus actividades, lo que se puede manifestar en una de sus facetas, –y que particularmente nos interesa en esta investigación– su alcance compositivo. El desarrollo y profesión musical de Oliva ha sido respaldada *per sé*; es decir, fue justamente lo que encontró como hábitat, vivir concentrado en ello para desprenderse de todo lo demás, incluso de esposa e hijas, como ellas mismas lo avalan. Desarrolló una consciencia muy clara para delimitar las diferentes circunstancias que aquejaban en la vida, sin desgastarse mayormente. El término actual que podría utilizarse para dicha habilidad (como ya lo habíamos mencionado antes) es *resiliencia*; aunado a la actualmente llamada *inteligencia emocional*, cuyo término más cercano en aquella época pudiera ser *sabiduría*.

VI. MI GUITARRA NO SE OYE

Los avances científicos y tecnológicos de los tiempos modernos han permeado en la hechura de los instrumentos musicales. Los nuevos materiales utilizados han permitido a los instrumentos ampliar sus cualidades en sonoridad, afinación, agilidad, durabilidad, fortaleza y flexibilidad. Sin embargo, en el caso de la guitarra, los avances no han sido significativos. El principal desaliento por el que clama Julio César Oliva, es sobre la falta de volumen sonoro. Aunque es cierto que ha aumentado, sigue siendo escaso para las salas de concierto y la convivencia con la orquesta. De hecho, cuando se presenta una guitarra solista frente a una orquesta, por lo regular es sonorizada discretamente, lo podemos ver en la Sala de conciertos Nezahualcóyotl o en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, entre otros recintos. El avance más significativo que ha existido en la guitarra fue la plantilla que diseñó el constructor español almeriense Antonio de Torres Jurado (1817 – 1892), experimentó y modificó varios cánones, incluso construyó una caja hecha de papel maché²¹⁰, Eloy Cruz lo comenta en su texto de esta forma:

La tapa es de pino de alta calidad, con el patrón clásico de siete abanicos; la caja está hecha de varias capas de cartón, sostenidas por filetes de madera, el diapasón es de palo de rosa, y posee clavijas en lugar de maquinaria.

Esta guitarra es uno de los más notables experimentos de Torres, se le llama la 'guitarra de papel maché'. Con su caja de cartón demuestra el papel determinante de la tapa y el barreado en la capacidad acústica del instrumento. Asimismo, muestra que la caja debe ser un eficiente ámbito de reflexión sonora. La construcción y materiales del diapasón y cabeza (con clavijas), responde a la necesidad de balance con la muy ligera caja. El instrumento se encuentra en mal estado y no puede ser tocado, quien tuvo oportunidad de oírla (Domingo Pratt), afirma que tenía un excelente timbre, profundo y suave, aunque algo carente de penetración, esto es, era una guitarra con cualidades sonoras dentro de lo normal, a pesar de su frágil caja.

Torres se reusó a vender esta guitarra, que llegó al Conservatorio de Barcelona a través de Tárrega y Llobet.²¹¹

La guitarra se encuentra en el Museo instrumental del Conservatorio de Barcelona.

²¹⁰ <http://www.laguitarra-blog.com/2011/03/03/vida-y-obra-de-antonio-de-torres-1817-1892/>. Consultado el 17 de diciembre, 2017.

²¹¹ *Op. Cit.*, Cruz, P. 46.

También construyó en 1856 su famosa guitarra *Leona*, para Arcas, un guitarrista y constructor español, llamada así por comparar la potencia sonora con el rugido del león, lleva el género femenino como lo es el de la guitarra.²¹² Es a partir de esta plantilla que diseñó Torres Jurado que se siguen construyendo las guitarras en la actualidad.

Julio César comenta dos eventos en los que los instrumentos han sonado con una capacidad sonora impresionante, no por ello quiso decir que con eso quedaba satisfecho, sino que ese era un buen principio para su desarrollo. En su propia experiencia con el Terceto de guitarras de la ciudad de México:

Gerardo traía una Ignacio Fleta alucinante, como las que traía Segovia –que ya no hay–, Antonio una John Gilbert de pronóstico reservado, y yo traía la Ramírez de gran concierto, doble etiqueta... ¡eso era una orquesta! [...] [La] guitarra [de Antonio] tenía los agudos más extraordinarios que hasta ahora no he vuelto a escuchar algo igual; primera y segunda, era una trompeta, era un escándalo, súper penetrante, algo increíble. Y de la mía, tercera, cuarta y quinta cuerdas, no he escuchado algo igual en calidad, eran violas y violonchelos, oboes y cornos. Y no he escuchado los bajos tan poderosos como los de esa Fleta que traía Tamez.²¹³

El otro evento se refiere a una guitarra que tuvo Andrés Segovia:

Quien en alguna ocasión le pidió a un constructor de guitarras llamado Hermann Hauser que le hiciera un instrumento poderoso, que se adaptara a sus exigencias sonoras; y tal parece que sí lo logró. Las grabaciones que hizo Segovia con esa guitarra –de obras que le dedicaron a él–, tienen tal calidad que no puedes creer el sonido tan poderoso, no parece guitarra, parece el sonido de un piano. Y los bajos se oyen como un portazo, pero de una puerta de catedral.

– Y entonces, ¿tú estarías conforme con una Hauser?– Le pregunté.

–Para mi gusto y para la época que estamos viviendo, sería el principio. Claro, no la tocaría yo porque son guitarras muy grandes y mis manos no dan, yo requiero algo pequeño. Pero en cuanto a la sonoridad, sería sólo el principio, no me conformaría con eso, con todo y que se ha dicho que ha sido la guitarra más poderosa que ha habido. Es como el Stradivarius de las guitarras. Hermann Hauser de los años 50, porque tuvo otra de los 30, y esa aún no tenía tal poder.²¹⁴

²¹² Romanillos, José L., *Antonio de Torres, Guitar Maker – His Life & Work*, 1ª Ed. Element Books, Ltd. G. B. 1987, Ed. corregida por Longmead, Shaftesbury, Dorset. Broadcast Book Ltd. publicada por The Bold Strummer, Ltd. Westport, CT EUA, 1990, p. 21.

²¹³ 5eAED16110411, 01:00:30 Hrs.

²¹⁴ 9eAED97031211, 00:42:34 Hrs.

Y a partir de ahí, más todavía, yo sé que se puede, en mis modestas investigaciones y adaptaciones, y locuras que se me han ocurrido he logrado arrancarle más sonido a la guitarra, y yo no soy ingeniero en acústica ni tengo aparatos ni computadoras y programas, lo hago por pura intuición.²¹⁵

Julio César en su afán de obtener mayor sonoridad de su guitarra, y como inquieto investigador, se ha percatado de la factura de otros instrumentos, encontrando que varios de ellos obedecen, en su principio de construcción y diseño, a un principio que está presente rigiendo muchas de las cosas de la naturaleza, que es la secuencia Fibonacci²¹⁶, es decir la *proporción áurea*²¹⁷. Una sucesión numérica que se encuentra presente en una infinidad de elementos naturales como, conchas de caracol, la disposición de pétalos en las flores, panales de abeja, copos de nieve, fractales y un muy largo etcétera. Desde la Antigüedad Clásica se ha tomado dicha proporción para la elaboración de obras en arquitectura, escultura y pintura. Las grandes obras están diseñadas a partir de ella, el Partenón, la Gioconda, la Piedad, incluso en tiempos modernos, el edificio de las Naciones Unidas. Asimismo, la construcción de algunos instrumentos musicales obedecen a ella; violín, viola, violonchelo y contrabajo, así como el piano de cola, los conos de los instrumentos de viento y varios más. La guitarra no. Es por eso que Oliva está seguro que con la tecnología tan avanzada, –además de lo que ha logrado con sus experimentos– y tomando principios de otros instrumentos, se puede lograr una sonoridad notablemente mayor de ella.

Para comprender mejor la inquietud de Oliva, veamos someramente los avances que han tenido los demás instrumentos. Por ejemplo, los de viento–madera se han mejorado los sellos que van en las llaves para cerrar herméticamente los orificios. En los de viento–metal, adquirieron émbolos y válvulas para pasar de una nota a otra –en aquellos que fue posible–. La mecánica en ellos ha sido impresionante (varillas, resortes, muelles, corchos y demás), con todo ello han logrado tocar las notas muy afinadas y a velocidades nunca antes pensadas.

²¹⁵ *Ibidem*, 00:49:23 Hrs.

²¹⁶ 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, ∞... La sucesión se escribe así: $x_n = x_{n-1} + x_{n-2}$. Es decir: 0+1=1; 1+1=2; 1+2=3; 2+3=5; 3+5=8; 5+8=13; 8+13=21; 13+21=34; ∞... En: <https://www.vix.com/es/btg/curiosidades/4461/que-es-la-sucesion-de-fibonacci>; consultado el 9 junio, 2019.

²¹⁷ Sección áurea: “Proporción en la que el segmento menor es al segmento mayor como este a la totalidad.” En: <https://dle.rae.es/?id=XOetWnC>; Consultado el 9 de junio, 2019.

Para la cuerda frotada, la fabricación de las cuerdas; originalmente eran de tripa de animal (básicamente de res), produce buen sonido pero la afinación resulta poco estable y son poco resistentes. En estos instrumentos –cabe mencionarlo– existe un fenómeno que ha cruzado el tiempo, su construcción, por lauderos (*luthiers*) europeos de los siglos XVII y XVIII, los mundialmente conocidos Amati, Guarnerius y Stradivarius a la fecha son insuperables por su sonoridad. Dichos instrumentos van adquiriendo mayor valor monetario, alcanzando algunos millones de dólares en la actualidad. El fenómeno se amplía por la mística al tenerlos perfectamente ubicados e identificados por nombre, creándoles así una personalidad propia a cada uno de ellos, y por lo tanto una especie de *curriculum vitae*.

En la percusión, (tambores) han sido los parches, originalmente de pieles de animal, ahora de materiales sintéticos que proporcionan mayor durabilidad y mayor producción de armónicos, traducido en mejor sonoridad. Así como en el avance en los mecanismos para tensar y destensarlos. En la variedad de platos metálicos, en diseño y materiales que permiten mayor producción de armónicos, afinación, sonoridad y equilibrio. Los de madera, en resonancia y afinación por técnicas en el trabajo de las maderas y barnices, así como mejora en resonadores (marimbas).

En el piano de cola (instrumento percutivo) ha alcanzado impresionantes avances, entre materiales y mecanismo.

El arpa es un instrumento que tiene características de piano y de guitarra, es como un piano vertical sin teclas, y su caja de resonancia está abajo. Pues al igual que el piano luce sus notas de manera expuesta (las cuerdas), pero la forma de hacerlas vibrar es pulsándolas igual que la guitarra, aunque en el arpa no se pulsan con las uñas, sino con la yema de los dedos. Su evolución ha sido impresionante, el arpa moderna, de concierto o también llamada de pedales, tiene la característica de tener tres sonidos diferentes en cada cuerda, manejados por pedales. Dentro de la orquesta es perceptible por su timbre y sonoridad, se “defiende” más fácil que la guitarra.

Hablar sobre el desarrollo de la guitarra desde sus orígenes, es tanto espinoso como escabroso, dice Eloy Cruz en su texto, y con toda razón. Tómese el término *guitarra* como nombre genérico que constituye a una familia, así como comprendemos el de *tambor*, que

en nuestro imaginario se reúnen todas las características básicas, pese a que exista en el mundo una inmensa variedad.²¹⁸

El que escribe adopta la propuesta de Eloy Cruz, construida a partir de otros autores sobre el término *guitarra*, como de *Britannica book of Music; La vihuela su música y sus músicos* de Antonio Corona, y *The Early Guitar*, de James Tyler, que dice:

La guitarra es un instrumento de cuerda punteada, que consta de una caja de resonancia y un mango o mástil provisto de diapasón y trastes, sobre los que se tienden las cuerdas; en el extremo del mástil posee un elemento llamado cabeza, en el cual se colocan los dispositivos con que se afinan las cuerdas. La caja de resonancia está formada por un elemento posterior (fondo) y uno anterior (tapa), unidos por unos aros o costillas. Esta caja, vista de frente, adopta una figura acinturada, similar a un 8, con el lóbulo superior un poco más angosto que el inferior y una “cintura” central; vista de perfil, tiene fondo y tapa planos en la mayoría de los casos, o raros ejemplares, ligeramente abovedados. Las cuerdas de tripa, nylon o metal, se sujetan a la caja por medio del puente, al cual van atadas. [...] Propongo la designación genérica de ‘guitarra’ para todos los instrumentos reconocidos como tal en su momento y que mantienen ciertas características generales en común, a pesar de que puedan mostrar un cierto margen de variedad en su forma, la manera como se toca y la actitud de los músicos que las usan.²¹⁹

Asimismo Eloy Cruz comenta que, la historia de la guitarra puede hacerse a partir del siglo XVI, pues antes la información es vaga y confusa; pese a que hay quienes, arriesgadamente hacen propuestas desde algunos años antes de Cristo. Aun así, la claridad y certeza sobre el desarrollo de las guitarras no deja de tener zonas nebulosas. “Todos los autores consultados coinciden en afirmar que la guitarra se originó en España en algún momento anterior a 1500. Así, Johannes Tinctoris, en 1487, después de mencionar al laúd, habla de otros instrumentos como:

Aquel, por ejemplo, inventado por los españoles, que tanto ellos como los italianos le llaman viola, pero que los franceses llaman semi-laúd.

²¹⁸ Se tiene noticia de que la guitarra, junto con el arpa y la vihuela llegaron a América con los primeros españoles. El sacerdote Alonso de Molina, “intentó definir diversos instrumentos europeos de cuerda en su Vocabulario en la lengua castellana y mexicana (1555) se encontró con un serio problema: no existía ningún término equivalente en náhuatl ya que el instrumental precortesiano de los pueblos americanos estaba limitado a instrumentos de aliento y percusión [...] tanto el arpa como el laúd y la vihuela se definen como *mecahuehuetl*. [...] la palabra en náhuatl para designar a una cuerda es *mecatl*, mientras que el término para tambor [...] es *ueuetl*.” (*Op. Cit.*, Guzmán, P. 13. *Apued*). Es decir, un tambor con mecates. *Ibidem*, P. 14.

²¹⁹ *Op. Cit.*, Cruz, P. 15.

Esta viola difiere del laúd en que el laúd es mucho mayor y tiene forma de tortuga, mientras que la viola es plana y en la mayoría de los casos tiene curvas hacia adentro a cada lado [de la caja].

[En líneas más adelante sigue diciendo:]

Mientras algunos tocan toda suerte de deleitables composiciones en el laúd, en Italia y España se usa más comúnmente la viola sin arco.

Sin embargo, como puede apreciarse en estas citas, no existe en las fuentes del siglo XVI una terminología universalmente aceptada para los instrumentos de la familia de la guitarra.

En esta época, la 'guitarra genérica' era llamada *vihuela*, *viola* o *guitarra*.

Estos diferentes nombres no necesariamente implican diferencias netas en cuanto a la forma, dimensiones y uso de cada instrumento. Se considera comúnmente que viola y vihuela son sinónimos, refiriéndose al mismo instrumento en dos países distintos (vihuela en España y viola en Italia). Entre vihuela y guitarra existen varios problemas; la obscuridad de los textos originales, hace de este un asunto complejo y espinoso; todas las afirmaciones deben hacerse con la mayor cautela.²²⁰

En México tenemos un buen conjunto de distintas guitarras; guitarra de golpe, guitarra quinta huapanguera, guitarra requinto, guitarra panzona, así como una infinidad de variantes que no necesariamente llevan al sustantivo *guitarra*. Mantenemos muy activa la vihuela versión mexicana en el conjunto de mariachi, otras variantes son el guitarrón, las jaranas, tiple, mandolina, bandolón, entre muchísimas otras. En Sudamérica, el charango, el cuatro venezolano, el tres cubano, y un larguísimo etcétera. Sin tomar en cuenta las de otras latitudes.

Entre los elementos importantes que han sido modificados en el desarrollo de los instrumentos, están los *órdenes*, que no es lo mismo que hablar de *número de cuerdas*. El *orden* es el sitio o lugar que le corresponde a una cuerda, pudiendo ser esta doble o triple. Encontramos guitarras de cuatro, de cinco o de seis órdenes (con una variación de número de cuerdas); o de cinco y seis cuerdas (de cinco y seis órdenes respectivamente). Cuando se menciona a un instrumento por el número de cuerdas, se refiere a que los órdenes son sencillos (una cuerda). Una guitarra de ocho órdenes dobles se refiere a que tiene un total de 16 cuerdas, una de cuatro órdenes dobles tendrá ocho cuerdas. Cada orden tendrá la misma afinación en él mismo, sin importar si se trata de dos o tres cuerdas, la variante posible la tenemos por ejemplo en el charango, que consta de cinco órdenes dobles, es decir

²²⁰ *Ibidem*, P. 19.

cada orden consta de cuerdas dobles en la misma afinación, con la especificidad de que el tercer orden siendo una nota *mi*, la cuerda superior es una octava debajo de la cuerda inferior; la misma nota octavada. Dicho sea de paso, no es tan extraño ver en otros instrumentos que la misma nota se repita a una octava superior o inferior. De hecho, la guitarra, que comúnmente conocemos, tiene su primera cuerda (hasta abajo) afinada en *mi*, y la última (la sexta, hasta arriba) la misma afinación en *mi*, pero una octava abajo (grave).

La dificultad que existe para seguir la línea del desarrollo de cada instrumento se complica porque –como pudimos observar en párrafos anteriores–, la similitud entre ellos es mucha, y las cualidades se replican.

Lo que podemos observar en este largo y confuso devenir, es la conformación de la guitarra que tenemos en la actualidad, como un instrumento con características amplias con las cuales se puede interpretar música transcrita de los otros instrumentos, (aunque en algunos casos resulte más compleja su ejecución) con un amplio registro; como base musical, sola o acompañada por otra guitarra, voz humana o instrumentos; hace melodía, armonías e incluso ritmo, por si fuera poco también contrapunto; es decir, es como hacer otra melodía al mismo tiempo que la principal, todo en un solo instrumento y realizado por una sola persona. Por eso Oliva comenta lo siguiente:

La guitarra es un instrumento maravilloso, es un instrumento muy cómodo, reúne las características esenciales de otros. Es la síntesis de una orquesta sinfónica, una orquesta portátil; más completo es el piano, pero su portabilidad no le permite tal versatilidad. Por eso es el instrumento-compañía por excelencia de todo amante y fabricante de música.²²¹

Por lo mismo es que Julio César pide más sonido:

Se empiezan a hacer cosas, materiales nuevos como fibra de carbón, u otra fibra llamada Nomex, que es un plástico que se coloca entre dos tablas y queda como sándwich. Se ha probado con los abanicos, el emparrillado de varetas que conforman el abanico, lo han puesto como panel, como la guitarra de Williams o la de Barrueco, sin embargo se queda en el intento.²²² En lo que he insistido y lo que he observado es que la caja de resonancia es muy grande para la poca sonoridad que produce, está muy desperdiciado su tamaño, no es lógico.²²³

²²¹ 10eAED17032611, 00:55:13 Hrs.

²²² 9eAED17031211, 01:10:44 Hrs.

²²³ 10eAED17032611, 00:55:18 Hrs.

Y sobre el repertorio comenta lo siguiente:

...fíjate lo que son las cosas, paradójicamente; la historia de la música para guitarra... el Renacimiento lo tiene, aunque todavía no se inventaba la guitarra, pero hay muy buenas transcripciones de la vihuela a la guitarra. Después viene el barroco, no se inventaba aún la guitarra, pero hay magníficas transcripciones del periodo barroco a la guitarra. Después sigue el clasicismo, ya no son transcripciones para guitarra, son obras originales, de Giuliani, Carulli, Carcassi, Regondi, todos los "clásicos". Pero no era la guitarra que conocemos ahora, era la guitarra romántica; no tan caderona, la forma medio avihuelada, no el clásico "8", con menos curvas, igual de seis cuerdas. Después sigue el romanticismo, no hubo periodo romántico en la guitarra. No hubo un Chopin, Liszt, Schumann, Schubert, Brahms para la guitarra. Luego viene el impresionismo, y tampoco, no hubo un Ravel, Debussy ni Fauré para la guitarra... ¡QUÉ DESGRACIA!

Y de aquí se salta hasta el Neo-clasicismo con Ponce en la década de los años 20, ¡guau!.²²⁴

Entonces mi música, queriendo y no queriendo, cubre esos dos periodos que le faltó a la guitarra; el romanticismo y el impresionismo. Ve si no se lo tengo que agradecer al destino, a la vida, a Dios. ¡No hombre, pues me puso todo en charola de plata!²²⁵

En alguna ocasión, y bajo la misma búsqueda, Oliva experimentó el uso de una guitarra de diez cuerdas, conocida mundialmente gracias al guitarrista español Narciso Yepes. Dicho instrumento cuenta con cuatro cuerdas adicionales a las tradicionales seis del instrumento; estas se encuentran en el registro grave. A ambos, coincidían en el mismo asunto; a Yepes "Le pareció insuficiente el sonido de la guitarra de seis cuerdas y la dotó de más sonido, de más equilibrio sonoro, haciendo de su guitarra de diez cuerdas un instrumento más expresivo y apropiado para tocar toda la música antigua sin necesidad de mutilarla con transcripciones."²²⁶ Ello fue una ventaja, pues instrumentos anteriores con afinaciones más graves pueden ser interpretadas en este gran instrumento. Pero curiosamente este instrumento no tuvo continuidad, Oliva comenta:

Se murió el señor [Yepes], se murió la guitarra de diez cuerdas, no tuvo éxito, ni con sus alumnos, todos ya cambiaron y traen de seis. [...] Es que, de por sí, es muy difícil la guitarra, un instrumento muy celoso, muy complicado, muy complejo [...] ahora, agrégale cuatro más... no. Yo tuve una un año, una guitarra de diez cuerdas, de Paracho, bien hecha, [...] ¡no, no he no!; es

²²⁴ 7eAED17021711, 05:34:20 Hrs.

²²⁵ *Ibidem*, 05:36:38 Hrs.

²²⁶ <http://www.narcisoyepes.org/>; consultado el 15 de mayo de 2018.

empezar desde cero, te sientes fatal tocando un monstruo de esos, no sabes ni qué hacer. [...] Por eso mis respetos para Yepes, ¿cómo le hizo?, él era de seis, toda su vida, [desde niño], fue alumno de Segovia. [...] Y ya grande optó por la de diez, y tuvo un éxito enorme. [Yepes] era como la contraparte de Segovia, Segovia era el Sol y Yepes era la Luna. [...] Fue un equilibrio [perfecto]. No tocaba [...] el repertorio de Segovia –¡que bueno, que bien!–, fue muy original. Mira que no es de mis guitarristas favoritos, pero sí le reconozco muchos méritos al señor.²²⁷

Con la guitarra de diez cuerdas Oliva dice: “me mentalizaba, me ponía ejercicios”, se le pasaba el pulgar a la séptima, o al revés, y digitaba *sol* mayor, y se pasaba de cuerda o le sobraba; en fin no lograba hacerlo bien, y es que el diapasón se vuelve casi el doble de ancho. Oliva sufrió con esa guitarra: “me la pasé un año, [...] no di una”²²⁸. Por otro lado, y regresando al asunto de la sonoridad, tampoco es que exista tanta ganancia; si bien es cierto que las cuatro cuerdas extras simpatizan con cuatro notas más y ayuda a la producción de armónicos, pero tampoco es que aumente mucho el volumen sonoro de la guitarra.

²²⁷ 5eAED16110411, 04:58:03 Hrs.

²²⁸ 5eAED16110411, 05:00:54 Hrs.

VI. LA MÍSTICA OLIVARIANA

Es, no sólo la música que compone Julio César Oliva la parte mística de su ser, el misticismo es el personaje mismo. Quien conozca al compositor en persona podrá comprenderlo fácilmente. Quien no, puede tener un acercamiento a él mediante un documento soportado en medios audiovisuales que en un futuro verá la luz, llamado *Un acercamiento "personal" a Julio César Oliva*.

Este aspecto místico –por mencionarlo de alguna manera– es una parte fundamental de la forma de su producción artística y de sí mismo; lo que es lo mismo decir que forma parte de la esencia de su creación. A mi personal parecer, ello forma parte de la razón del gusto por su música, esa mística; razón misma que forma parte de elaboración de ser de este trabajo. Como ya se mencionó, Julio César no es un autor que intente aplicar técnicas nuevas de composición, ni experimentos sonoros a partir de elementos externos o propios al instrumento; es más, ni siquiera armonías nunca antes usadas, y no tiene intenciones nacionalistas, aunque como comentamos antes, mucha de su música proyecta evocaciones nacionales. Él expresa su ser y visión de su mundo, de un mundo ideal que propone mediante su sonoridad atmosférica, melódica, armónica y el manejo tan peculiar de matices y rítmica. Es decir, es él mismo interpretado en música. Esta interiorización externada se origina en gran medida –como él mismo lo reconoce– a partir de su progenitora, tanto musicalmente como en su personalidad, quien influyó mucho en su educación, creación de valores y forma de pensamiento. Fue ella quien le presentó un mundo aparte, un mundo mágico, un mundo imaginario, quizás un mundo ideal, o por lo menos le dio la posibilidad de que él mismo lo tuviera como posibilidad, y al haberlo encontrado, es ahí donde Julio César ha elegido vivir.

Recordemos que su madre sólo estudió hasta sexto año de primaria y su padre hasta tercero. Esos padres obtuvieron experiencia –por ensayo y error– con los primeros hijos, y aprendieron a cómo serlo; así, pudieron convivir mejor con el menor.

Nos platica Julio un aspecto que al parecer coadyuvó al trato tan cercano de su madre hacia él. Pues recordando el suceso que tuvo lugar en su casi no nacimiento, cuando lo dio a luz su madre y el niño se perdió entre las sábanas por unos momentos, arriesgando gravemente su vida o su salud. Al parecer ese acontecimiento marcó fuertemente la relación

de la madre hacia el hijo, (recordemos la pérdida de los cuatro hermanitos no logrados) y fue uno de los elementos importantes que sellaron una especial relación con él, aunado a la consciencia de saber que sería el último.

Conocemos que la cercanía del padre con el hijo mayor era vasta, pero era a partir del trabajo, había mucho afán por el cumplimiento de sus compromisos.

Con las hijas la relación era escasa, y así era mejor, no contaba con el trato adecuado para ellas. Y con Miguel, el penúltimo, su relación era áspera, ambos de carácter fuerte.

Cholita y Julio tenían largas charlas de todo tipo y tema, hubo muy profundas, filosóficas e imaginativas las que predominaron. Había desde el clásico anecdotario de familia, hasta el insospechado imaginario.

[Chole] ...era una persona con mucha agudeza mental, como que se adelantaba a su tiempo, imaginaba, intuía muchas cosas que iban a pasar, a nivel mundial inclusive, [...] con sus antenas muy bien [puestas] [...] podía percibir y captar muchas cosas, a pesar de que nunca pisó una universidad, [y] nunca leyó a Platón, [...] pero, caray, nació con ese don, [...] con esa [...] rara cualidad de tener una sensibilidad muy aguda del mundo, de las cosas, de las personas, de la situación del planeta, del reino animal, del reino vegetal, [...] de las divinidades, de las fuerzas misteriosas que se ocultan en la misma naturaleza, [...] vaya, con una sagacidad muy peculiar; yo creo que le heredé... mucho. [...] Teníamos pláticas larguísimas y me lo supo transmitir. [...] Platicábamos muchas cosas, de la vida, de las personas, y de cómo yo tenía que actuar ante el mundo, ante la vida, el respeto que yo tenía que mantener, en toda la vida, ante las personas, [a lo que] yo me dedicara, [...], ante todo ser vivo. La [muestra de] humildad que debía yo siempre de tener, la modestia, [...] eso me lo inculcó ella, me lo transmitió, y siempre ponía de ejemplo a Jesús; para ella era [...] lo más grande; como para mi también, el personaje más maravilloso. [...]. [Ella era] una persona con mucha fe, una fe que hasta te asustaba, [...] hasta daba miedo. [...] [platicábamos de] cosas hasta filosóficas de la vida. [...] También [...] [de] muchas cosas de la imaginación, -¿qué raro no?- me decía: esto que te voy a decir, no le sucedió a tú tía Tere [...] ni yo lo viví, ni lo leí; no, se me ocurre pensar en [...] esto [y ya me decía su ocurrencia]. Entonces ya entrábamos en el terreno de la fantasía, de la imaginación, de la especulación, de la creatividad... [...] Yo pienso que esa señora, con un poco más de preparación, [...] pudo haber sido una gran escritora, una gran novelista [...] o con más altura, una gran filósofa [...]. Y quiero pensar que, en otro orden de circunstancias, a lo mejor hasta en otro país, ¡o qué sé yo!, estoy seguro que pudo haber sido una líder religiosa, como la madre Teresa de Calcuta, no le pedía nada Chole a esa señora. [...] Pues todo eso platicábamos, sobre todo cuando yo era muy chico y luego todavía de joven, [...] varias pláticas profundas, [...] que ni podía yo dormir.

Sí, me marcó mucho. [...] desde que nací hasta, pues ya cuarentón [...] Me impulsó a pensar en cosas muy profundas, desde muy niño.²²⁹

De esta manera Julio César expresa esa conexión *sui generis* que existió con su madre. Constatamos en el trato directo y cotidiano con el autor su educación depurada y fina que su madre le mostró; de su padre la elección de valores precisos, la selecta elección del pensamiento, la abstracción y síntesis de la materia; y de ambos, el trabajo decidido y dedicado.

Así, es interesante reflexionar sobre los caracteres y características tan distintas que tenían ellos; el padre de carácter muy fuerte, autoritario y de actitudes violentadas; y la madre de carácter apacible, amoroso, paciente y con gran perspicacia; por fortuna, del padre no sacó nada de ese difícil carácter; y en la parte consciente prefirió tomar la parte materna y vivir en pleno con esa filosofía; su personalidad resulta tan característicamente diferente a la de su padre. Considero que si Julio César hubiese sido filósofo en lugar de músico, su personalidad empataría más. Este compositor de mundos buenos, empata su educación, sus vivencias, su obra, consigo mismo; es decir, se trata de un Hombre coherente en la vida.

El misticismo en Julio César es simplemente la plataforma en donde está colocado, y desde ahí se interpreta el mundo; incluyéndose él mismo. Es una forma de ser, de estar y de integrarse para formar parte del mundo, de la vida. Es el intérprete *de otra vida*, con su ser y con su obra; es decir, de otra forma de vivir esta misma vida.

El carácter que se considera *romántico* en la historia, embona de manera natural con Julio César, es su naturaleza y no su elección; y lo mismo sucede con el carácter *impresionista*, son sus estadios naturales de expresión.

La corriente impresionista busca impactar de manera sencilla y pronta la sensación de lo representado. No quiere mostrar virtuosismos, ni técnicas, ni colores (pensemos también en la pintura), quiere transmitir lo que ocurre mediante la sensación. Para lograrlo Oliva utiliza toda la gama de utensilios y técnica; matices, tonalidades y “colores”, lo que se logra con oficio. Pretende transmitir sensaciones a la humanidad incorporando los mensajes de vida que posee. La base está en el romanticismo, el cual es el pensamiento de

²²⁹ 6eAED16120211, 04:03:45 Hrs.

un estadio “ideal”, el pensamiento utópico de un modo de vida “idóneo, óptimo”. Asimismo, el impresionismo presenta una imagen global y general de las cosas, que en equivalencia vendría siendo esta ambientación sonora, o estas atmósferas que crea en sus obras. Y estas dos corrientes estilísticas que se dieron en la historia, Oliva las reúne y complementa de manera natural y magistral.

¿Qué queremos decir cuando hablamos de ambos estilos inmersos en la obra olivariana?, ¿esto se ve en toda su creación?, ¿sólo en unas presenciamos lo impresionista y en otras lo romántico?, ¿se combinan los estilos en todas sus obras? Recordemos que también tiene obras en estilos de compositores diversos como Chopin, Debussy, Ravel, Piazzolla, entre otros. Es esos casos, ¿cómo debemos comprender lo antes dicho?

Para dar una respuesta técnica tendríamos que realizar un análisis musical en cada caso, y así conocer si las armonía, tonalidades, rítmica y más elementos musicales están o no inscritos a cierta corriente estilística; así la estructura y línea melódica, labor que rebasa nuestra investigación así como mis conocimientos musicales. Sin embargo, podemos responder formalmente de manera más sucinta. Comencemos por lo último, por ejemplo, en su composición *Lauriana*, que es un homenaje a Antonio Lauro, compositor venezolano y autor de una serie de vals venezolanos los cuales presentan un ritmo típico y reconocible llamado *vals venezolano* peculiar tonada de aquel país. Fácilmente podríamos inscribir a *Lauriana* dentro de ellos. En los homenajes a Chopin, a Debussy o Ravel, para un oído no entrenado puede ser menos evidente la cercanía a los autores, una evidente razón es la ausencia de ese ritmo característico del vals venezolano. Sin embargo, y dentro del uso de las características musicales de los compositores homenajeados, Oliva aporta su personalidad. Es más fácil hablar de *percepción* que de distinguir los elementos formales que conforman la parte chopiniana de la olivariana.²³⁰ Para los no iniciados en los conocimientos musicales (incluso para los iniciados), esta frase facilita la explicación: *Cómo se puede explicar la música si no es sonándola*. Tenemos el ejemplo de *Ponciana*, compuesta en 1998, la escribió

²³⁰ Cabe señalar que en este tema *debemos* hablar de *sensaciones* y no sólo de sentencias categóricas comprobadas técnicamente por recursos de la composición. Pues al escuchar una pieza se activa nuestro sentido auditivo provocando reacciones neuronales que a su vez estimulan emociones que crean reacciones, y pueden o no, relacionarse con esas emociones que se han tenido al escuchar una obra de Chopin. Así, asemejar una obra por la otra. Asimismo, como ya se mencionó en otra parte, Juan Helguera comenta que la obra de Oliva es biográfica, aún homenajeando a otros autores, su esencia es evidenciada.

como homenaje a Manuel M. Ponce. En esta obra, Oliva ensambla los temas de diferentes piezas de Ponce. Los movimientos uno y tres están contruidos por fragmentos del Intermezzo, el Balleto, el Preludio para guitarra y clavecín, las Gigue y Gavotta de la Suite en la menor, el Concierto del sur para guitarra y orquesta, la Sonata mexicana, la Sonata romántica, la Sonata clásica y la Sonata III [...] En el segundo movimiento, el compositor crea ideas propias, mezcladas con ideas de Ponce. En cuanto el resultado, el autor afirma: 'La obra no es una calca de temas de Ponce sino una interpretación y desarrollo que hago de algunos temas de obras que yo mismo he tocado, haciéndolos hasta cierto punto míos.' Las técnicas de composición que emplea son formas clásicas tradicionales, en las cuales utiliza una armonía funcional al estilo de algunos compositores románticos como Chopin. Recurre regularmente a texturas homófono-armónicas, aunque en ocasiones desarrolla contrapuntos, apoyado en la dotación instrumental. La obra consta de tres movimientos contrastantes en carácter y tiempo. Lo más importante, sin entrar en detalles específicos, es destacar la simbiosis que representó para el autor utilizar los temas de Ponce, a su vez extraídos del folclor popular español y mexicano.²³¹

Y justo como termina esta cita, debemos señalar este macro marco donde se insertan las composiciones. Es decir, esta obra suena a Ponce pero también suena a Oliva, y en su contexto más amplio suena a español y a mexicano, al final un *sonido mexicano*, una región del mundo compuesto por subregiones, regiones más pequeñas, y debemos comprender que "las regiones culturales rara vez corresponden a la división política nacional."²³² Y tomando un párrafo de Antonio García de León, al

hablar de la música regional mexicana implica colocarse en el tiempo histórico, que es el principal propiciador de las configuraciones regionales. Es así como dentro de ese lugar intuitivo que es la región, creado por un efecto de diálogo entre la realidad social y geográfica, y un imaginario colectivo en construcción, se mueven hasta hoy diferentes tiempos, diferentes ritmos de apropiación, que conforman el factor común que a la postre constituye el 'espíritu regional', lo propiamente específico de un entorno pertinente en el conjunto de muchas simbolizaciones.²³³

Es evidente que buena parte del fundamento creativo de Oliva se encuentra en la música popular, principalmente citadina; "Mi influencia viene de los géneros que se

²³¹ *Op. Cit.* Guzmán, P. 229.

²³² *Ibidem*, P. 18.

²³³ *Ibidem*, P. 19.

escuchaba en la ciudad, más que los campiranos.”²³⁴ “Tengo grandes influencias de trío como Los Tres Ases, Juan Neri, el Mariachi Vargas, los boleristas [...]”²³⁵ otra buena parte, en la popular de Estados Unidos, (*big bands, Frank Sinatra, etc.*) que de alguna forma también formaba parte de la música que se escuchaba en general en México, es decir, de manera popular en la Ciudad.

Manuel M. Ponce, siendo director del Conservatorio Nacional de Música, inscribió la materia de Música folclórica en el currículo escolar como obligatoria para todas las carreras, por el valor que reconoció en ella.²³⁶ Hay varios ejemplos en la música de concierto europea, donde los autores basan parte de su creación en las raíces de sus pueblos, está como ejemplo el mismo Chopin, o Bartók, el cual, incluso escribió un libro titulado *Escritos sobre música popular*.

Por otro lado y regresando un poco al tema de los estilos antiguos, me gustaría adicionar que la corriente impresionista, no busca el detalle pero sí la comunicación clara y directa de lo que está expresando; y en música se inclina mucho hacia sonoridades ambientales y no lugares comunes, firmes y estables; sino por lo contrario, movedizos, inciertos, inestables, donde no es fácil encontrar la tonalidad base de la obra, utilizando a menudo notas seguidas, es decir, cromatismo, no saltos grandes de notas, o sea, intervalos grandes donde suena una nota y para la siguiente se dejan varias sin sonar. Asimismo las armonías, los acordes no asentados en alguna tonalidad base, más bien inciertos, que no aterrizan en algo firme, como si quedaran flotando sin caer y resolver de manera contundente en alguna tonalidad. Y este efecto le da pie a Julio César para usar esas atmósferas armónicas como herramienta para crear un carácter místico.

En una vista “a vuelo de pájaro” de los distintos estilos que ha dado la historia del arte, comprendemos fácilmente por qué la obra olivariana no se puede adosar al renacentista ni al barroco. ¿En qué sentido podríamos decir que se acerca un poco al neoclásico, al pensamiento grandilocuente de griegos y romanos, en sus obras monumentales y maravillosas? Por su apego al sentido estético prístino, por su carácter perfeccionista, quizás; sin embargo, aterriza mejor en los dos estilos siguientes: el

²³⁴ *Ibidem*, P. 289.

²³⁵ *Ibidem*, P. 288.

²³⁶ *Ibidem*, P. 48.

romántico y el impresionista. Entre estos dos existió uno pequeño llamado prerrafaelista, que atendía más bien a la disciplina de las artes plásticas, sobre todo a la pintura. Se trataba de “un grupo de jóvenes que se revelaron en contra de los preceptos de la *Royal Academy of Arts*, como de temas, intensidades de luz y sombras, combinaciones de colores. En pocas palabras buscaban libertad de expresión como lo era en la Edad Media, antes del periodo Ilustrado.” [...] “Conlleva múltiples símbolos y referencias literarias, sensibles a la naturaleza y cuestiones sociales.”²³⁷ Las siguientes corrientes corresponden prácticamente a las artes plásticas, otra vez, especialmente a la pintura. Es difícil hacer una analogía con otras disciplinas, no tienen una correspondencia directa, son interpretaciones y adecuaciones a su disciplina. Encontramos interesantes ejemplos en arquitectura del *art nouveau*, en pintura del fauvismo, cubismo, y dadá, pero no realmente en música. Quizás la obra de Oliva tenga algo del surrealismo, pero ya no del expresionismo abstracto; y hasta resulta gracioso mencionar el *pop art* y *op art* que, aunque un poco forzado, podrían caer en estas nuevas formas de expresión, como la instalación y el *performance*. Y del posmodernismo, que es lo que contemplamos actualmente, hablaremos más adelante con amplitud.

Esta breve revisión de los estilos, como una forma de buscar, ver o interpretar el camino de la vida, nos ayuda a ubicar al compositor en curso, partiendo de las diferentes épocas en que se gestaron y desarrollaron ideologías, pensamientos, legados que murieron o resucitaron, modificaron, o permanecieron ahí y fueron desarrollados de otra forma por otros estilos y en épocas contiguas o más lejanas. De cualquier forma no es más que la huella de una búsqueda ininterrumpida e interminable de *El camino*. Oliva no es la excepción, por el contrario, lo antes dicho queda demostrado en la manera en que su obra se adscribe en un par de estos estilos. Ha tomado sus propias herramientas para poder expresar y caer en el presente, pero en estilos antiguos. La búsqueda de “el camino” que el ser humano contiene ontológicamente –siendo los artistas quienes de manera, adelantada o atrasada– exploran en modos más eficientes. En esto percibimos una tensión; es decir, el autor contemporáneo que escribe a usanzas antiguas. El amigo y colega de Julio César,

²³⁷ Gombrich, Ernst, *La historia del arte*, Conaculta, Editorial Diana. Publicado originalmente en 1950. Primera impresión de la decimosexta edición inglesa, aumentada, corregida y rediseñada por Phaidon Press Limited en 1995: octubre de 1999, México. P. 522.

Francisco Montes de Oca, confesó que la música de Oliva no la entiende aún, su explicación se basó justo en eso. A Montes de Oca no le atraía la música de Ponce en su etapa guitarrística, sin embargo, no así con sus primeras obras. Varios años después gustó mucho de una obra que escuchó sin saber que era de Ponce, a partir de ello regresó a escuchar su música de esa etapa y, como se dice en el *argot*, “la entendió”, pero no así con la música de Oliva, sigue sin “entenderla”. Comenta que, normalmente los compositores se adelantan a su época. Con respecto a Oliva, la tensión se forma en el momento en que al estar hablando de dos épocas pasadas, –estilos en los que compone–, al mismo tiempo se sugiere que la música de Oliva es “adelantada”; de alguna forma podría serlo al incorporar en su obra elementos no utilizados normalmente en este tipo de música como son los tomados del jazz, o acordes y arpeggios del Oriente. Pero ¿cómo podría ser su música adelantada utilizando estilos antiguos?

He aquí el mejor momento para ubicar el trabajo de Oliva. Efectivamente su trabajo es contemporáneo, porque él es un ser que ha vivido su vida de manera lineal, partiendo dos siglos por la mitad. Nadie podrá negar que la vida ha cambiado de manera importante a partir de su nacimiento en 1947 al año 2019. Sin embargo y pese a todos los cambios, no ha sido tan radical como fue la vida en el siglo XIX.

Postulo que, si desentrañamos más este asunto, veríamos que –por razones anacrónicas (de la lógica matemática)– Julio César no puede estar haciendo obras de aquella época en el sentido de que no es alimentado por el ambiente de aquella época; aunque desde el presente puede estar recreando dichas épocas con recursos que las caracterizan. Julio César comenta que, no hay nada nuevo en su factura, sólo se hace de un conjunto de elementos de diferentes culturas que combina según lo va requiriendo para el amasijo de su representación musical, bajo la directriz de sus sentimientos y pensamientos combinados dependiendo del tema que esté trabajando. Es decir, armonías que se utilizan en el Oriente, así como algunos acordes de jazz, o melodías con intervalos (separación de notas) utilizados en sistemas modales antiguos, y varios elementos más.

Este enfoque podría corresponder más bien a una investigación de otra índole, como un análisis musical combinado quizá con antropología social; tema que, otra vez, sale del alcance de esta tesis.

Este sistema de pensamiento nos ayuda a explicar lo siguiente; decir que: *está cubriendo el repertorio guitarrístico que no existió de una época*, es relativo. Eso es imposible, porque todo su aprendizaje ha sido en el siglo XX y XXI, por más que se haya empapado de aquella época –que no es el caso, pues básicamente lo aprehendido fue la música–, su aprendizaje y vivencias han sido en el presente. Sin embargo, por otro lado, decir que la música de Oliva cubre dichos periodos es inobjetable, porque efectivamente cumple con las características que comprende adjudicársele hacia esa época. Pero también es cierto que es contemporánea. Debemos tomar con conocimiento de causa y cautela dichos términos. Quizás si existiera profusamente música para guitarra de esas épocas, no podríamos categorizar la de Oliva tan contundentemente como de ellas. Gracias a su inexistencia, entonces Oliva cubre dicho repertorio.

Sería complejo divagar aquí sobre el surgimiento de los estilos, sólo diremos que los vemos cristalizados a través de las obras de los artistas; estos a su vez, influenciados por la sociedad y su entorno; y como factor común, normalmente encontraremos el elemento de una *nueva libertad*, como lo comenta Gombrich, en su *Historia del arte*, cuando habla sobre el estilo impresionista. “El artista no tenía que responder ante nadie sino ante sus propias sensaciones de lo que pintaba y cómo lo pintaba.”²³⁸ Esto nos da pie para sugerir dos tipos de creadores; uno, partiendo de un marco donde hay bases teóricas que dan una plataforma, un escenario con escenografía en el que sólo falta colocar al intérprete y entregarle su guión para que cumpla su cometido. Asimismo, cuando alguien crea a partir de la usanza de alguien más, o a la manera de otros, como se hizo en el manierismo a mediados del siglo XVI; estarán avalando formalmente los preceptos planteados por aquellos creadores de dicha corriente, y tomando esa bandera para presentarse bajo esa postura. Y el otro, la “libre”²³⁹ creación que se origina de lo más profundo del ser creador, alimentada por la conjunción de vivencias y maduraciones; sin tener la verificación del estatus o posición socioeconómica, conveniencias o inconveniencias que pueda tener en lo social, económico, político, de fama o moda del momento; quienes de alguna forma están innovando y creando formas de hacer arte propio basándose en los materiales de vida que hayan atesorado, con su presente como continente, como ha sido el caso de Oliva. Un

²³⁸ *Op. Cit.* Gombrich, P. 522.

²³⁹ Hasta donde se pueda ser libre, pues Oliva cayó en dos corrientes que la humanidad ya había experimentado.

complemento para el impulso de creación, (hablando de música) será, –al no encontrar satisfactores en lo existente–, crear lo que les podría satisfacer. Haciendo una analogía muy coloquial; en el primer caso (manierismo) sería como elegir la forma que más nos acomoda, nos gusta, o vaya con nuestra personalidad, o de los distintos tipos de estilos existentes. Y el otro, es más enfocado a presentar nuestro interior, partiendo sólo de nuestras necesidades y herramientas propias adquiridas en la vida. Podríamos asemejarlo como comprar una prenda de vestir en el mercado, o mandarla a confeccionar a nuestra medida y gusto. O, como adaptarnos a la cocina que tenemos en casa, o solicitar a un diseñador que nos adecue una a nuestras necesidades y gustos.

Si tuviéramos que definir el quehacer de Julio César, o al menos intentándolo hacer, muy probablemente podríamos hablar de que se trata de una creación de estilo, pues no existe “en el catálogo” lo que está haciendo; ni existe otro compositor que esté haciendo ese tipo de obras, bajo todas las premisas que hemos analizado.

Cabe mencionar un asunto más; las corrientes o estilos son alimentados en un mismo período y en una cierta circunferencia. El impresionista por ejemplo, está compuesto por varios representantes en diversas disciplinas. Pero, ¿qué sucede cuando se salen del esquema?, ¿pertenecen, o no pertenecen a dicha matriz? Es interesante mencionar aquí la aparición de otro mexicano que está clasificado en esa corriente impresionista; nos referimos a Joaquín Clausell, abogado, periodista y pintor, luchador incansable de la no reelección.²⁴⁰ Se refiere, por su puesto, a Porfirio Díaz, pues durante esos años, finales del siglo XIX, en Europa se daba dicha corriente artística. El caso Joaquín Clausell es *sui generis*, pues se trata de un mexicano, que por razones de exilio político (no congenió con el presidente Díaz) viajó a Francia en 1893 y permaneció ahí por un par de años, en donde “pudo ver y estudiar lo que hacían los pintores parisinos del momento, los impresionistas y los simbolistas.”²⁴¹ Tuvo oportunidad de acercarse a Camille Pissarro a quien visitó en su estudio en Rouen. Clausell se dedicó a la pintura por alrededor de treinta años cuando regresó a México. Nació en la ciudad de Campeche en 1866, y “terminó sus días en un accidente en la zona de las lagunas de Zempoala [...] [en] 1935.”²⁴² Xavier Moysén en su

²⁴⁰ Moysén, Xavier, *Joaquín Clausell, una introducción al estudio de su obra*, UNAM, Colección de Arte Núm. 46, Coordinación de Humanidades, México, D. F., 1992, P. 10.

²⁴¹ *Ibidem*, P. 12.

²⁴² *Ibidem*, P. 13.

texto sobre el pintor, menciona, “La técnica que empleó [Clausell] no fue uniforme, aunque siempre lo define como pintor impresionista, de un impresionismo muy personal desde mi punto de vista, alejado en rigor del estilo y práctica de Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro y Alfred Sisley, por solo citar a los creadores del impresionismo.”²⁴³

Es el caso de dos mexicanos impresionistas, uno viajó por un par de años y aprendió con ellos; luego, desarrolló por treinta años su trabajo. El otro no vivió en esa época ni viajó al origen, fue algo de lo que gustó, se alimentó y acoplaba a su sentir y pensar.

El caso de Oliva podríamos ponerlo como anacrónico, si los viéramos desde el punto de vista simplista, desde un ángulo donde sólo aceptemos *per se* que su música es romántica-impresionista; o desde otro extremo también simplista, es un compositor contemporáneo por tratarse de un ser vivo que compone; estaríamos siendo muy injustos y superficiales, creo que su trabajo vale bien la pena este análisis más detallado.

Hablando de la parte receptora, en contraposición de la emisora, de la que nos hemos ocupado mayormente; podemos mencionar algunas cosas que se dan por sentado. Por ejemplo, es importante tener en cuenta que por lo menos en los últimos veinte años, hemos cambiado el sentido de percibir sonidos. Aprendemos a interpretar nuevos sonidos y a reinterpretar otros. Un sinnúmero de signos sonoros que transcurren alrededor de nuestra vida diaria y que tienen que ver con las nuevas tecnologías. Huelga decir, teléfonos celulares, hornos de micro ondas, relojes de pulso, despertadores, la reversa en algunos vehículos, y ahora hasta para anunciar algunos movimientos telúricos. Paralelamente hemos aprendido a activar botones (en su inicio físicos y después virtuales), desde los antiguos elevadores para subir un edificio, hasta complejos sistemas de comunicación de última generación (celulares), automóviles, y todos los aparatos electrodomésticos en general, etc., los cuales también contemplan nuevos sonidos sintéticos, sin olvidar –los ya antiguos– aparatos de música (teclados en su mayoría) llamados sintetizadores, los cuales en sus inicios emulaban de manera evidentemente artificial y desagradable los sonidos de gran parte de los instrumentos musicales (pianos, guitarras, de viento, de cuerda frotada, etc.). Ahora, curiosa y contradictoriamente, nos regresa la tecnología de los discos de acetato de 33 1/3 revoluciones por minuto, (los LP); (cambiamos el oro por lentejuelas:

²⁴³ *Ibidem*, P. 9.

CD's). Todo esto nos hace cambiar nuestro sentido de percepción sonora. Es el colmo que al presenciar un concierto de una orquesta sinfónica, de pronto escuchemos el sonido de un teléfono celular, provocando en nuestro ser las incómodas reacciones que lo ameritan, percatándonos luego que dicho sonido proviene de los instrumentos de la orquesta y que forma parte de la música, lo cual suele causarnos sentimientos encontrados. Comprobamos así nuestro nuevo acondicionamiento sonoro. En el mismo orden de ideas, es chocante escuchar a la gente llamarle “músicos” a los que son en realidad técnicos creativos que manejan con experticia sus administrículos electrónicos como tornamesas, ritmos y efectos especiales, bien conocidos como *DJ's*.

Esta digresión reflexiva pocas veces retomada en nuestra vorágine de vida cotidiana, la aterrizo en los nuevos sonidos antiguos que produce el compositor en cuestión. Son sonidos acústicos (no electrónicos) provenientes de un instrumento de origen antiquísimo fabricado de maderas selectas, con cuerdas modernas (de nylon) y muy pocas incorporaciones tecnológicas. El sonido natural de la guitarra se conserva, lo percutido cambiará dependiendo tanto del intérprete como del compositor, en este caso se trata de la misma persona. El sonido producido será antiguo y contemporáneo a la vez, tanto por el instrumento mismo como por la composición en sí. Y todo ello reunido y contemplado en nuestro presente actual.

A MANERA DE RECUENTO Y REFLEXIONES FINALES, MÁS OTRAS CONSIDERACIONES

FINALMENTE, ¿QUÉ ES LA OBRA DE JULIO CÉSAR OLIVA?

Es interesante recalcar que se trata de un músico contemporáneo mexicano que no compone como lo marca la vanguardia mundial en la música. Hace unos 25 o 30 años los compositores empezaron a usar computadoras para componer, cuentan con toda una orquesta dentro de ellas que les permite escuchar lo que están escribiendo. Por su puesto que el Julio César Oliva conoce bien los sonidos que está escribiendo, de hecho el proceso es inverso, primero los sonidos le pertenecen y esos los plasma en papel.

Finalmente, el carácter de un individuo se constituye a partir de sus vivencias (aparte de la carga genética); es decir, de aprendizajes en la sociedad, tanto familiar como de la externa, de los principios y valores adquiridos. En el caso de Julio César es muy clara la influencia que ejerció sobre él el ámbito familiar, unos padres con carácter extremo,

opuestos entre sí, pero al final con fines similares, concentrados en la materia del conocimiento sólido, del buen ser y del trabajo intenso. De ahí considero que viene en gran medida una amplia base para la determinación de su forma composicional. Podemos determinar un conjunto de factores como los que han confluído en una participación determinante por parte de la madre en una creación de valores infundidos, mismos que se muestran en su obra por presentarse transparentes y francos, es decir, la presencia de “obras sinceras”, como él mismo califica su confesión. Un factor determinadamente y preponderante fue el trato especial que tuvo, amoroso en la forma que él lo necesitó; extensas charlas sobre temas fantasiosos y creativos, filosóficos, el “deber ser”, durante varios años, lo enlazaron fuertemente con ella. Una de las más valiosas enseñanzas que le dejó su madre fue la prudencia.

Reivindicando al padre, pese a su machismo galopante, él le infundió, por medio de sus lecturas, los temas formales de filosofía, historia y religión. Por su parte el hermano mayor le mostró la ciencia y tecnología. La hermana mayor le presentó el piano, y la familia entera la música en general por las tertulias que se realizaban a menudo en casa²⁴⁴; la madre acompañaba cantando la segunda voz y tocaba mandolina, el padre cantaba y tocaba la guitarra al igual que el hermano mayor, la hermana de en medio cantando y el más chico, ya fuera en la guitarra, contrabajo, acordeón o en el piano. La hermana de en medio también acompañaba unas cuantas piezas en piano.

El resto de la familia, las tías y primas mayores estaban fascinadas con el bebé nuevo –ya no esperado– pero además era un niño peculiar, de rasgos finos y delicados, de ojos claros como los de su hermana mayor, Anita; por definición fue el bebé de todos, y resultó muy apapachado por el resto de la gran familia.

Su hermana Anita le presentó a un personaje, el que poco más tarde si no es que inmediatamente, lo adoptó como su compositor por definición, el que poseía la pócima perfecta y única para penetrar sensiblemente en la espiritualidad humana, Frédéric Chopin. Asimismo le presentó a Ravel, otro de sus grandes ejemplos. Posteriormente Oliva se encargaría de seguir conociendo a sus demás profesores como por ejemplo a Debussy. Grabaciones de audio, y por medio del cine fueron algunas de las formas.

²⁴⁴ Ver sección *Descripción de documentos digitalizados*.

Cuando Julio César compuso su primera obra y la mostró a un colega, éste lo convenció de inscribirla a un concurso que ganó el primer lugar. Pareciera que ello fuera la licencia oficial para que Oliva comenzara con toda autoridad a desarrollar su potencial como compositor; y bajo esas circunstancias su abundante producción, explorando y explotando poco a poco su acervo de experiencias, conocimientos e inquietudes acumuladas desde su infancia, juventud y madurez. Canaliza en su composición su interpretación de la vida, gustos, anhelos; la forma en que concibe *debiera ser la vida*. Compone revelando un interesante significado propio, a partir de compositores, literatos, pintores, escultores, de filosofías de vida, aspectos morales y espirituales; así como paisajes y naturaleza, plasmado y expresado en música. Cada obra contiene y mantiene su línea, su carácter, su forma; pueden incursionar en otros caracteres pero trasladándose sutil y elegantemente, con conocimiento de causa y correcta gramática musical.

Finalmente, lo que hace Julio César con toda su música es una interpretación y resumen de sus conocimientos, de sus vivencias, de su vida misma, intereses y afectos. Es la interpretación de su aspiración como concepto de vida *per se*, la vida humana, la vida misma. Desde hace varios años Oliva, en sus recitales, sólo interpreta a Oliva, lo podemos comprobar revisando los programas de mano, quizás acompañados de música tradicional mexicana pero con arreglos de él mismo.

Recordemos que en un inicio, él quiso ser pianista o director de orquesta para poder interpretar la inmensa gama de música que le gusta; pero no pudo, ni uno y menos lo otro, sin embargo fue la guitarra la que se quedó con él. Y “esas ansias locas y desesperadas” (como él mismo dice) que tuvo de tocar Chopin, Ravel y Debussy en el piano, o dirigir grandes sinfonías en la orquesta, lo plasma en la guitarra pensando en la orquesta o en el teclado del piano. Es por ello que sus obras resultan tan difíciles de interpretar, como él mismo lo reconoce y sus colegas se lo increpan.

El impulso que tienen los jóvenes músicos, incluso aún antes de serlo; cuando deciden ser compositores como oficio y profesión, –por lo que académicamente tendrían que elegir la carrera de *Composición*– es distinto al impulso que originó a Julio César *empezar a componer*. Justamente es esa una importante razón que hace la diferencia con los que, de inicio han querido y decidido ser compositores. Quizás Oliva no se creyó compositor hasta antes de haber realizado varias obras que fueron bien acogidas en su círculo, pese a

que la primera fue la que lo “autorizó” como compositor. Ese título adquirido fue en la parte oficial; pero difícilmente él podría anunciarse como tal, como compositor.

Tenemos los mexicanos un excelente ejemplo de alguien que, no siendo estudioso ni graduado en letras hispánicas, se convirtió en escritor sólo por dos libros que fueron de excelente factura, nos referimos a Juan Rulfo con su *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*; su única novela, y un libro de diecisiete cuentos, respectivamente.

Creo que ahora, después de revisar el *caso Oliva*, conocer cuáles son sus deleites y pasiones, resulta más fácil comprender por qué Julio César no va por esa técnica contemporánea de creación. Por qué no es de los que utilizan la computadora. Un aspecto romántico que comenta Oliva al componer es el placer que le provoca el sonido del lápiz al deslizarse por el papel, el ritual mismo de sacarle punta y todos los utensilios que utiliza son asimismo propios de un quehacer placentero y creativo que propicia los lapsos de reflexión creativa. Los compositores contemporáneos están muy sesgados a las nuevas técnicas, ya sea sin o con nuevas tecnologías que les han abierto una inmensidad de posibilidades sonoras, las exploran y experimentan al infinito. De Oliva, hemos conocido sus gustos y pasiones por las cosas hechas a mano, con detalle y delicadeza, acorde con esa forma de vida que tuvo la dicha de conocer, pues algunos productos eran elaboradas *in situ* y *de facto* como los medicamentos en las boticas. Sin embargo, como podemos darnos cuenta, varios de los compositores que utilizan técnicas actuales de composición tienden bastante a la experimentación, acercándose más a la categoría de *artistas sonoros*, cuyos resultados (mayormente) quedan alejados de lo que tradicionalmente se podría calificar como una bella música, y sí más a calificativos como interesante, atractivo y quizás hasta satisfactorio, pero no precisamente bello (en un concepto ortodoxo del término).

Quizás el ejemplo mejor acabado,²⁴⁵ o por lo menos más complejo de lo que se está haciendo en cuanto a vanguardia musical se encuentra en el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) que se ubica en la ciudad de Morelia, Mich., que dirige y creó un músico formal, Rodrigo Sigal. La diversidad, desarrollo y producción de materiales que se cocinan ahí es cuantioso, así como la demanda que tienen, principalmente de jóvenes alineados en dicha rama, no todos necesariamente músicos, pues se integran

²⁴⁵ Como experiencia propia al haber laborado ahí.

trabajos de artes visuales en videos o instalaciones mas los artistas sonoros. Su continuo flujo de experiencias y conocimientos a nivel internacional lo hace puntero en nuestro país.

En el texto que coordina Aurelio Tello, *La música en México, panorama del siglo XX*, se comenta el desarrollo de la música en el país, y al llegar al tema de las nuevas tecnologías y música contemporánea, se muestra cómo algunos autores que incursionaron vehementemente en ello, han regresado a formas tradicionales como la música tonal y de rítmica simple. “Los furiosos experimentalistas de los años setenta hoy están ‘de regreso a la tradición’, como lo dice Mario Lavista (él es uno de ellos) y como lo practica Federico Ibarra [...] ya consideran, en la hora actual, liquidada la vanguardia de la que fueron convencidos militantes.”²⁴⁶ “El *Danzón No. 2* (1994) de Arturo Márquez señaló un claro retorno a la tonalidad, clavó la mirada en un elemento vivo de la cultura urbana de México, sintetizó todas las técnicas compositivas del siglo, ofreció sensuales y sugerentes hallazgos tímbricos y tendió un puente de entendimiento con el público, con los músicos, con los directores, como no se había dado en toda la música mexicana desde el *Huapango* de Moncayo o los *Sones de mariachi* de Galindo.”²⁴⁷

En cuanto al compositor de *El brazo fuerte*, Leonardo Velázquez, obra que grabó Oliva bajo la dirección de Eduardo Mata, comentan que Velázquez fue discípulo de Blas Galindo, y se caracterizó por el uso apropiado de lenguajes diversos: “desde la vertiente nacionalista hasta al serialismo dodecafónico, de las formas abiertas a un voluntario retorno a la armonía tonal y a las formas clásicas, con cierto énfasis en la intención mexicanista [...] En el caso de la música para el filme *El brazo fuerte* (1959) Velázquez observó con ironía los lugares comunes del nacionalismo, especialmente en los pasajes donde la influencia de Blas Galindo se transmuta en un tratamiento jocoso del tema mexicanista, al estilo de Kurt Weill o Prokofiev.”²⁴⁸ “Nuestra modernidad fue muy corta: de 1910 (la Revolución mexicana) o 1921 (cuando Chávez y Ponce inauguraron el nacionalismo) a 1989 (la caída del muro de Berlín), o 1994 (cuando falleció Manuel Enríquez, el vanguardista por excelencia).”²⁴⁹

²⁴⁶ Tello, Aurelio (coordinador), *La música en México, panorama del siglo xx*, FCE, Conaculta, Biblioteca Mexicana, director, Enrique Florescano. Serie, historia y antropología, México, 2010, P. 543.

²⁴⁷ *Ibidem*, P. 545.

²⁴⁸ *Ibidem*, P. 519.

²⁴⁹ *Ibidem*, P. 550.

Y después de esta vuelta por los innovadores, descubridores y experimentadores, Tello comenta: “He leído uno que otro comentario que asevera que los compositores de los años sesenta y setenta han hecho reinar el terror en el uso del lenguaje musical y que es preciso restaurar las condiciones que unían al compositor con el público, traducidas en obras ‘asequibles’ y ‘disfrutables’.”²⁵⁰

A partir de experimentos, algoritmos y métodos para la creación musical, podemos incluir el experimento que realizó Mozart con el juego de dados para producir música, ¿*música al azar*, podríamos decir? Desde luego –guardando toda proporción y salvo mejor opinión–, se podría aducir como uno de los primeros experimentos que se hicieron para hacer música. Su *Musikalisches Würfelspiel* (juego de dados musical) consiste en la elección de compases mediante los dados, para ir conformando el pequeño vals que constará de 16 compases. “Mozart escribió 176 compases numerados del 1 al 176 y los agrupó en 16 conjuntos de 11 compases cada uno. El procedimiento para generar un *vals* particular a partir de esta combinación de habilidad en la composición y uso del azar, consiste en que cada compás del 1 al 16 se selecciona con unos dados, del correspondiente conjunto de 11 compases.”²⁵¹

Por su parte Yolanda Moreno Rivas comenta que, “Existe una visión decepcionada de la obra de la terrible vanguardia artística de los años cincuenta o sesenta y en general se registra un abandono de la retórica del vanguardismo.”²⁵² “El arte sonoro se manifestó dentro de un pluralismo de signos múltiples. La inquietud mental de la creación musical de los últimos años pudo describirse mediante el uso de términos como azar, indeterminación, aleatorismo y estocástica; aunque en ocasiones estos términos fueron usados con suma ambigüedad o ligereza, se referían a las técnicas cuya aplicación ha caracterizado el discurso musical moderno.

Un excentricismo en aumento, entendido como un alejamiento acelerado de un centro definido, conducía a una progresiva desintegración de los lenguajes, a la aceptación

²⁵⁰ *Ibidem*, P. 542.

²⁵¹ En el IIMAS (Instituto de Investigaciones en Matemáticas Aplicadas y en Sistemas), de la UNAM, muestran la tabla que relaciona dicho conjunto de compases. <http://www.dpye.iimas.unam.mx/mozart/2.html>; consultado el 11 de agosto de 2018. Como dato ocioso, el número de posibles combinaciones de un nuevo vals de 16 compases es igual a 11 elevado a la 16ª potencia. Es decir, 728 millones de años de día y de noche interpretando la obra de manera continua, cuya duración individual es de 30 segundos.

²⁵² Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo xx*, 1ª. Edición en Cultura Contemporánea de México, 1994; Conaculta, México, 1996. P. 127.

de todas las retóricas y al incesante movimiento estilístico. Por enriquecedora que pudiere parecer en su esencia, esta inclinación plural se convirtió para muchos en un movimiento amenazante.”²⁵³ En pocas palabras, lo que evidencia tal descripción es que se valía TODO, como también lo afirma Tello en un momento dado: “los compositores de la posmodernidad se distinguen por el desenfado con que toman cualquier elemento para su obra, combinan técnicas, no se arredran ante el uso de recursos tonales o modales, se vinculan a la música popular urbana, hacen uso de la electrónica y de la computación como un medio y no como un fin, no les importa si son minimalistas o ultraestructuralistas (con sentido irónico se dice que en la posmodernidad impera el ‘valetodismo’).”²⁵⁴

Sigue comentando Moreno Rivas: “...el oyente común, al sentirse víctima de una cruzada vanguardista que había destruido el concepto de autoridad estilística y todo punto de referencia conocido, se apartó de un arte que percibió como agresivamente moderno.”²⁵⁵ Pero los que están regresando a las normas conocidas de lo que nos presentaron como *música*, Rivas dice que “la mayoría quiere componer música más accesible, con líneas melódicas audibles y estructuras perceptibles.”²⁵⁶ “Por su parte Zyman aclara de la siguiente manera su posición estética: ‘No quiero pronunciarme en contra de ningún estilo ni de ninguna tendencia. Los nuevos compositores tienen todo el derecho de ser tan académicos como quieran. En mi caso, deseo que la música provoque emociones, evoque imágenes, que permanezca en el recuerdo. No se trata de imitar a Beethoven, Brahms o Chaikovsky, (sic) pero sí de hacer resoluciones armónicas y desarrollar un tema; que haya contrapunto, candencias; elementos que la gente pueda reconocer, sentir y recordar.’”²⁵⁷

Creo que con todos estos comentarios es claro que esas músicas de vanguardia, modernas, electrónicas o no, incluso nacionalistas, (no hablo de himnos patrios), han sido carentes de estas últimas intenciones que menciona Samuel Zyman, y obedecen más bien a intereses relacionados a lo académico, a la experimentación, a la investigación, pero no a la satisfacción musical del público común.

²⁵³ *Ibidem*, P. 128.

²⁵⁴ *Op. Cit.*, Tello, P. 543.

²⁵⁵ *Op. Cit.*, Moreno Rivas, P. 129.

²⁵⁶ *Ibidem*, P. 131.

²⁵⁷ *Ibidem*, P. 134.

Este es el panorama actual que tenemos, y los diversos puntos de vista de calificados musicólogos, de todo este gran periodo de búsqueda sonora desde los nacionalistas hasta los electrónicos. De alguna forma es importante haber andado por todos los vericuetos de la tecnología para conocer y tener probados los alcances posibles.

Cabe aclarar, para terminar este tema, –como la misma Moreno Rivas lo comenta: “es imposible presentar en detalle y exhaustivamente cada una de las corrientes que surgieron dentro de la producción musical”²⁵⁸ ya que, para un oído medio, e inclusive para uno con cierta educación, sería muy difícil distinguir características propias de cada corriente y forma. Así que hemos hablado un poco en general de toda esta nueva corriente de las formas de hacer nueva “música”.

Para no dejar fuera el tema de la música necesaria que represente a la nación, Ricardo Miranda comenta en su texto *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana*, que “Si cada generación forma sus propias imágenes, a la de Ponce conformada entre otros por Saturnino Herrán, Enrique Fernández Ledesma y Ramón López Velarde– le preocupó la construcción sistemática de imágenes asociadas a lo mexicano...”²⁵⁹ Para Oliva, no es precisamente que comparta dicha preocupación, sin embargo, vemos a lo largo de su oficio de compositor múltiples muestras de música creada a partir de parajes mexicanos, de alguna manera emerge de él hacerlo, partiendo de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, las Lagunas de Montebello, sobre las evocaciones que le crea la construcción de guitarras en el estado de Michoacán, *Imágenes de Paracho*, (sus movimientos: El sonido de los árboles; El sueño del laudero; El canto de las maderas). Asimismo, de edificaciones como el templo de Santa Prisca en Taxco. En su *México de mis sueños*, lo mismo (sus movimientos, El canto del Sol, Romance de los volcanes, El canto de la Luna, Tierra de amor y magia). Qué se puede decir de su *Suite mexicana*, (Tierra azteca, Montañas y ríos, Canción para la amada, México en mi corazón); y para terminar con el ejemplo, sus *XX Estampas de México*, (La Zona del silencio (Durango); Trompetas (Jalisco); Yucatán; Guanajuato; El Tepeyac; Jaranas (Veracruz); Lagunas Mágicas (Chiapas); La Rumorosa; Tenochtitlan; Puerto Vallarta; Puerto Escondido (Oaxaca); Río Grijalva; Tzintzuntzan; Teotihuacan; Acapulco; Los volcanes

²⁵⁸ *Ibidem*, P. 132.

²⁵⁹ Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio, Coord. Gral. Mercedes de Vega. *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Vol. 4.: *La música en Latinoamérica*. Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 2001. P. 225.

(Popocatépetl-Iztaccíhuatl); Cancún; Flor de Culiacán (homenaje a José Alfredo Jiménez); Ensenada y Tijuana. Pero no podemos dejar fuera su *Mexiconcierto*. Y en otro ejemplo plástico de su generación, Fernando Pereznieto con sus *xxv Cuadros mágicos*, y varias obras más.²⁶⁰

En otro orden de ideas: ¿Por qué “funciona” la música de Oliva? Encuentro la respuesta en los valores que contiene su música, en su hechura, su honestidad (como se trató en el apartado *Mi ética de cobrar*). Para mencionarlo de manera sencilla, puedo decir: su música contiene lo inverso de lo que contiene una música cuya principal finalidad es la producción de capital; es decir, con fines de lucro, pudiéndole llamar sencillamente *música comercial*.²⁶¹ La diferencia entre una música comercial y una no comercial, es la intención de su origen. Encontraremos que la no comercial parte en gran medida de la expresión de emociones humanas, pudiendo ser éstas muy variables; el reconocimiento a un artista, a una obra de arte, sea de la disciplina que sea; a un paisaje, al amor y desamor, y un largo etcétera. Por otro lado está el camino de la experimentación e investigación sonora, con técnicas composicionales diversas. Asimismo existe la música de protesta, la programática como la de Beethoven, sexta sinfonía *Pastoral*; *Los planetas* de Holst, la *Consagración de la primavera (ballet)* de Stravinsky, *Cuadros de una exposición* de Musorgski, etcétera. Y técnicamente, se puede hablar de la riqueza y manejo de los elementos musicales que la componen²⁶². Encontramos muy buena calidad en música de distinto género, popular, ranchera, folclórica, de concierto, rock, jazz o cualquiera otro. La música que carece de calidad enfatiza básicamente un par de estos elementos, el ritmo y la melodía que muchas veces ni alcanza a ser melodía, sino simple sonsonete fácilmente aprehensible y de rápida satisfacción, como asimismo son sus bailes, de movimientos monótonos y grotescamente obvios (reguetón – perréo²⁶³). No así la elegancia, sensualidad y complejidad que tiene el danzón, el tango o el vals; en otro rubro el mambo y cha-cha-chá. Incluso el tan popular *Rock and roll*, ya casi no bailado en su forma original.

²⁶⁰ Para mayor información ver *Compendio de obra*, en los Anexos.

²⁶¹ Compréndase el término en ese sentido, ya que la música de calidad también se oferta y se encuentra en el mercado, y muchas veces su costo es mayor que el de la que nombramos comercial.

²⁶² Algunos de los elementos en juego son la armonía, el cambio de tonalidades, contrapuntos, cambios de rítmica, formas musicales, entre otros.

²⁶³ “La danza se conoce como perrear, por imitación de los movimientos del coito en la postura del perro.” Wikipedia. Consultado el 21 de marzo de 2019.

Pensemos en la experiencia de recepción del escucha, a diferencia de la intención o el origen del impulso creador del compositor. Qué evoca la musicalidad en el receptor, siendo percibido a partir de la experiencia de vida de cada persona, sentimientos, sensaciones, pensamientos, ideas. Cada escucha tendrá una experiencia particular única e inigualable a la de otras personas. Falta comentar de esta parte subjetiva un aspecto sensible que se trata de la manera personal en que cada compositor crea. Es decir, su personal estilo, el sello que lo caracteriza. En este aspecto y a título personal avalado por el autor, Julio César Oliva compone de manera expresamente *sincera*. Este término vago es utilizado frecuentemente para este uso, a lo que se refiere –para ser claros, y dicho por el propio compositor– es a expresar mediante la música “exactamente” lo que quiere expresar sin tapujos o limitaciones por las obligadas críticas que surgirán; el ejemplo más claro y quizás extremo de ello podría ser las frases musicales que se califican de *cursis*. Sin embargo, dichos pasajes inmersos en ciertos contextos –que son de donde Oliva los obtuvo– toman sentido, valor y riqueza²⁶⁴. Su música es escrita desde ese origen, sin pretensiones maquillistas o apariencias. Deberá ser ese mismo valor de sinceridad que encuentran los intérpretes al elegirla en sus programas. Pues no existe compromiso alguno para hacerlo, ni moral, ni económico. Prácticamente se trata de la voluntad de una sola persona para interpretar su obra, decidir incluirla en su programa. Eso sucede en distintos países; algunas de las obras que han sido interpretadas son por ejemplo: *Suite Montebello, Cascadas de Agua azul; Vengo a decirte que te quiero; Lauriana*, entre varias otras.

Por el otro lado, Julio César Oliva no le solicita a nadie que interprete su música, son los guitarristas que están atentos a su nueva producción, se mantienen en contacto con él para conocer su trabajo reciente o de obras que tiene en “el cajón”. Han sido siempre muy respetuosos y le solicitan su autorización para presentarlas. Es el caso continuo de por lo menos tres excelsos músicos, Berta Rojas, Morgan Szymanski y Cecilio Perera, quienes continuamente se encuentran en giras internacionales. Asimismo, otros intérpretes de buen talle que aunque no pertenecen al circuito mundial de intérpretes de la guitarra, sí lo hacen dentro del territorio mexicano o el suyo propio; y los que no, sí en sus centro de trabajo y

²⁶⁴ Oliva comenta de una amistad que confesó no serle de su agrado obras que contenían este tipo de frases, sin embargo en una experiencia idílica que tuvo, acompañado justamente por esta música elegida por su pareja, comprendió y gustó el pleno sentido de ella.

sedes hermanas. Asimismo, su material es solicitado por estudiantes que preparan exámenes, tanto de licenciatura como de maestría. Así, –como ya lo comentamos–, es utilizado como obras obligatorias para el ingreso tanto a escuelas, como a cursos, o concursos.

Oliva cuenta con una ventaja que muy pocos tienen. En nuestra vida común existe un factor de importancia vital, o por lo menos que redunde en nuestra calidad de vida, espiritual, moral y económica. No importa si habitamos naciones socialistas, monárquicas o capitalistas, siempre tendremos que elegir, de preferencia “correctamente”, nuestro *modus vivendi*. Es una decisión que interfiere mucho con el tiempo que tengamos para el desarrollo de nuestra “misión en la vida”, es decir; encontrar nuestra *verdadera vocación*. Normalmente, esa toma de decisión –de entre algunas opciones atractivas–, se hace a muy temprana edad, no pocas veces con consecuencias no muy favorables. Ese otro “salto del toro” o “rito de paso”, es un punto de decisión por el cual Oliva pasó con todo éxito, o mejor dicho, no lo tuvo que pasar, se ahorró ese momento difícil, que para muchos llega a hacer –pasados los años–, un trauma al sentir haber errado el camino y no haber podido corregir, o haberlo hecho pasados unos años. Oliva no tuvo opción de vida; es decir, muy pequeño tuvo contacto con la música, actividad en la que ingresó inmediatamente; y según platica, nunca tuvo ojos para otra cosa; nunca tuvo qué preguntarse a lo que se dedicaría en la vida; lo que tenía y hacía, era lo que ya era. A su familia nuclear y a algunos primos les ocurrió igual con él, nunca dudaron a lo que se dedicaría el niño César, siempre lo vieron inmerso en la música y no hubo lugar a dudas. Nadie le increpó su actividad en la familia, hubiera sido imposible, demostraba virtuosismo y por el contrario, todos lo halagaban.

Otro aspecto importante que descubro en su obra es su libertad; Julio César Oliva es un ser libre, liberado de toda atadura, directrices, credo religioso o académico. Además encuentro coherencia entre su vida y obra.

Oliva se ha dedicado en cuerpo y alma toda su vida a lo que desde prístinos tiempos le ha apasionado, que ha sido la música. En las escuelas lo vimos, salía corriendo a buscar conocimiento, en todos los niveles, inclusive en el Conservatorio. Es por ello que no ostenta un título de egreso, así como tampoco una carrera de compositor, y ahora queda muy claro que ha sido gracias a ello que su obra es como es, y ha podido crear a partir, no de un plan de estudios de vanguardia escolástico, sino de todo un acervo de conocimientos de vida que

ha sabido utilizar. Es libre porque ha hecho lo que ha querido, compone de la forma que ha querido y lo que ha querido. En alguna ocasión me confesó que, tratándose de su profesión, no podía darse el lujo de hacer las cosas de otra manera, si habría un lugar en dónde mostrarse tal cual es, y “desnudarse” plenamente, sería ahí, en su profesión, en su oficio, en la música. Y lo hace así tanto en su interpretación como en sus arreglos y en sus composiciones. Comprobamos que sus palabras se verifican plenamente. Él vive para, y de la música, y siempre ha sido así. Se trata de algo así como un ser espiritual encarnado y terrícola, a cuyo cuerpo tiene que mantener satisfecho con las necesidades propias de todo ser humano. Y no es que reniegue de ello, por el contrario –aunque pudiera parecer contradictorio– él no aspiraría ni gustaría –según lo comentó en alguna entrevista– de cambiar su vida terrenal por una espiritual y convertirse en un espíritu. Disfruta de manera plena –como lo podemos constatar en sus obras– de las dádivas que proporciona la vida, el amor, la naturaleza; está muy agradecido de haber nacido en estas coordenadas terráneas que abonan frutos tan maravillosos todo el año, fauna riquísima, parajes múltiples y climas diversos pero no extremos. Es un individuo con gran capacidad para valorar, mediar y equilibrar la parte espiritual humana con la parte material humana. Es consciente de la gran responsabilidad del cuidado de su cuerpo, alimentación, descanso, trabajo y diversión por decirlo resumidamente, sin excesos. En la parte moral y espiritual conoce igualmente la salud. Procura no acumular rencores, molestias, enojos, perturbaciones, tiene el arte de saber diluir todo aquello que es nocivo para la salud emocional. Como ya hemos comentado, es un mecanismo de defensa que creó desde pequeño con los problemas de familia, y que – como lo dice– sigue perfeccionando.

Dentro de esta personalidad compleja olivariana, está el hecho de que uno de los aspectos evidentes y específicos que hacen a Julio César Oliva tan especial, es el detalle que imprime a los asuntos, sin importar de qué se trate; sea así para narrar una anécdota, un elogio al sazón de la comida que comparte con alguien, al interpretar una pieza una nota musical, un acorde y por supuesto la obra completa. Creo que es ese nivel de detalle cristalizado en su hacer cotidiano, es una característica en él que marca la diferencia.

Considero el devenir del compositor con gran naturalidad en el desarrollo de su vida, con una actitud de aceptación de su realidad y el aprovechamiento de la misma; si no pudo ser el piano la compañía de su vida, entonces lo fue la guitarra. Su primer profesor en

escuela formal, a quien le apodaron el *antimaestro*, ha sido muestra de esa posición y visión positiva de la vida, Alberto Salas nunca se destacó como buen profesor ni tampoco como buen intérprete, sin embargo tuvo un alumno sobresaliente.

En otro orden de ideas, y no de menor importancia, ha de saberse que, la guitarrista paraguaya Berta Rojas que mencionamos antes, recibió por segunda ocasión una nominación al *Grammy Latino*, ahora en 2014. Se trató del material discográfico *Salsa Roja*, producción 100% paraguaya. El material está integrado por una obra titulada *Fiesta Americana* del autor Vincent Linsey-Clarck, uno de sus movimientos es el que da nombre al álbum. Los compositores Edín Solís y Quique Sinesi proporcionan entre ambos, tres obras más a la grabación; el resto está conformada por obras de Oliva (*Vengo a decirte que te quiero; Variaciones sobre una canción de cuna, Duérmete mi niño; Tres instantes de amor; Aparición; Te contemplo desde mi ventana y Obsesión*). A los 72 años de edad, el tenor español Plácido Domingo regresó a su tesitura de joven y realizó una grabación *sui generis* para el sello SONY CLASSICAL, en cuya portada muestra: DOMINGO – VERDI, Pablo Heras-Casado, *Orquesta de la Comunitàl Valenciana*, con arias para barítono de Verdi, consiguiendo el baluarte de dicho concurso.

>From: [Berta Rojas]
>Subject: Noticia
>Date: Sat, 27 Sep 2014 15:01:23 -0400
> To: [Julio César Oliva]
> Maestro, el disco Salsa Roja que contiene tus obras está nominado a los Latín Grammys (sic) como mejor álbum clásico.
> Quería darte esta noticia y agradecerte tu inspirada obra.
> Con afecto,
> Berta

La crítica al álbum citado emitida por la revista especializada *Classical Guitar Magazine*, Núm. 369, mayo, 2014, declaró:

The main body of work in this programme is given over to the Music of Mexican composer Julio Cesar Oliva. Here is someone who has written over 200 compositions with the majority being for the guitar. His is the music of romanticism and impressionism in a contemporary idiom. The work on this programme are all of outstanding stature, full of lovely melodies, lush harmonies and inventiveness all evoking the romantic side of music.

Steve Marsh

La mayor parte del trabajo compositivo de este disco está dedicada a la música del compositor mexicano Julio César Oliva. Se trata de alguien que ha escrito más de 200 composiciones, siendo la mayoría para la guitarra. Su obra musical es del romanticismo y el impresionismo en un idioma contemporáneo. El trabajo en este programa es de un nivel excepcional, lleno de melodías encantadoras, armonías exuberantes e inventiva que evocan el lado romántico de la música.

Steve Marsh

Classical Guitar magazine

Otro aspecto que hace notorio al compositor Julio César Oliva, es que el mismo Juan Helguera, personaje invaluable del saber guitarrístico en México y el mundo, le comentó a Oliva, que se ha vuelto el segundo compositor más tocado de música para guitarra después de Ponce. Hecho que podemos advertir continuamente en las dos estaciones de radio nacional que transmiten música de concierto, *Opus 94* y *Radio UNAM*. Cabe mencionar que muy probablemente, el mismo Juan Helguera tiene el programa de radio para guitarra más antiguo del mundo, pues en Francia existía uno que nació antes del suyo, sin embargo al morir su director el programa desapareció; y en este año *La guitarra en el mundo* de Radio UNAM transmitido por AM, cumple en el presente año (2019) 47 años al aire de manera ininterrumpida, sobrepasando incluso los graves problemas del 68.

En diciembre de 1997, tuvimos el honor de realizar la presentación del álbum *La guitarra de cristal* de Julio César Oliva en el Aula Magna del Centro Nacional de las Artes. Fue una breve ceremonia donde el distinguido maestro Juan Helguera dirigió unas palabras al público, después de que presenté sintéticamente una semblanza de su trayectoria artística. Posteriormente el guitarrista y compositor hizo uso del escenario para dar una muestra del contenido del álbum. En esta ocasión, dicha edición se debió gracias a un melómano, el Ing. Carlos Monroy, quien pudo hacer el financiamiento de la 1a. edición del disco compacto.

“Se dice por ahí” –entre la jerga guitarrera– que un guitarrista que se considere como tal, debe haber tocado al menos una vez en su vida el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, “requisito” que no es nada fácil de cumplir. Independientemente de haber logrado

el nivel técnico y musical para abordar dicha obra y tener lo suficiente para presentarse ante una orquesta y un público a interpretar tan icónica composición; sino por el sencillo hecho de conseguir (pagada o no) una orquesta que se preste para ello. Por fortuna Oliva lo hizo en 1989 con la Orquesta de la Sociedad de Conciertos que dirigió el maestro Eduardo Álvarez en la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl.²⁶⁵

El profesor Oliva ha inspirado de manera importante a algunas generaciones de músicos, principalmente de guitarristas, y a un grupo de entusiastas jóvenes en ciernes, que a mediados del año 2014 integraron la *Orquesta Filarmónica Julio César Oliva*, dirigida por el muy joven Israel Arciniega. Esta agrupación se encuentra en busca de recursos estables, pues su existencia depende en gran medida de los propios integrantes.

Su influencia no es privativa para la realización de esta tesina, se han elaborado otros trabajos de este tipo, hasta donde se pudo investigar, cinco, en distintas áreas del conocimiento. Por ejemplo, en el año 2003, en la Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública de la Universidad Autónoma del Estado de México, la tesis para la obtención del título de Licenciado en Comunicación, del aspirante Juan Carlos Cano Quintero. Su trabajo se titula *La música clásica: el mensaje de las piezas para guitarra clásica del compositor Julio César Oliva*. El cual trabaja sobre las bases de la comunicación humana; la semiótica desde perspectiva de autores distintos, intentando adaptar y encontrar respuestas interpretativas a las composiciones del autor. Toma en consideración distintos elementos de la música como vía de comunicación con sus distintas herramientas y en distintas épocas, así como la función biológica que toma el cerebro en dicha operación, la estructura discursiva de Oliva, y un poco de historia de la música, sin olvidar una semblanza del compositor.

En otro ejemplo y área del conocimiento, en el año 2012, Jaime Valdés Neri realizó una tesis de maestría en Gestalt, titulada *La pasión musical*, en el Instituto Humanista de Psicoterapia Gestalt en México, D. F. El autor fue alumno de Oliva en *Sala Chopin* y posteriormente en clases particulares. En el trabajo hace mención en diversas ocasiones del caso *Oliva* como ejemplo de sus propuestas.

²⁶⁵ Ver la sección de *Descripción de Documentos Digitalizados*. Recientemente Oliva localizó la grabación en película de 8 mm. realizada por una amistad, y se digitalizó para su incorporación a Internet. Se puede revisar en: <https://www.youtube.com/watch?v=WjLQVQTwbDY>. Consultado el 11 de mayo de 2019.

En la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, encontramos una tesis para conseguir el título de Maestro en Historia del Arte, de Héctor Ávila Cervantes cuyo trabajo se titula *Cuadros Mágicos, relación simbólica entre la pintura de Fernando Pereznieto y la música de Julio César Oliva*, en 2010. La investigación se centra en encontrar una relación entre ambas disciplinas creativas, contraponiendo cuatro cuadros pictóricos, contra cuatro cuadros musicales que llevan los mismos nombres. Recordemos que Oliva realizó dicha obra a partir de cada uno de los veinticinco cuadros de Pereznieto, respetando el nombre original de los cuadros. Ávila, enfatiza la comunicación que debió haber existido entre ellos a partir de la mística que los entroncaba. Creo que una gran parte de la obra de Oliva podría ser susceptible a un análisis de este tipo, ya que –como muestra el *Compendio de composiciones y arreglos* (en los anexos de este trabajo)– la base de su obra es literaria, sitios y parajes, pintores y escultores, músicos, etcétera.

En la recientemente nombrada Facultad de Música de la UNAM (FaM) (antes Escuela Nacional de Música), Bertha de Gyves Gómez, optó por la opción de titulación de *Notas al programa*, buscando su título como licenciada instrumentista en guitarra en 2016. Analiza la obra que interpreta en su recital, entre ellas la *Suite Montebello* de Oliva. Hace un análisis formal de los tres movimientos, y ofrece sugerencias para su abordamiento e interpretación, así como hace una semblanza muy reducida del compositor.

La Universidad Veracruzana en conjunción con la Universidad de Alicante, España, otorgaron el título de Maestro en Arte a Alfredo Sánchez O., por el trabajo *Ser en la música (Visión mayéutica de la interpretación)* en 2017. El autor menciona a Oliva como el compositor más prolífico de obra para guitarra, y lo reconoce como un creador de obras universales cuyas ideas creativas parecieran provenir de una región sobre natural, como lo han expresado de Mozart, Haydn, Liszt, Miguel Ángel, Einstein, etc., y enlaza la concepción de la primera creación de Oliva, la *Suite Montmartre*, que fue como si le estuvieran dictando la música que debía escribir.

Por otro lado en *The University of Texas at Austin* en un examen doctoral de Jay Kacherski, como intérprete guitarrista, presentó en la primera sección del examen en 2010, –consistente en verificar su interpretación con acompañamiento–, la obra de Oliva *Ponciana* en sus tres movimientos. Posteriormente en la segunda parte, dentro de un programa que obedece a música neoclásica para guitarra, se programó la *Sonata de la muerte* (en

homenaje a Beethoven) en sus tres movimientos. Ambas obras fueron premier en los Estados Unidos.²⁶⁶

Me parece un fenómeno muy interesante, observar la inquietud que genera la obra de un compositor de música para guitarra, y que pueda tener tal penetración e impacto en áreas que están fuera del ámbito artístico. Cada quién desde su especialidad encuentra razón para urdir un análisis; ya sea de la propia obra musical, desde la notación musical misma, desde la hermenéutica y semiótica, desde la historia del arte, historia de la música, y la psicología; o justo donde entra la presente investigación, desde un devenir más amplio y complejo que es el de la historia cultural, insertado en un complejo tejido social cuyos orígenes se remontan hasta la primera infancia en el seno familiar del autor aquí estudiado, todo ello enmarcado en un contexto mexicano y también en el concierto mundial de naciones. Revisar este complejo, promueve la investigación por diversos campos, lo que muestra una amplia riqueza en su factura, sin restringirse sólo al campo de la composición.

Esta tesina abre nuevas líneas de investigación como vimos a lo largo de ella. Por ejemplo, un estudio detallado sobre la carencia de la existencia de música para guitarra en los periodos romántico e impresionista; la indagación en la construcción de guitarras buscando mayor sonoridad, partiendo de principios científicos y naturales como es la secuencia Fibonacci y número áureo, tal como están concebidos otros instrumentos. La tesis de esta tesina se basa en el cambio de valores humanos, tema de importancia suprema que permea todas las actividades del ser humano, desde la calidad de los materiales para la producción de cualquier producto o servicio, hasta el diseño industrial (gustos y necesidades). Considero que todo parte de las bases que se tengan como ser humano. Probablemente indagando sus orígenes, en el mundo occidental, a partir de la Recesión que sufrió EU, como lo comenté al inicio. Partiendo de lo anterior, seguramente podríamos explicarnos lo que llamé “la cultura del desmayo”, esa capacidad de asombro que se ha perdido, fenómeno verdaderamente impresionante ante mis ojos. A esto se podría añadir un estudio actual y sincero sobre las formas de mercadotecnia. Es decir, confesar el ardid psicológico utilizado para conseguir el consumo del producto ofrecido, (como pedirle al mago que nos revele el truco), para diseccionar y tomar el valor genuino y desechar la

²⁶⁶https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/11/discover?rpp=10&etal=0&query=julio+cesar+oliva&group_by=none&page=1; consultado en julio de 2018.

trampa; y así realizar una evaluación y ver cuánto es real y cuánto el engaño. Dentro del mismo tenor, me ha interesado mucho las percepciones en el ser humano a nivel psicológico, como en el ejemplo anterior, ¿qué sucede en la psicología y sentimiento humano para acceder o no al anzuelo?, ¿es consciente, inconsciente o autoengaño? Lo mismo en la percepción sonora –regresando a nuestro tema–. Considero que con respecto al trabajo de Oliva, los que manifiestan su agrado es genuino, puesto que no existe escenarios ni andamios planeados para su acceso que los comprometa, y así, no existe la posibilidad de “quedar mal” con alguien.

En otro tema, arrojaría significativos datos conocer el proceso de construcción de recintos para el albergue de las artes escénicas, específicamente la música. Vimos someramente dos, el Teatro de los Insurgentes y la Sala Nezahualcóyotl, cuyos orígenes son muy interesantes.

En cuestiones más técnicas, el análisis musical de las obras de Oliva sobre una base de investigación de antropología social; es decir, técnicamente por qué se podría definir, y por qué no, como romántica e impresionista; y por qué se componía como se componía en esas épocas. En la parte psicológica, el efecto que su música causa en el ser humano y por qué.

Finalmente, quizás de lo más importante; la elaboración de un catálogo formal de la obra de Oliva se vuelve indispensable, que para ello se requiere formalmente de apoyo institucional, pues la suma de movimientos compuestos por el autor rebasan los 300.

Seguramente otras disciplinas sabrán dar cuenta de distintas líneas de investigación que podrían desprenderse del presente trabajo.

Finalmente Oliva ha creado su mundo en el cual vive a través de su música, y nos lo comparte e invita a él.

Escuchemos con mayor sutileza y amplitud la música, discernamos la pasta sonora e identifiquemos el mensaje y la degustación a que se invita; seguramente se encontrarán elementos que coadyuven a un posicionamiento espiritual y emocional que provoquen estados de mayor plenitud.

BIBLIOGRAFÍA

Aceves E. Lozano, Jorge, *Historia oral e historias de vida. Teoría, métodos y técnicas. Una bibliografía comentada*, CIESAS, México, 1991. pp. 194.

_____ (coordinador) *Historia oral: Ensayos y aportes de investigación. Seminario de historia oral y enfoque biográfico*. 1ª Ed. 1996; 2ª Ed., CIESAS, 2000, pp. 208. 21 cm.; 1ª reimpresión de la 2ª. Ed., 2006.

Braudel, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Ed. Alianza, El libro de bolsillo, sección humanidades, 139. Madrid, 1990. pp. 221.

Burke, Peter, *Formas de historia cultural*, Madrid , Alianza, 2006. pp. 305.

_____ *¿Qué es la historia cultural?* 1ª. Ed. Polity Press Ltd. Cambridge, RU. 2004; 6ª. impresión, 2016, Paidós núm. 53, Espasa Libros, Barcelona, España. pp. 169.

Corcuera de Mancera, Sonia, *Voces y silencios en la historia, siglos XIX y XX*, FCE, México, 1997. pp. 424

Cruz Soto, Eloy, *La casa de los once muertos: Historia y repertorio de la guitarra*, Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 1993. pp. 294.

Darnton, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, FCE, México, 1ª Ed. inglés 1984; 1ª Ed. español 1987; 9ª reimpresión 2013. pp. 267.

De Garay, Graciela, *Cuéntame tu vida, historia oral, historias de vida*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Conacyt, México, 1997. pp. 78.

_____ *La historia con micrófono, textos introductorios a la historia oral*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1994. pp. 116.

Dosse, François, *El arte de la biografía: entre historia y ficción*. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Javier Clavijero, pp. 459. México, 2007.

Gayol, Sandra, Editor, *Formas de historia cultural*, Prometeo Libros: Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2007. pp. 396.

Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*, Ed. Península, Barcelona, 2008, pp. 219.

González y González, Luis, *Invitación a la microhistoria*, Sepsetentas, México, 1973. pp. 186.

Gombrich, Ernst, *La historia del arte*, Conaculta, Ed. Diana. Publicado originalmente en 1950. Primera impresión de la decimosexta edición inglesa, aumentada, corregida y rediseñada por Phaidon Press Limited en 1995: octubre de 1999, México. pp. 688.

Guzmán, Anastasia, *et. al., Guitarra mexicana. Tiempos y espacios del alma mía*, Colec. Testimonio Musical de México, núm. 66, INAH, (anexa 3 discos compactos de música), México, 2016. pp. 318.

Heródoto de Halicarnaso, *Los nueve libros de la historia*, Ed. Porrúa, Sepanquantos, Núm. 176, 1ª Ed. México, 1971; actual edición, 1998. pp. 441.

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*, México, 2014. pp. 311.

Jiménez, José, *Teoría del arte*, Ed. Tecnos / Alianza, 1ª edición, 2002, reimpresión, España, 2006. pp. 281.

Katz, Friedrich, *Pancho Villa*, Ed. Era, 1ª Ed. en español 1998, 2ª Ed. ampliada, 2000; Ed. digital, 2013, México, D. F., pp. 973.

Lagunilla Iñárritu, Alfredo, *Historia de la banca y moneda en México*, Ed. Jus, México, 1981, pp. 232.

Lourdes Cruz P. González Franco, *La casa en la Ciudad de México en el siglo XX, un recorrido por sus espacios*, UNAM, Facultad de Arquitectura, C. U., México, 2016. pp. 276.

Meyer, Jean. *La Cristiada. La guerra de los cristeros*. V. 1. Ed. Siglo XXI. 1ª Ed. 1973, 2ª Ed. 1974. México, 416 pp.

_____ *La Cristiada. El conflicto entre la guerra y el Estado, 1926-1929*. V. 2. Ed. Siglo XXI. 1ª Ed. 1973, 4ª Ed. corregida 1976. México, 412 pp.

Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio, Coord. Gral. Mercedes de Vega. *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Vol. 4.: *La música en Latinoamérica*. Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 2001. pp. 322.

Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo xx*, 1ª. Edición en Cultura Contemporánea de México, 1994; Conaculta, México, 1996. pp. 383.

Moyssén, Xavier, *Joaquín Clausell, una introducción al estudio de su obra*, UNAM, Colección de Arte Núm. 46, Coordinación de Humanidades, México, D. F., 1992, pp. 169.

Romanillos, José L., *Antonio de Torres, Guitar Maker – His Life & Work*, 1ª Ed. Element Books, Ltd. G.B. 1987, Ed. corregida por Longmead, Shaftesbury, Dorset. Broadcast Book Ltd. publicada por The Bold Strummer, Ltd. Westport, CT, EUA, 1990, pp. 377.

Ross, Alex, *El ruido eterno, escuchar al siglo XX a través de su música*, Barcelona, Seix Barral, 2009, pp. 798.

Steinberg, Michael P. *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*, (Ed. en inglés 2004), FCE, México, 2008. pp. 423.

Tello, Aurelio, (coordinador), *La música en México, panorama del siglo XX*, FCE, Conaculta, Biblioteca Mexicana, director, Enrique Florescano. Serie historia y antropología, México, 2010. pp. 760.

UNAM, Dirección General de Actividades Musicales, *Sala Nezahualcóyotl, una vida de conciertos*, México, 1996. pp. 279.

Vasari, Giorgio, *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, Ed. Conaculta, Océano, Biblioteca Universal, España, 2000. pp. 360.

Hemerografía

“Entrevista a Roger Chartier” en: *Revista de Historia de América*, No. 125 (Jul. - Dec., 1999), p. 151-160. Publicado por: Pan American Institute of Geography and History. Accesado el 08 de enero de 2014.

Chartier, Roger y Verger, Eduard J., “De la Historia Social de la Cultura a la Historia Cultural de lo Social” en: *Historia Social*, No. 17 (otoño, 1993), p. 96-103.

Burke, Peter y Carazo, José, “La nueva historia socio-Cultural” en *Historia Social*, Núm. 17, otoño, 1993. pp 105-114. Publicado por: Fundación Instituto de Historia Social. Accesado el 08 de enero de 2014.

Madrid, Alejandro L., “De México, concierto para Andrés Segovia: Una visita al Concierto del Sur de Manuel M. Ponce” en: *Heterofonía*, revista de investigación musical, enero - diciembre, 1998, Núms. 118-119. Cenidim, INBA, México. pp. 295.

Rioux, Jean Pierre, “Historia del tiempo presente y demanda social”, en: *Cuadernos de historia contemporánea*, Núm. 20, (pp. 71 - 81), París, Francia, 1998.

Soto Gamboa, Ángel, “Historia del presente: Estado de la cuestión y conceptualización”, en: *HAOL*, Núm. 3, (pp. 101 - 116), Invierno. Universidad de Los Andes, Chile. 2004.

Vázquez García, Francisco, “Foucault y la historia social” en *Historia Social* Núm. 29, 1997. Publicado por: Fundación Instituto de Historia Social. Accesado el 18 de marzo de 2014.

Diccionarios

Gómez de Silva, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, 1ª Ed. en inglés, Ámsterdam, 1985; 1ª Ed. en español, 1998, 2ª Ed. México, FCE, COLMEX, 1998; 5ª reimpresión, 2006. México, pp. 736.

Soto Millán, Eduardo, *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto, Siglo XX*, Tomo II, FCE, 1998.

Tesis

Sánchez Juárez, Carmina Cristabel, *Orden de nacimiento y su influencia en la personalidad de los niños*, tesis de licenciatura, Universidad Rafael Landívar, Facultad de Humanidades, Quetzaltenango, Guatemala, 2012. pp. 120.

Cano Quintero, Juan Carlos, *La música clásica: El mensaje de las piezas para guitarra clásica del compositor Julio César Oliva*, Universidad Autónoma del estado de México, Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública, México, Edo. de México, 2003. pp. 171.

ANEXOS

ALGUNOS ANÉCDOTAS: ATENTADOS CONTRA MI VIDA, Y

EL COBRADOR QUE NUNCA NOS COBRÓ

Julio César, como es costumbre en todo músico o estudiante de ella, daba clases a domicilio. Joven, sano, entusiasta y con coche se movía audazmente por toda la ciudad, sin preocuparse por el agotamiento físico, mental y emocional que ello pudiera causarle, y probablemente sin medir adecuadamente los riesgos que ello podría significar; realizándose en su vocación podía hacer cualquier cosa. Asimismo tuvo algunos traslados en autobús y avión para cumplir sus compromisos. Así como una decisión que en definitiva tomó acertadamente en el último momento para salvar su vida.

BOCHO VS. CADILLAC

Aquí, a media cuadra, en Zapata. Eso habrá sido como en 1970, tenía un Volkswagen, estaba lloviendo a cántaros, venía de una clase particular para ir a otra. Diario daba una cantidad enorme de clases por toda la ciudad. A las siete de la noche estaba en Satélite dando clases y a las nueve estaba acá en Prado Churubusco. Había un doctor que me decía que me podía recibir a las once u once y media, pues tenía mucho interés y estaba ocupado todo el día. Pues en una ocasión de noche y lloviendo, se me atravesó un coche sin luces, viejísimo de esas caguamas de cuando yo era niño, el tipo tomadísimo, y yo venía rapidísimo, “ya me maté”, nada más cerré los ojos, me sujeté fuerte y me estrellé. Doblé el volante y rompí el parabrisas con la cabeza; afortunadamente no me pasó nada, la tendré de piedra o de criptonita, yo creo que le pegué de cierta forma que no me pasó nada, misterios de la física. Fue sólo un rozón que me dio ese coche y con eso tuve, esos carros pesaban más dos toneladas, los Packard, Buick, Cadillac, Oldsmobile, Lincoln, puro acero, eran unos tanques de guerra. Di el banquetazo y volé. Y como siempre, de no haber nadie en la calle, pasa algo y se arma la pelotonera de gente, ¿de dónde salen? se materializan de las coladeras, eso no lo entiendo, quien sabe por qué, siempre es eso. Se acercaron varios tipos y uno me dijo: “sabes que mijo, volaste; yo te vi desde el otro lado, vi todo.” Me salvé de milagro, no se usaba el cinturón de seguridad ni las bolsas de aire; era puro fierro, de ahí no te salvas. Yo también tuve la culpa, era muy correlón, andaba de aquí para allá.²⁶⁷

²⁶⁷ 5eV16110424, 00:02:26 Hrs.

PRECIPICIO A LA VISTA

1975, un festival de guitarra por Veracruz. Voy viajando en el autobús, era de madrugada, íbamos por Mil cumbres; ahora ya no pasa uno por ahí afortunadamente, hay nueva ruta. Pasaba el camión por una veredita, al lado de un despeñadero altísimo, muy peligroso. Los camioneros le tenían mucho respeto a Mil cumbres, todo ese trayecto, Minatitlán, Martínez de la Torre, Cofre de Perote. Íbamos todos dormidos y el aguacero a las tres de la mañana, estaban todos los ingredientes para el pastel de terror; y de pronto se sintió una sacudida muy fuerte en el autobús y se detuvo. El camión se había patinado y había quedado fuera de la carretera, estábamos atascados. El chofer pidió ayuda a los caballeros. Colocaban ramas y piedras para intentar sacarlo, mientras la lluvia continuaba. Como yo no chiflo fuerte, le sugerí a un señor que de esa forma le indicara al chofer cuando acelerar y cuando parar, para reacomodar las ramas, mientras otros empujaban. En un relámpago pude ver el paisaje y me di cuenta que habíamos quedado muy cerca del precipicio, alerté a la gente que ayudaba sin dar detalles ni meter pánico, una vez fuera del peligro, mientras nos alistábamos para continuar, me acerqué al chofer para avisarle del peligro que habíamos pasado, y en un relámpago le mostré el voladero, perturbado y nervioso aún por lo que acababa de suceder, al ver la gravedad del asunto se impresionó mucho y soltó unas lágrimas.²⁶⁸

RECITAL EN LA HABANA

Fue alguna vez que me invitaron a Cuba a dar un recital. Eran aviones rusos, Cubana de Aviación, más viejos que... bueno, unas carcachas. Agarrabas cualquier cosa y te quedabas con ella en la mano, todo le sonaba; ya no existen afortunadamente. Pues resulta que al llegar allá, al avioncito no podía aterrizar porque no le salía el tren de aterrizaje. Vueltas y vueltas alrededor del aeropuerto José Martí en La Habana. Veías correr a las sobrecargo, muy nerviosas, unas ya hasta llorando, poniéndose el cinturón de seguridad... de película de Hollywood. El capitán, comentó que tenían serios problemas y pedían permanecer en los asientos con el cinturón bien colocado, nos avisó que la luz iba a ser interrumpida y que íbamos a sentir algunos movimientos bruscos en el avión para intentar destrabar el tren de aterrizaje. Ya cuando recibes una orden así dices: hasta aquí llegué. Yo iba sentado del lado de la ventanilla; y comprobé que en situaciones así, es cierto que te pasa una película de tu vida, no tan rápido como dicen, pero sí con cierta velocidad, momentos agradables y no agradables. La señora que estaba a mi lado, se puso a gritar, se quitó el cinturón, se arrodilló donde pudo y se empezó a orar; pues no sé de dónde me salieron las fuerzas y que la levanto. –déjeme, voy a morir –gritaba– y el griterío en el avión. –Nos tenemos que poner en la posición que dijo el piloto; agachados, con el cinturón puesto, y el cojín -le dije-. la adrenalina a todo, y que la obligo.

²⁶⁸ 5eV16110424, 00:09:17 Hrs.

Pues mira, yo creo que fue el poder de la oración, la energía o no sé, estábamos mentalizados, y nada más oímos un ruido, *zhug*, le salieron las llantas. Regresó la luz y el piloto anunció que el tren de aterrizaje se había destrabado; pero ahora teníamos otro problema, nos quedaba muy poco combustible; sin embargo logramos aterrizar sin percance alguno.²⁶⁹

ENSAYO EN EL NUEVO LEÓN

Como se dijo después –como buenos mexicanos que no le tenemos respeto a nada, ni a la muerte y hacemos broma de todo– el *diecimueve* de *septiembre* de mil novecientos ochenta y *sismo*.

El 18 de ese mes estaba yo en el edificio Nuevo León, en Tlatelolco, el que se vino abajo totalmente. Era un ensayo de un octeto, estábamos tocando la *Raveliana* y el *Necronomicón*; y después del ensayo me quedé un rato con los de la casa, pero a eso de la una de la mañana les dije que ya me iba, yo traía un Volkswagen, tenía un compromiso al día siguiente. Y los señores de la casa me decían que ya era muy tarde que mejor me quedara ahí, había una recámara libre, pues salir a esas horas podría ser peligroso. Estuve a punto de decir: sí; no estaría yo aquí. En el último momento les agradecí mucho y les dije que prefería irme. Fue donde Plácido Domingo estuvo ayudando porque ahí tenía familiares. Para variar el gobierno quedó muy mal ante esa situación, y Plácido Domingo trabajando codo a codo con la gente, cargando piedras en los escombros, mostró su gran humanidad y solidaridad con los afectados. La respuesta del gobierno de Miguel de la Madrid fue vetarlo y no permitirle la entrada al país lo que quedaba del sexenio.²⁷⁰

ENTRE NARCOS TE VEAS

Ya van tres ocasiones que me ha tocado la balacera en plena carretera. Tipos que van en las cajas de las camionetas amarrados, y van disparando ráfagas de balas. De venir como si nada y de repente el chofer me grita *¡agáchese maestro!*. Y claro, no era para nosotros, pero sí para una camioneta que venía atrás. Pero lo peor es que el chofer se puso nervioso y se aventó al piso, y entonces quién se queda manejando ¿verdad?; si no nos morimos de un balazo, iba a ser por una volcadura o un choque. Y que me lanzo al volante para no estrellarnos. Ya después le reclamé, y él apenado me dijo que tenía razón, que además era su responsabilidad llevarme al destino con bien.²⁷¹

EL COBRADOR QUE NUNCA NOS COBRÓ

Veníamos en el autobús de regreso de Chilpancingo, de un festival al que me invitaron; venía con otro guitarrista de flamenco. Y pasó el señor encargado de revisar boletos, a veces te sacan foto por seguridad y todo eso, el autobús iba bastante vacío. Uniformado como acostumbra, de corbata, camisa azul,

²⁶⁹ 5eV16110424, 00:22:24 Hrs.

²⁷⁰ 5eV16110424, 00:16:33 Hrs.

²⁷¹ 9eAED17031211, 00:02:00 Hrs.

muy bien peinado, al pasar dijo: buenas noches. Revisan de atrás para adelante, persona por persona verificando su boleto para que al final lo reporte al chofer, y bajarse. Mi compañero y yo nos preparamos con boleto en mano e identificación, no iba a tardar puesto que casi no había gente en el autobús. Cuando creímos que ya era momento para que estuviera con nosotros, voltee hacia atrás a ver por dónde venía, –yo estaba del lado del pasillo– pero no estaba, pensamos que habría entrado al baño. Después de otro rato razonable, nos inquietamos por su ausencia; mi compañero me pidió permiso para pasar al baño, y desde luego se informaría sobre el paradero del cobrador. Tocó a la puerta del baño, pero nadie respondió, yo viéndolo desde mi lugar le hice señas que buscara en los asientos y en el piso, por si le había pasado algo, un desmayo, pero nada. Entonces fui con el chofer a preguntarle si ya había regresado el cobrador, y me dijo que no, que estaba allá atrás, fue entonces que le dije que ya lo habíamos buscado hasta en el baño y no había nadie. El chofer muy sorprendido, de plano se detuvo, estacionó el autobús para buscar a su colega, pero el colega nunca apareció.²⁷²

²⁷² 4eAED16061612, 02:22:55 Hrs.

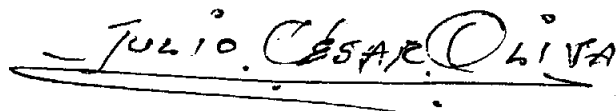
Ciudad de México, 15 de septiembre de 2019.

CARTA DE CONFORMIDAD

Por este medio comunico mi conformidad y aceptación por la investigación elaborada por mi sobrino Francisco Jaime Jiménez Valenzuela titulada: *Julio César Oliva, semblanza biográfica de un guitarrista y compositor mexicano de los siglos XX - XXI*, que para fines de titulación en la licenciatura de Historia que imparte la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, ha realizado; y que desde el viernes 3 de abril de 2015, nos reunimos para tener la primera entrevista, extendiéndose éstas, hasta la última, el domingo 26 de marzo de 2017. Adicionándose otras más mediante comunicación telefónica y saldando dudas por el correo electrónico, mismas que han ayudado a mantener la información actualizada, en la medida de lo posible, -ya que, comprendo, es deber delimitar el trabajo-, pues mi creación de obras y arreglos es incesante.

Apruebo la interpretación -acertada- que da de mis palabras y términos. Mis expresiones han sido bien comprendidas, lo que ha ayudado a la correcta escritura de las ideas. No descarto la razón del factor sanguíneo y vivencias en común, o similares que hemos tenido los dos, para lograr esa interpretación, por lo que dicha comprensión fluye de manera certera y con conocimiento. Es preciso añadir que este ejercicio me ha ayudado de manera inimaginable a la formación de una interpretación retrospectiva de los hechos, ha servido para sacar a la luz temas y asuntos casi olvidados, y darles un lugar en la vorágine de acontecimientos que de pronto se me agolpan.

Finalmente, mi entrevistador ha fungido como una especie de intérprete, incluso para mí mismo, que ha sabido poner orden y coherencia a mis narraciones. Ha sabido concatenar, ordenar y analizar los hechos. De alguna manera, ha sido como si yo aportara la materia prima, y él fuera construyendo.

A handwritten signature in black ink that reads "Julio César Oliva". The signature is written in a cursive style and is underlined with a single horizontal line.

Julio César Oliva

DISCOGRAFÍA

- 1.- Álbumes con obra de Oliva interpretada por Oliva (P. vi)
 - 2.- Obra de Oliva interpretada por Oliva (P. vii)
 - 3.- Grabaciones por Oliva de autores diversos (P. ix)
 - 4.- Álbumes con arreglos de Oliva interpretados por Oliva (P. xii)
 - 5.- Álbumes con obra de Oliva grabados por otros intérpretes (P. xiii)
 - 6.- Álbumes con arreglos de Oliva grabados por otros intérpretes (P. xvii)
 - 7.- Obra y arreglos de Oliva interpretados por otros músicos (P. xix)
-

- 1.- Álbumes con obra de Oliva interpretada por Oliva

Álbum: La guitarra de cristal.

Lugar y Año: México, D. F. 1997.

Créditos: Productor: Ing. Carlos Monroy Ochoa (presidente de CIDEG, Centro para la Investigación y el Desarrollo de la Guitarra). Dirección general de producción, diseño y foto caja: José Antonio López. Ingeniero de grabación: Rafael Hernández. Masterización: Dorio Ferreira. Presentación:

Juan Helguera. Textos en inglés: Dr. Elwood Bear. Traducción al español: Rodolfo Sánchez. Concepto de empaque: Julio César Oliva, José Antonio López. Obras pictóricas: Fernando Pereznieto. Foto Julio César Oliva: Estudio González. Todas las obras son composiciones del Mtro. Julio César Oliva. Editorial pendiente. ® y © D. R. CIDEG.

Nomenclatura: CIDEG-0001.

Obra(s):

1. **Lauriana** (homenaje a Antonio Lauro) (1983). Pista 1.
2. **Imágenes de Paracho** (sobre paisajes de Paracho, Michoacán) (1996). Pista 2 – 4.
 - I. *El sonido de los árboles*
 - II. *El sueño del laudero*
 - III. *El canto de las maderas*
3. **Tres cuadros mágicos** (De: **XXV cuadros mágicos**, sobre obras de Fernando Pereznieto) (1995-98). Pista 5 – 7.
 - VII. *Desde que te vi, te entregué mi corazón*
 - II. *La guitarra de cristal*
 - III. *Homenaje a Chopin*
4. **Suite Montebello** (1991). Pista 8 – 10.
 - I. *Una flor en la laguna*
 - II. *Tisú*
 - III. *Floresta*
5. **Sonata de la muerte** (*in memoriam* Ludwig van Beethoven) (1993). Pista 11 – 13.
 - I. *Dolor*
 - II. *Agonía*
 - III. *Muerte*
6. **Sonata del amor** (1994). Pista 14 – 17.
 - I. *Arcoíris*

- II. Romance*
- III. Atardecer de amor*
- IV. Plenitud*

Nota: Se grabó con una guitarra José Ramírez, España.

Álbum: La guitarra de cristal (Edición URTEX).

Lugar y Año: México, D. F., 1999.

Créditos: (ver registro anterior) y traducción al francés Nelissa Caran, traducción al alemán: Ortolf Karla. Portada: La guitarra de cristal de Fernando Pereznieto. Guitarra: José Ramírez, España. © URTEX, S. A. de C. V. © Julio César Oliva.

Nomenclatura: JBCC025.

Obra(s): (mismas obras).

Nota: El sello URTEX hizo la reedición del álbum. *La guitarra de cristal*, considerado como un disco de cinco estrellas en el catálogo New Released Classical, y en Tower Record. Se grabó con una guitarra José Ramírez, España.

Álbum: Plenilunio.

Lugar y Año: México, D. F., 2001.

Créditos: URTEXT. Producción: Marisa Canales. Ingeniero de grabación: David Díaz, Pedro Carmona. Masterización: David Díaz. Diseño: Y.L.S.A. © y © 2001 Urtext S. A. de C. V. Grabado en Estudio Mixtlán.

Nomenclatura: JBCC 046.

Obra(s):

1.- **Cuatro estudios** (de: *Catorce estudios a través de la escala*) (1976-79). Pista 1 – 4.

- I. Tango*
- II. Gavota*
- III. Vals*

IV. Danza

2.- **Tres instantes de amor** (1994). Pista 5 – 7.

- I. Aparición*
- II. Te contemplo desde mi ventana*
- III. Obsesión*

3.- **Variaciones sobre una canción de cuna*** (*Duérmete mi niño*) (1994). Pista 8.

- (I. Andante calmo – II. Andantino – III. Larghetto – IV. Andantino – V. Allegro).*

4.- **Sonata transfigurada** (*in memoriam* Frédéric Chopin) (1992). Pista 9 – 12.

- I. Plenilunio*
- II. Idilio*
- III. Umbral*
- IV. Hacia la eternidad*

5.- **Sonatango** (2000). Pista 13 – 16.

- I. Pasión*
- II. Te perdono*
- III. Vuelvo a creer*
- IV. Tengo al alma destrozada*

* Producción e ingeniería: Jorge E. Orozco.

Nota: Se grabó con una guitarra del constructor Daniel Caro. Paracho, Mich.

2.- Obra de Oliva interpretada por Oliva

Álbum: Terceto de guitarras de la ciudad de México. Obras de: Moncayo, Ponce, Tamez, Oliva.

Lugar y Año: México, 1987.

Integrantes: Antonio López, Gerardo Tamez, Julio César Oliva.

Créditos: Discos Pueblo. Producción: Pepe Ávila. Grabación y mezcla: Juan Switalski. Ilustración y diseño: Pablo Rulfo. Fotografía: Laura Echeverría. Textos: Rubén Ortiz. Edición de textos: Leonor Melgar. Grabado en: ESTUDIO ACENTO. Edición en computadora: Contraste y Diseño, S.A.

Distribuido por Fonarte Latino, S. A. de C. V.

Nomenclatura: CDDP 1881.

Obra(s): **Las enseñanzas de don Juan** (sobre lecturas de Carlos Castaneda) (1987). Pista 7.

I. Viaje a Ixtlán

II. Las enseñanzas de don Juan

III. Una realidad aparte

IV. El don del águila

V. El fuego interno

Nota: El álbum también incluye obras de Moncayo, Ponce y Tamez.

Álbum: La guitarra en el mundo.

Lugar y Año: México, D. F. 1993.

Créditos: Producción: Juan Helguera. Grabación y edición: Manuel Garro. Portada: Inocencio Burgos. Grabado en Radio UNAM. Director de Radio UNAM: Eraclio Cepeda. DGAPA.

Obra(s): **Suite Montebello** (1991). Pista 2 – 4.

I. Una flor en la laguna

II. Tisú

III. Floresta

Nota: Incluye la grabación por Oliva de un *Preludio* de Manuel M. Ponce y tres valeses de Antonio Lauro: 2, 3 y 4 (*El marabino*). Asimismo otras obras interpretadas por Juan Carlos Laguna y Antonio López Palacios.

Álbum: 7º Festival de guitarra de la capilla, homenaje a Fernando Pereznieto.

Lugar y Año: México, D. F., 2003.

Créditos: Ing. de grabación: Valeria Palomino. Edición y masterización: Gerardo Macín. Producción: Raúl Zambrano. Diseño: Virginia de la Luz. Realización: Adriana González. Centro Cultural Helénico, director: Luis Mario Moncada. Coordinación de proyectos: Gabriela Lozano. Realización del Festival de la Capilla: Gerardo Díaz de León, Víctor Gardoqui, Ernesto Martínez. Dirección del Festival: Raúl Zambrano. Producción ejecutiva: Adriana González.

Obra(s): **Tangomanía** (2001). Pista 17 – 20.

I. Infortunio

II. Te esperaré siempre

III. Vagando en la soledad

IV. Te llevo en mis venas

Nota: Grabación en vivo en la Capilla Gótica del Centro Cultural Helénico. (Oliva: 14 de junio de 2003). También interpretan en este álbum: Cuarteto de guitarras Manuel M. Ponce; Freddy Pérez; Néstor Benito; Ensamble Madrigal; Cuarteto de guitarras de la ciudad de México; Juan Carlos Laguna, obra de distintos autores.

3.- Grabaciones por Oliva de autores diversos¹

Intérprete: Guitarras mágicas.

Lugar y año: México, D. F., 1962.

Integrantes: Julio César Oliva y Carlos Peña Rodríguez

Obras:

1.- **Ojos negros** (Trad. Rusa, *Ochi Chórnyie*).

2.- **La leyenda del beso** (Soutullo y Vert).

3.- **Adiós** (Eric Madriguera).

Nota: Grabación no comercial realizada en el estudio *Cinelandia*, en 78 R. P. M. Era un negocio público que se dedicaba a hacer grabaciones de buena calidad, quizá profesionales. Se situaba a un costado de la Torre Latinoamericana. No se cuenta con el soporte original, sólo una grabación en *cassette* que era lo que el negocio se comprometía a entregar. Las guitarras utilizadas fueron del constructor Herminio Salinas, propiedad de la familia de Carlos Peña Rodríguez. Se trata de la primera grabación – hasta donde puede verificarlo Julio César Oliva– tenía 15 años de edad. Los arreglos son de él mismo.

¹ Existen algunas grabaciones de buena calidad no profesionales de presentaciones emblemáticas como: Terceto de guitarras de la ciudad de México, París, 1990, con obras de Manuel M. Ponce, Julio César Oliva, Gerardo Tamez; arreglos de Tamez y Oliva.

Terceto de guitarras de la ciudad de México interpretando el Concierto Andaluz para cuatro guitarra y orquesta (invitado especial Ariel Hinojosa cuarta guitarra), Teatro de la Ciudad y Ollin Yoliztli, 1988, (ver sección *Descripción de documentos digitalizados*). El Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo interpretado por Oliva se puede ver en: <https://m.youtube.com/watch?v=WjLQVQTWbDY> se llevó a cabo en la Sala Nezahualcoyotl en 1989.

Intérprete: Orquesta de cámara. Instituto Cultural Hispano Mexicano. Director, Eduardo Mata. Tercer concierto de la temporada patrocinado por la Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A.

Lugar y Año: México, D. F., 1965.

Obra(s): **Suite de El brazo fuerte** (Leonardo Velázquez).

I. Lento e maestoso-Allegro

II. Allegretto – Andantino

III. Allegretto

IV. Tempo di Vals

V. Allegretto mosso

VI. Lento

VII. Allegro

Nota: El concierto fue grabado en vivo el 27 de abril de 1965 a las 21 hrs. No se ha conseguido más información de dicha grabación. El programa incluyó obras de Mozart, Héctor Quintanar, Eduardo Mata, Carlos Chávez. Ver sección de *Dctos. fotografiados*. Existe al menos un filme con el mismo nombre cuya pista sonora no corresponde a esta grabación.

Intérprete: Julio César Oliva.

Lugar y Año: México, D. F., ca. 1970.

Créditos: PROGRAMEX, S. A. Palacio de Bellas Artes, Sala Manuel M. Ponce.

Obra(s):

Lado A: **Chacona** (J. S. Bach). Pista 1 (única).

Lado B:

1. *II. Andante* (de **Sonatina**) (Federico Moreno Torroba). Pista 1.

2. **Estudio Núm. 7** (Heitor Villa-Lobos). Pista 2.

3. **Torre Bermeja** (Isaac Albéniz). Pista 3.

4. **Fandanguillo** (Federico Moreno Torroba). Pista 4.

Nota: Grabación en vivo en grabadora portátil de carrete abierto por el abogado Enrique Ábrego, un aficionado quien posteriormente mandó a hacer la grabación en LP de 33 1/3 RPM, en Bucareli 109 3er piso. México, 6, D. F. Teléfono 35-41-50. Este producto no se comercializó.

Intérprete: Julio César Oliva.

Lugar y Año: México, D. F., 1985.

Créditos: Producción y Creatividad Musical, S. A. (PROCREMUSA). Global Entertainment. (Publiservicios, S. A.).

Obra(s):

Cassette 1:

1. **Lauriana** (vals, homenaje a Antonio Lauro, Julio César Oliva, 1983).
2. **Vals Núm. 2, Andreina** (Antonio Lauro).
3. **Vals Núm. 4, El marabino** (Antonio Lauro).
4. **Vals Núm. 3, Natalia** (Antonio Lauro).
5. X. **Tango** (mi menor), (Julio César Oliva de: Segunda serie de **XIV Estudios a través de la escala**) (1976 – 1979).
6. VI. **Gavota** (la mayor), (Julio César Oliva de: Primera serie de **XIV Estudios a través de la escala**) (1976 – 1979).
7. II. **Vals** (re mayor), (Julio César Oliva de: Primera serie de **XIV Estudios a través de la escala**) (1976 – 1979).
- 8.- III. **Boceto de Liorna** (desnudo rojo), (Julio César Oliva, de **Suite Montparnasse** (homenaje a Modigliani) (1976).

9. **Dos estampas españolas** (homenaje a Paco de Lucía) (1977).

I. De Cádiz

II. En Algeciras

10. **El Vito** (Trad. española, Arr. Juio César Oliva).

11. **Preludio - Balleto - Giga** (Manuel M. Ponce, Arr. Julio César Oliva).

12. **El juego de abalorios** (sobre una lectura de Hermann Hesse) (1985).

I. Preludio (Castalia)

II. Nocturno (Magister Ludi)

III. Quasi fuga (El juego de abalorios)

13. **Torre Bermeja** (Isaac Albéniz).

14. **Sevilla** (Isaac Albéniz).

15. **Serenata española** (Joaquín Malats).

Cassette 2:

1. **Lejos de tí** (Manuel M. Ponce, Arr. Juio César Oliva).
2. **Marchita el alma** (Manuel M. Ponce, Arr. Juio César Oliva).
3. **Estrellita** (Manuel M. Ponce, Arr. Juio César Oliva).
4. VII. **Danza** (si mayor), (Julio César Oliva de: Primera serie de **XIV Estudios a través de la escala**) (1976 – 1979).
5. **Suite Montparnasse** (homenaje a Modigliani) (Julio César Oliva, 1976).
 - I. Preámbulo* (escultura)
 - II. Canto* (Lunia Czechowska)
 - III. Boceto de Liorna* (desnudo rojo)
 - IV. Postludio* (Cariátide)
6. **El retrato de Dorian Gray** (sobre una lectura de Oscar Wilde) (Julio César Oliva, 1984).

Nota: Estas grabaciones no alcanzaron a salir al mercado. Se desconoce si el material (*master*) fue resguardado ante los sismos de ese año que afectó al inmueble en donde se encontraba el estudio de grabación (Parque España). Se cuenta con un respaldo que consta de dos *cassettes*. Las guitarras utilizadas fueron: José Ramírez (España) y Masaru Khono (Japón).

Intérprete: Terceto de guitarras de la ciudad de México.

Álbum: Terceto de guitarras de la ciudad de México. Obras de: Moncayo, Ponce, Tamez, Oliva.

Lugar y Año: México, 1987.

Integrantes: Antonio López, Gerardo Tamez, Julio César Oliva.

Créditos: Discos Pueblo. Producción: Pepe Ávila. Grabación y mezcla: Juan Switalski. Ilustración y diseño: Pablo Rulfo. Fotografía: Laura Echeverría. Textos: Rubén Ortiz. Edición de textos: Leonor Melgar. Grabado en: ESTUDIO ACENTO. Edición en computadora: Contraste y Diseño, S. A. Distribuido por Fonarte Latino, S. A. de C. V.

Nomenclatura: CDDP 1881.

Obra(s):

- 1.- **Huapango** (José P. Moncayo). Pista 1.
- 2.- **Intermezzo** (Manuel M. Ponce). Pista 2.
- 3.- **Gavota** (Manuel M. Ponce). Pista 3.
- 4.- **A la orilla de un palmar** (Manuel M. Ponce). Pista 4.
- 5.- **Guateque** (Manuel M. Ponce). Pista 5.
- 6.- **De Pascola** (Gerardo Tamez). Pista 6.
- 7.- **Percusión** (Gerardo Tamez). Pista 8.

Nota: El álbum incluye *Las enseñanzas de don Juan* (sobre lecturas de Carlos Castaneda) (1987) (Pista 7) obra de Oliva.

Álbum: México de mis Amores. Sociedad Filarmónica de Conciertos interpreta los mejores Boleros.

Intérprete: Sociedad Filarmónica de Conciertos. Director artístico, Eduardo Álvarez. Guitarra, Julio César Oliva.

Lugar y Año: México, 1991.

Créditos: Producción y Creatividad Musical, S. A. (PROCREMUSA). Global Entertainment. (Publiservicios, S. A.).

Nomenclatura: PTOA05.

Obra(s): **Perfidia** (Alberto Domínguez, PHAM). Pista 10.

Nota: Arreglo de Alberto Núñez. Colaboración de XEW 900 Radio, Radiópolis.

Álbum: Concierto de Aranjuez.

Intérprete: Sociedad Filarmónica de Conciertos, Eduardo Álvarez, director; Julio César Oliva, guitarra.

Lugar y Año: México, 1991.

Integrantes: Sociedad Filarmónica de Conciertos.

Créditos: Global Entertainment. (Publiservicios, S. A.).

Nomenclatura: GECDB-7709.

Obra(s): **Adagio** (del Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta) (2º movimiento) (Joaquín Rodrigo). Pista 1.

Nota: Grabación en vivo Sala Nezahualcoyotl.

Obras: Incluye obras de Granados, Tchaikovski, Bach, Mozart.

Álbum: La guitarra en el mundo.

Lugar y Año: México, D. F. 1993.

Créditos: Producción: Juan Helguera. Grabación y edición: Manuel Garro. Portada: Inocencio Burgos. Grabado en:

Radio UNAM. Director de Radio UNAM: Eraclio Cepeda. DGAPA.

Obra(s):

- 1.- **Preludio** (Manuel M. Ponce). Pista 1.
- 2.- **Tres vals** (Antonio Lauro). Pista 5 – 7.
Vals Núm. 2
Vals Núm. 3
Vals Núm. 4 (El marabino)

Nota: Este álbum contiene la grabación por Oliva de la *Suite Montebello* de su propia autoría. Asimismo la interpretación de Juan Carlos Laguna y Antonio López Palacios con diversas obras.

- 4.- Álbumes con arreglos de Oliva interpretados por Oliva

Álbum: México mágico.

Lugar y Año: México, D. F. 2001.

Créditos: URTEXT. Producción artística: Marisa Canales. Grabación realizada: Estudio Mixtlán. Ingenieros de audio: David Díaz y Pedro Carmona. Diseño Carolina Rodríguez Zúñiga. © 2001 Play Music S. A. de C. V. y © 2001 Urtext S. A. de C. V.

Nomenclatura: DLU 012.

Obra(s):

- 1.- **La Bikina** (Rubén Fuentes). Pista 1.
- 2.- **La Malagueña** (Dominio público). Pista 2.
- 3.- **Mi ciudad** (Alfonso Ontiveros, *Guadalupe Trigo*). Pista 3.
- 4.- **La Llorona** (Dominio público). Pista 4.
- 5.- **Qué bonita es mi tierra** (Rubén Fuentes). Pista 5.
- 6.- **La Sandunga** (Dominio público). Pista 6.

7.- **La Borrachita** (Ignacio Fernández Esperón, *Tata Nacho*). Pista 7.

8.- **Cielito lindo** (Quirino Mendoza y Cortés). Pista 8.

9.- **Amor eterno** (Alberto Aguilera Valadéz, *Juan Gabriel*). Pista 9.

10.- **Cascadas de Agua azul** (1996) (Julio César Oliva). Pista 10.

11.- **Amanecí en tus brazos** (José Alfredo Jiménez). Pista 11.

12. **Son de La Negra** (Silvestre Vargas – Rubén Fuentes). Pista 12.

*Obra de su autoría.

Nota: Se usó una guitarra del constructor Ignacio Queréa. Paracho, Mich. 2001. Existe la edición de las partituras de este álbum por editado por Mundo América (ver Compendio de Partituras Editadas).

Intérprete: Ana Caridad Acosta, contralto; Julio César Oliva, guitarra.

Álbum: ¡Qué bonita es mi tierra! La canción tradicional de México.

Lugar y Año: México, D. F., 2005.

Créditos: URTEXT, Grupo ZOE.

Nomenclatura: UL 3030.

Obra(s):

- 1.- **Cielo rojo** (Juan Záizar). Pista 1.
- 2.- **Amanecí en tus brazos** (José Alfredo Jiménez). Pista 2.
- 3.- **Qué bonita es mi tierra** (Rubén Fuentes). Pista 3.
- 4.- **Te extraño** (Armando Manzanero). Pista 4.
- 5.- **Mi ciudad** (Alfonso Ontiveros, *Guadalupe Trigo*). Pista 5.

- 6.- **La Borrachita** (Ignacio Fernández Esperón, *Tata Nacho*). Pista 6.
- 7.- **La Bikina** (Rubén Fuentes). Pista 7.
- 8.- **La Llorona** (Dominio público). Pista 8.
- 9.- **Un madrigal** (Ventura Romero). Pista 9.
- 10.- **La Malagueña** (Elpidio Ramírez). Pista 10.
- 11.- **Bésame mucho** (Consuelo Velázquez). Pista 11.
- 12.- **Sandunga** (Dominio público). Pista 12.
- 13.- **Júrame** (María Grever). Pista 13.
- 14.- **Son de La Negra** (Dominio público). Pista 14.

Álbum: La guitarra del amor.

Lugar y Año: México, D.F., 2009.

Créditos: URTEXT. Producción ejecutiva: Marisa Canales y Pedro Manuel Carmona Ortíz. Producción musical: Marisa Canales; Ingeniero de audio: José Eliézer Peña. Grabado en Estudio Mixtlán en 2004. Diseño: Sergio A. Rangel Carbajal. Fotografía: Ablestock. 2009 © Julio César Oliva y © Urtext S. A. de C. V.

Nomenclatura: JBCC 179.

Obra(s):

- 1.- **Piano** (Bebu Silvetti). Pista 1.
- 2.- **Júrame** (María Grever). Pista 2.
- 3.- **Alfonsina y el mar** (Félix Luna / Ariel Ramírez). Pista 3.
- 4.- **Somos novios / Como yo te amé** (Armando Manzanero). Pista 4.
- 5.- **Mañana de carnaval** (Luis Bonfá). Pista 5.
- 6.- **El día que me quieras** (Carlos Gardel / Alfredo Lepera). Pista 6.
- 7.- **Be my love** (Sammy Cahn / Nicholas Brodzky). Pista 7.

- 8.- **Amapola** (José María Lacalle). Pista 8.
- 9.- **El amor es una cosa esplendorosa** (Paul F. Webster / Sammy Fain). Pista 9.
- 10.- **Duerme** (Miguel Prado). Pista 10.
- 11.- **En mi viejo Sam Juan** (Noel Estrada). Pista 11.
- 12.- **Estrellita** (Manuel M. Ponce). Pista 12.
- 13.- **Veracruz** (Agustín Lara). Pista 13.
- 14.- **Drume negrita** (Eliseo Grenet). Pista 14.
- 15.- **Playas de ensueño** (Johnny Pearson). Pista 15.

Nota: Se usó una guitarra del constructor Manuel Fernández. Monterrey, N. L. 2009. No se han publicado los arreglos de este álbum.

5.- Álbumes con obra de Oliva grabada por otros intérpretes

Intérprete: Sexteto de guitarras hexafonía.

Álbum: Evocación.

Lugar y Año: México, 2002.

Créditos: URTEXT. Producción: Julio César Oliva. Producción ejecutiva: Marisa Canales y Pedro Carmona. Ings. de grabación: David Díaz y Pedro Carmona. Diseño: Ater Linum, S.A. © y © 2002 URTEXT S. A. de C. V.

Nomenclatura: JBCC 052.

Obra(s):

- 1.- **Las enseñanzas de don Juan** (sobre lecturas de Carlos Castaneda) (1987). Pista 1 – 5.
 - I. Viaje a Ixtlán*
 - II. Las enseñanzas de don Juan*
 - III. Una realidad aparte*
 - IV. El don del águila*
 - V. El fuego interno*

2.- **Siddharta** (sobre una lectura de Hermann Hesse)

(1986). Pista 6 – 11.

I. El hijo de brahmán

II. Con los samanas

III. Buda

IV. Despertar

V. Kamala

VI. Om

3.- **Pedro Páramo** (sobre el libro del mismo nombre de Juan Rulfo) (1996). Pista 12.

4.- **El llano en llamas** (sobre el libro del mismo nombre de Juan Rulfo) (1996). Pista 13.

Nota: Incluye tres pistas con arreglos de Oliva: *Swing Love*, *Nostalgia del Río de la Plata* y *Fantasía del eco*.

Intérprete: Ensamble de guitarras Hexafonía de la SEC.

Álbum: Sonatango.

Lugar y Año: México, 2002.

Integrantes: Director: Mauricio Hernández Monterrubio. Segunda guitarra: Ernesto Hernández Lunagómez. Tercera guitarra: Isaac Cristal Reyes. Cuarta guitarra: Lakshmi Flores Chong. Quinta guitarra: Enrique Celis Sánchez.

Créditos: Producción: © Grupo Mexicano de Arte y Cultura S. A. de C. V. y © la Secretaría de Educación y Cultura del Gobierno del Estado de Veracruz-Llave. Dirección artística y arreglos: Julio César Oliva. Coordinación editorial: Fabiola Camacho. Dirección de arte: René Luna. Diseño gráfico: Arturo Magaña. Estudio de grabación: Rio Records S. A. de C. V. mayo, 2002. Ingenieros de grabación: Dorio Ferreira y Miguel Sánchez. Mezcla y Masterización digital: Dorio Ferreira. D. R.

Nomenclatura: CDG 017.

Obra(s):

1.- **Sonatango** (2000). Pista 1 – 4.

I. Pasión

II. Te perdono

III. Vuelvo a creer

IV. Tengo el alma destrozada

2.- **Sonata in blues** (2000). Pista 5 – 7.

I. Life is not easy

II. Our terrible solitude

III. Please god, don't be late too much

3.- **Sonata in jazz** (2000). Pista 8 – 10.

I. Evening of love

II. Your face in the horizon

III. The full moon kiss

4.- **México mágico** (sobre melodías mexicanas) (2001). Pista 11.

(La Bikina – Mi ciudad – Cielito lindo – La Llorona – La Sandunga – La Borrachita – La Malagueña – Qué bonita es mi tierra – Amanecí en tus brazos – Amor eterno – Son de La Negra).

Intérprete: Tempo primo (dueto de guitarras).

Álbum: Oliva a Tempo primo.

Lugar y Año: Coahuila, México, 2006.

Integrantes: Jesús Posada, Alberto González.

Créditos: Esta es una producción de la Universidad Autónoma de Coahuila. Ing. de sonido: Iván Tadeo Ireta Sánchez. Mezclas y Masterización: Iván Tadeo Ireta Sánchez, Martín Madrigal, Alberto González. Coord. de talento artístico: Alberto González. Dirección artística: Julio César Oliva. Gestoría cultural: Alfonso Vázquez Sotelo. Diseño gráfico: Francisco L. Martínez. Fotografía Stephany

Salazar. Revisión de textos: Gerardo Segura. Traducción: Beatriz Salinas y Roxana Pérez Flores.

Obra(s):

- 1.- **Tres piezas de jazz** (2005). Pista 1 – 3.
 - I. *Red rose rag*
 - II. *Melancholy blues*
 - III. *Blue sky swing*
- 2.- **Suite Montebello** (1991). Pista 4 – 6.
 - I. *Una flor en la laguna*
 - II. *Tisú*
 - III. *Floresta*
- 3.- **Tres delirios** (2000). Pista 7 – 9.
 - I. *Te vi*
 - II. *Te amé*
 - III. *Te vi partir*
- 4.- **Sonata en blues** (2000). Pista 10 – 12.
 - I. *Evening of love*
 - II. *Your face in the horizon*
 - III. *The full moon kiss*
- 5.- **Cascadas de Agua azul** (1996). Pista 13.
- 6.- **Sonata en jazz** (2000). Pista 14 – 16.
 - I. *Evening of love*
 - II. *Your face in the horizon*
 - III. *The full moon kiss*
- 7.- **Caballo de Troya** (sobre lecturas de J. J. Benítez) (1989). Pista 17 – 19.
 - I. *Enigma sagrado*
 - II. *Mensaje mesiánico*
 - III. *Revelación*
- 8.- **Tres paráfrasis** (al *Nocturno a Rosario*) (2000). Pista 20 – 22.
 - I. *Paráfrasis Núm. 1*
 - II. *Paráfrasis Núm. 2*

III. *Paráfrasis Núm. 3*

- 9.- **México mágico** (sobre melodías mexicanas) (2001). Pista 23.

(La Bikina – Mi ciudad – Cielito lindo – La Llorona – La Sandunga – La Borrachita – La Malagueña – Qué bonita es mi tierra – Amanecí en tus brazos – Amor eterno – Son de La Negra).

Nota: Este álbum consta de dos discos compactos. 50 Aniversario de la Universidad Autónoma de Coahuila. 15 Aniversario de *Tempo primo*.

Intérprete: Morgan Szymanski, guitarra.

Álbum: Estampas de México.

Lugar y Año: México, D. F., 2012.

Créditos: Nahk Studios. SARABANDE RECORDS. © ® Sarabande Records 2012.

Nomenclatura: SARACD004.

Obra(s): **Veinte estampas de México** (2001). Pistas 1 – 20.

1. *La zona del silencio (Durango)*
2. *Trompetas (Jalisco)*
3. *Yucatán*
4. *Guanajuato*
5. *El Tepeyac (himno a la Virgen de Guadalupe)*
6. *Jaranas (Veracruz)*
7. *Lagunas mágicas (Montebello, Chiapas)*
8. *La Rumorosa (Baja California)*
9. *Tenochtitlan (Ciudad de México)*
10. *Puerto Vallarta*
11. *Puerto Escondido (Oaxaca)*
12. *Río Grijalva (Chiapas)*
13. *Tzintzuntzan (Michoacán)*

14. *Teotihuacan*
15. *Acapulco*
16. *Los Volcanes (Popocatépetl – Iztaccíhuatl)*
17. *Cancún*
18. *Flor de Culiacán (Sinaloa), (homenaje a José Alfredo Jiménez)*
19. *Ensenada (Baja California)*
20. *Tijuana*

Nota: Premier mundial. Incluye seis piezas de Manuel M. Ponce.

Intérprete: Julio César Oliva, Marco Vinicio Camacho, Heriberto Soberanes, Daniel Camero, Rodolfo Pérez.

Álbum: XXV Cuadros Mágicos de Julio César Oliva, Primera serie.

Lugar y Año: Culiacán, Sin. México, 2013.

Créditos: Fundación Cultural de la Guitarra, A. C. Marco Vinicio Camacho, Presidente. Rodolfo Pérez Berrelleza, Director artístico. Daniel Camero Espinoza, director académico. Heriberto Soberanes Lugo, Coordinador del concurso. Grabación, producción, edición y Masterización: Pablo Garibay y Mateo Barreiro TRANSPARENTESTUDIO. Grabado en el templo Sta. María Madre de Dios de Colinas de San Antonio en Culiacán, Sin., excepto *Vengo a decirte que te quiero*, realizada en la Escuela Nacional de Música, UNAM, México, D. F.

Obra(s): XXV Cuadros mágicos (sobre obras de Fernando Pereznieto) (1995-98) (Primera serie). Pista 1 – 14.

- 1.- *I. Vengo a decirte que te quiero* (JCO)
- 2.- *VIII. Dúo de amor en Florencia* (RP)
- 3.- *IX. Te protegeré siempre* (RP)
- 4.- *XI. El nacimiento de la música* (MVC)

- 5.- *XII. La pluma del poeta* (MVC)
- 6.- *XIII. Presentimiento* (MVC)
- 7.- *XIV. La voz de la conciencia* (MVC)
- 8.- *XV. Los secretos de la media Luna* (MVC)
- 9.- *XVI. Hacia mundos más luminosos* (HS)
- 10.- *XVII. La Venus del sonido* (HS)
- 11.- *XVIII. Transfiguración* (HS)
- 12.- *XIX. Romanza* (HS)
- 13.- *XX. Fantasía* (HS)
- 14.- *XXIV. Apasionadamente* (DC)

Nota: En cada obra se muestran las iniciales del intérprete. En este álbum no se incluyen las grabaciones de los cuadros I-VIII; X; XXI-XXIII y XXV, tampoco interpretan Mario García y José Luis Segura, quienes están mencionados en los agradecimientos que hace Corazón Otero. La primera obra es interpretada por el compositor.

Intérprete: Julio César Oliva, Rodolfo Pérez, Daniel Camero, Heriberto Soberanes, Mario García Hurtado, Marco Vinicio Camacho, José Luis Segura Maldonado.

Álbum: XXV Cuadros Mágicos de Julio César Oliva, Serie completa.

Lugar y Año: Culiacán, Sin., México, 2014.

Créditos: Grabación, producción, edición y masterización: Pablo Garibay y Mateo Barreiro. TRANSPARENTESTUDIO. © 2014 Fundación Cultural de la Guitarra A.C. Todas las obras son de la autoría de Julio César Oliva. Grabado en el templo Sta. María Madre de Dios de Colinas de San Antonio, en Culiacán, Sin., excepto *Vengo a decirte que te quiero*, que fue grabada en la Escuela Nacional de Música, UNAM, México, D. F.

Obra(s): XXV Cuadros mágicos (sobre obras de Fernando Pereznieto) (1995-98) (Serie completa). Pista 1 – 25.

- I. *Vengo a decirte que te quiero* (JCO)
- II. *La guitarra de cristal* (MGH)
- III. *Homenaje a Chopin* (DC)
- IV. *Los designios de mi corazón* (MVC)
- V. *El pescador de ilusiones* (JLSM)
- VI. *El laúd encantado* (RPB)
- VII. *Desde que te vi te entregué mi corazón* (RPB)
- VIII. *Dúo de amor en Florencia* (RPB)
- IX. *Te protegeré siempre* (RPB)
- X. *El punto de partida para llegar al infinito* (MVC)
- XI. *El nacimiento de la música* (MVC)
- XII. *La pluma del poeta* (MVC)
- XIII. *Presentimiento* (MVC)
- XIV. *La voz de la conciencia* (MVC)
- XV. *Los secretos de la media Luna* (MVC)
- XVI. *Hacia mundos más luminosos* (HS)
- XVII. *La Venus del sonido* (HS)
- XVIII. *Transfiguración* (HS)
- XIX. *Romanza* (HS)
- XX. *Fantasía* (HS)
- XXI. *En la soledad y el silencio* (JLSM)
- XXII. *Evocación* (HS)
- XXIII. *Toccata* (MGH)
- XXIV. *Apasionadamente* (DC)
- XXV. *El amor a la música* (HS)

Nota: En cada obra se muestran las iniciales del intérprete.

6.- Álbumes con arreglos de Oliva grabados por otros intérpretes

Intérprete: Sexteto de guitarras hexafonía

Álbum: Evocación

Lugar y Año: México, 2002.

Créditos: URTEXT. Producción: Julio César Oliva. Producción ejecutiva: Marisa Canales y Pedro Carmona. Ings. de grabación: David Díaz y Pedro Carmona. Diseño: Ater Linum, S.A. © y ® 2002 URTEXT S.A. de C.V.

Nomenclatura: JBCC 052

Obra(s):

1.- **Swing Love** (1988). Pista 14.

(Tuxedo junction – String of pearls – Moonlight serenade – Moonglow – The man I love – Little Brown jug).

2.- **Nostalgia del Río de la Plata** (sobre melodías de tangos) (1990). Pista 15.

(La cumparsita – El choclo – Mi Buenos Aires querido – El día que me quieras – Contrabajando).

3.- **Fantasía del eco** (sobre melodías de *The Beatles*) (1988). Pista 16.

(The long and winding road – Black bird – P. S. I love you – Hey Jude – Norwegian Wood – Michelle – Yesterday – Something – If I fell).

Nota: Incluye cuatro obras originales de Oliva: *Las enseñanzas de don Juan, Siddharta, Pedro Páramo, El llano en llamas.*

Intérprete: Ensemble de guitarras de la UANL.

Álbum: Guitarreando por el mundo.

Lugar y Año: Monterrey, N. L., México, 2005.

Integrantes: José Luz Cantú Martínez, Juan Francisco Gómez Villalobos, Arturo Guajardo Suárez, José Arturo Guerrero Rodríguez, Leopoldo Treviño Martínez, Eduardo González Soto (director artístico).

Créditos: Ing. José Antonio González Treviño, Rector. Dr. Jesús Áncer Rodríguez, Secretario general. Lic. Rogelio Villareal Elizondo, Secretario de extensión y cultura. Producción: Universidad Autónoma de Nuevo León, Secretaría de Extensión y Cultura. Asesoría artística: Julio César Oliva. Grabación: Bati estudio, San Nicolás de los Garza, junio, 2005. Producción musical: Vampiro Productions. Ings. de grabación: Ezaú Garza Zambrano y Mayito Solórzano. Mezcla: Ezaú Garza Zambrano. Mastering: Mayito Solórzano. Diseño gráfico Alejandro Derbez García. Fotografía: Pablo Cuéllar Zárate. Corrección y estilo: Abelardo Cantú Arizpe. Coordinación general: Eduardo González Soto.

Obra(s):

- 1.- **México mágico** (sobre melodías mexicanas) (2001). Pista 1.
(La Bikina – Mi ciudad – Cielito lindo – La Llorona – La Sandunga – La Borrachita – La Malagueña – Qué bonita es mi tierra – Amanecí en tus brazos – Amor eterno – Son de La Negra).
- 2.- **Remembranzas** (sobre melodías de boleros) (2001). Pista 2.
(No sé tú – Contigo aprendí – Somos novios – Como yo te amé – Todo y nada – Cuando vuelva a tu lado – Contigo en la distancia – La puerta).
- 3.- **Flores de ayer** (sobre melodías de danzones) (2002). Pista 3.

(Almendra – Rigoletito – Nereidas – Teléfono a larga distancia – Danzones de Lara – Masacre – Almendra – Juárez – Nereidas).

- 4.- **Rock time** (sobre melodías de rock) (2005). Pista 4.
(Smoke on the water – Satisfaction – Light my fire – Sounds of silence – Dust in the wind – Still got the blues – Hotel California – The house of the rising sun – Without you – Europa – Tears in heaven – Imagine – My sweet lord).
- 5.- **Fantasia del eco** (sobre melodías de *The Beatles*) (1988). Pista 5.
(The long and winding road – Black bird – P. S. I love you – Hey Jude – Norwegian wood – Michelle – Yesterday – Something – If I fell).
- 6.- **Swing love** (sobre melodías de *swing*) (1988). Pista 6.
(Tuxedo junction – String of pearls – Moonlight serenade – Moonglow – The man I love – Little brown jug).
- 7.- **Nostalgia del Río de la Plata** (sobre melodías de tangos) (1990). Pista 7.
(La cumparsita – El choclo – Mi Buenos Aires querido – El día que me quieras – Contrabajeando)
- 8.- **Lara para siempre** (sobre melodías de Agustín Lara) (2002). Pista 8.
(Introducción – Señora tentación – Palmeras – Solamente una vez – Noche de ronda – Veracruz).
- 9.- **Brasileira** (sobre melodías brasileñas) (2005). Pista 9.
(Bahía – Mañana de carnaval – Insensatez – Oh, amor en paz – Wave – Samba de una nota – Berimbau – Aguas de marzo – Brasil – Tico tico).

Nota: XV Aniversario del Ensamble de guitarras de UANL (1990-2009).

7.- Obra y arreglos de Oliva interpretada
por otros músicos

Intérprete: Terceto de guitarras de la ciudad de México.

Álbum: Terceto de guitarras de la ciudad de México.

Lugar y Año: México, 1987.

Integrantes: Antonio López, Gerardo Tamez, Julio César Oliva.

Créditos: Discos Pueblo. Producción: Pepe Ávila. Grabación y mezcla: Juan Switalski. Ilustración y diseño: Pablo Rulfo. Fotografía: Laura Echeverría. Textos: Rubén Ortiz. Edición de textos: Leonor Melgar. Grabado en: ESTUDIO ACENTO. Edición en computadora: Contraste y Diseño, S. A.

Distribuido por Fonarte Latino, S. A. de C. V.

Nomenclatura: CDDP 1881.

Obra(s):

Arreglos:

1. **Intermezzo** (Manuel M. Ponce). Pista 2.

2. **Gavota** (Manuel M. Ponce). Pista 3.

3. **A la orilla de un palmar** (Manuel M. Ponce). Pista 4.

Obra original:

4. **Las enseñanzas de don Juan** (sobre lecturas de Carlos Castaneda) (1987). Pista 7.

I. Viaje a Ixtlán

II. Las enseñanzas de don Juan

III. Una realidad aparte

IV. El don del águila

V. El fuego interno

Nota: El álbum también incluye obras de Moncayo y Tamez.

Intérprete: Antonio López.

Álbum: Lejanías.

Lugar y Año: México, 1993.

Créditos: Productor: Gerardo Tamez. Lugar de grabación: Publiservicios. Ingeniero: Pablo Romero. Edición digital: Publiservicios. Portada: Juan Sebastián.

Nomenclatura: CDALP-001.

Obra(s): **Sonata transfigurada** (*in memoriam Frédéric Chopin*) (1992). Pista 1 – 4.

I. Plenilunio

II. Idilio

III. Umbral

IV. Hacia la eternidad

Intérprete: Orquesta de guitarras de Xalapa, director Alfonso Moreno.

Álbum: Alfonso Moreno conduce la Orquesta de guitarras de Xalapa (homenaje a Ravel).

Lugar y Año: México, 1996.

Integrantes: Primera sección: Mauricio Hernández Monterrubio, principal. Roberto Aguirre Guiochin; María del Consuelo Bolio Vera; Alfredo Macías; Isaac Kristal Reyes. Segunda sección: Raquel López Libreros; Cutberto Córdova Nieto; Sebastián Guigui Alfaro; Orvil Paz Gerónimo; Rafael Toriz Sandoval; José Isidro Ramos; Lakshmi Flores. Tercera sección: Andrés David Ramírez Flores; Zaira Meneses Pérez; Alfredo Hernández Medina; Luis Adrián Díazsantana; Oscar Raos Castella; Adán Ruiz Hernández. Cuarta sección: Enrique Domínguez Mercado; Ramsés Rodríguez Aguilar; Ariel Escudero Ramírez; Randall Kohl. Quinta sección: Iván Riskey Valdepeña; Cristina

Macías; Damián Báez Galván; Sergio Pérez Salinas; Rodolfo Antonio Pólito Guzmán; Maribel Hernández Galicia.

Créditos: Global Entertainment S. A. de C. V. © y © D. R. Director artístico: Alfonso Moreno. Productor: Dorio Ferreira. Fotografía: Dinorah Márquez. Supervisión arte: José Antonio López. Diseño gráfico: Alfredo Mondragón.

Nomenclatura: GECDF9055

Obra(s): *Raveliana* (homenaje a Ravel) (1986). Pista 4.

Intérprete: Miguel Ángel Gutiérrez.

Álbum: Música mexicana para guitarra del siglo xx.

Lugar y Año: Guadalajara, Jal., México, **1997**.

Créditos: Este disco se realizó con el apoyo del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco. Clavecín: Gabriela Flores Peredo. Fotografía: Antonio Gutiérrez. Diseño gráfico: Andrea Fellner. Grabado en: Pro Audio Digital. Impreso en México, 1997. Ingeniero de grabación, mezcla y edición: Miguel Ángel Gutiérrez.

Nomenclatura: MAGP-CD001.

Obra(s):

1.- **Lauriana** (homenaje a Antonio Lauro) (1983). Pista 2.

2.- **Estudio en forma de tango** (de: *Catorce estudios a través de la escala*, es el núm. 10 de la Segunda serie, en *mi menor*) (1976-79). Pista 7.

Nota: Guitarras utilizadas: Fructuoso Zalapa (México), Daniel Caro (México) y José Ramírez (España).

Intérprete: Embrujo flamenco.

Álbum: Gitano.

Lugar y Año: México, **1998**.

Integrantes: Jorge Miller, Raúl y Ricardo de Luna.

Créditos: Sony Masterworks.

Nomenclatura: CDEC 486237.

Obra(s):

1.- **La media luna** (rumba flamenca) (sobre Pedro Páramo de Juan Rulfo) (1997). Pista 1.

2.- **Rumba esmeralda** (rumba flamenca) (1997). Pista 3.

Nota: La obra *Danza del juego del amor y danza de la vida breve*, pista 12 es un arreglo de Julio César Oliva, Jorge Miller, Raúl y Ricardo de Luna.

Intérprete: Silvina López.

Álbum: Silvina López, Ganadora del premio SONY en el V Concurso Internacional de Guitarra Manual M. Ponce. Música Latinoamericana para guitarra.

Lugar y Año: México, D. F., **1998**.

Créditos: Producción ejecutiva y realización: (SONY Classical) César Cicerón. Producción y dirección artística: Julio César Oliva. Asesoría: Corazón Otero. Grabación: Mario Angulo. Dirección de arte: Alicia Vivanco. Diseño gráfico: Luis A. Leyva S. Traducción: Sergio Fernández Bravo. Portada: El nacimiento de la música de Fernando Pereznieta.

Nomenclatura: CDEC 486240.

Obra(s): *I. Vengo a decirte que te quiero* (de: **XXV Cuadros mágicos** sobre obras de Fernando Pereznieta) (1995-98). Pista 8.

Nota: Se grabó en la Sala Nezahualcoyotl, al día siguiente del concurso, sin ediciones.

Intérprete: Gerardo Sixtos López.

Álbum: ... Y las manos que hacen de la madera el canto – II

Lugar y Año: Morelia, Mich. México, 1998.

Integrantes: Roberto Ramos Maldonado, violín; Leonel Mejía Rodríguez, violín, voz; Alfredo Barrera Próspero, guitarra de golpe, guitarra séptima, bajo, voz; Gerardo Sixtos López, guitarra séptima, guitarra túa.

Créditos: EDICIONES PENTAGRAMA S. A. de C. V. Estudios Fonus. Grabación: Gerardo Charreton / Hernani Villaseñor. Edición: Eduardo Solís Marín. Fotografía de la portada: Abel García López. Fotografía: Ángel vihuelista en la iglesia del S. XVII de Nurio, Mich. Retrato: Lozada. Fotografía: Romo. Diseño: TONALLI. ®

Nomenclatura: PCD 1193.

Obra(s): **El retrato de Dorian Gray** (sobre una lectura de Oscar Wilde) (1984). Pista 13.

Nota: Los instrumentos utilizados son del constructor Abel García López, propiedad de Federico Carmona. Grabado en Estudios Fonus del 27 al 31 de enero de 1998. Se incluyen obras de D. A. R.; José Alfredo Barrera; recopilación: Salvador Próspero; Antonio de Vargas y Guzmán; Códice Saldivar; Y. Ocadiz (?); Carlos Mendoza; Manuel Y. Ferrer; Manuel M. Ponce; Carlos Chávez; Juan José Barrón; Javier Hinojosa.

Álbum: Un día de noviembre.

Lugar y Año: México, 1999.

Créditos: Producido por: Humberto Cambranis. Para: Ars Flventis Records. Grabado, mezclado y masterizado en: Ars Flventis Estudio, septiembre, 1999, por Roberto Félix, *el simio*. Productor ejecutivo: Francisco Esquivelzeta. Director de producción: Carlos Ortiz. Fotografía: Gianfranco Dal Bianco. Diseño gráfico, ilustración y viñetas: Carlos López-Islas / Cli Graphic Design 1999. ©.

Obra(s): *I. Una flor en la laguna* (de: **Suite Montebello**) (1991). Pista 21.

Intérprete: Catherine Sury, soprano; Manuel Calderón, Guitarra.

Álbum: ¡Quién sabe por qué!

Lugar y Año: Ginebra, Suiza, 1999.

Créditos: © y ® PARPADOS, 1999. Ingeniero de sonido y montaje: Roland Fischer. Diseño: Paul Coppens y Daniel Eloi. Fotografía: Paul Coppens.

Obra(s):

1.- **Tres ofrendas a Nervo** (sobre poemas de Amado Nervo) (1997). Pista 1 – 3.

I. ¡Quién sabe por qué!

II. En paz

III. Quedamente

2.- **Por siempre Sabines** (sobre poemas de Jaime Sabines) (1997). Pista 4 – 6.

I. Yo no lo sé de cierto

II. No es que muera de amor

III. Me doy cuenta de que me faltas

Nota: Se grabó con una guitarra del constructor José Ramírez de 1972. El álbum también contiene obras de Brouwer, Ponce, Villa-Lobos, García de León.

Intérprete: Cuarteto de guitarras Manuel M. Ponce.

Álbum: Ponciana.

Lugar y Año: México, D. F., 1999.

Integrantes: Gerardo Díaz de León, Ernesto Martínez, Víctor Martínez, Raúl Zambrano.

Créditos: URTEXT. Producción musical: Guillermo González. Ingeniero de grabación y Masterización: David Díaz. Ingeniero de edición: José Eliezer Peña. Diseño: Sergio Alvarado Sáenz. Notas: Eduardo Contreras Soto. Traducción al inglés y francés: Nelissa Caram. Traducción al alemán: Ortolf Karla.

© 1999 URTEXT, S. A. de C. V. © Cuarteto Manuel M. Ponce.

Nomenclatura: JBCC 022.

Obra(s): Ponciana (homenaje a Ponce) (1998). Pista 7 – 9.

I. Allegro moderato

II. Andante

III. Allegro

Nota: La obra de Oliva da título al álbum. También contiene obra de J. P. Moncayo; M. Bernal Jiménez; Leo Brouwer; Ernesto Cordero; Darius Milhaud.

Intérprete: Orquesta de guitarras de Xalapa, director Alfonso Moreno.

Álbum: Concierto Clásico.

Lugar y Año: Xalapa, México, 1999.

Integrantes: Primera sección: Roberto Aguirre, principal; Sebastián Guígui; Alfredo Macías; Consuelo Bolio; Alejandro Mora. Segunda sección: Cutberto Córdoba, principal; Raquel López; Orvil Paz; Zaira Meneses; Rafael Toriz; Ariel Escudero; Oscar Ramos. Tercera sección: David Ramírez, principal; Martha Salado; Randall Kohl; Carlos Muñiz; Antonio Pólito; Alfredo Hernández; Adán Ruíz. Cuarta sección: Iván Rísquez, principal; Cristina Macías; Maribel Hernández; Alejandra Sotelo; Damián Báez; Ramsés Rodríguez; Roberto Aguirre.

Créditos: Global Entertainment. Secretaría de Educación y Cultura del gobierno del Estado de Veracruz –Llave y Global

Entertainment S. A. de C. V. Productor ejecutivo, Dirección artística y mezcla: Dorio Ferreira. Productor asociado: Leticia Perlasca Núñez. Periodo de grabación: otoño, 1999. Coordinación editorial y de arte: Julio Martell. Estudio de grabación: Auditorio de la Escuela Normal de Xalapa. Arreglos: Rocío Vidal. Copista y coordinación: Mauricio Vidal. Supervisión de textos: Eduardo Cielak. Masterización: Carlos Sánchez (Estudios Global Cd. de México, febrero, 2000). Fragmento de fotografía: Dinorah Márquez. Textos: Alfonso Moreno y Jorge Fernando Negrete P. Dirección de arte: René Luna. Diseño gráfico: René Luna / Verónica M. Pizá.

Obra(s): Necronomicón (*in memoriam* H. P. Lovecraft) (1985). Pista 13.

Intérprete: Ensamble de Guitarras Clásicas de la UANL.

Álbum: Danzas de Latinoamérica.

Lugar y Año: Nuevo León, Monterrey, México, 2001.

Integrantes: Juan Francisco Gómez, Leopoldo Israel Treviño Martínez, Eduardo González Soto, Arturo Guajardo Suárez, Gilberto Amador Manzanares López, José Arturo Guerrero Rodríguez.

Créditos: Producción: Universidad Autónoma de Nuevo León. Dirigida y realizada por: Juan Luis Rodríguez. Asistente de producción: Oscar Torres García. Ing. de grabación: Rubén Mascareñas. Mezclas: Juan Luis Rodríguez y Rubén Mascareñas. Masterización: Infinity Productions. Fabricación: Sonopress de México. Diseño gráfico: Alejandra Escobedo. Fotografía: Francisco Barragán. Notas de las obras: Juan Luis Rodríguez.

Obra(s): La lejanía de los perfumes (sobre melodías mexicanas) (1986). Pista 13.

(*El faisán – Noche azul – Honor y gloria – Acuérdate de mí – Estrellita – Dios nunca muere*).

Nota: Grabado en el Aula Magna de la UANL, septiembre y octubre, 2001.

Intérprete: Cuarteto de guitarras Manuel M. Ponce.

Álbum: Artificios.

Lugar y Año: México, 2001.

Integrantes: Gerardo Díaz de León, Víctor Gardoqui, Ernesto Martínez, Raúl Zambrano.

Créditos: Quindecim recordings. Producción y Edición: Bogdan Zawitowski. Ingeniero de grabación: Valeria Palomino. Grabación realizada en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario en Ciudad Universitaria. Fotografía: Elena Zambrano. Diseño gráfico: Verence Sainz y René Luna. Notas: Eduardo Contreras Soto. Traducción: Matthew P. Schubring. Contacto: Adriana González Novi 55-5452-4756 / cuartetomanuelmponce@hotmail.com

Obra(s): *Suite España nueva* (1997-99). Pista 3 – 9.

I. El peñón de Gibraltar

II. Murmullos del Guadalquivir

III. Costa Dorada

IV. El embrujo de la Alhambra

V. La estrella de Santander

VI. Luna llena en Toledo

VII. Cantábrica

Nota: Las guitarras utilizadas son (en orden de integrantes). Masaru Khono, Japón 1982; Joaquín García, España 1976; Antonio Marín, España 1989; Masaru Khono, Japón 1993.

Intérprete: Cuarteto de guitarras Manuel M. Ponce.

Álbum: Talentos Mexicanos, Banca Mifel, Cuarteto de guitarras Manuel M. Ponce.

Lugar y Año: México, 2001.

Integrantes: Gerardo Díaz de León, Víctor Gardoqui, Ernesto Martínez, Raúl Zambrano.

Créditos: Grupo Financiero Mifel. Producción artística y edición: (por pistas) Bogdan Zawistowski. Ingeniero de grabación: Valeria Palomino de las Casas. Coordinación y notas: Marivés Villalobos. Pintura: *Cuando posa la luz* (1980) de Rafael Cauduro. El Cuarteto agradece a la UNAM, Fonca y Embajada de España el apoyo.

Obra(s): (De : *Suite España nueva*) (1997-99). Pista 11 – 13.

I. El peñón de Gibraltar

II. Murmullos del Guadalquivir

VII. Cantábrica

Nota: Grabado en la Sala Carlos Chávez del CCU, UNAM, junio, 2001. Las guitarras que se usaron son: (en el orden que aparecen los integrantes): Masaru Khono, Tokio 1982. Joaquín García, España 1976. Antonio Marín, Granada, 1989. Masaru Khono, Tokio, 1993.

Intérprete: Guitarras Mágicas.

Álbum: Fantasía Flamenca.

Lugar y Año: México, 2004.

Integrantes: Ricardo y Raúl de Luna.

Créditos: Discos Continental, S. A. de C. V. Dirección artística y arreglos: Guitarras de Luna. Ing. de grabación y Mastering: Sergio Flores. Ing. de Transfer: Francisco Espinoza. Bajo y percusión latina: Julio César Jiménez R. y Armando Jimmy Jiménez R. arte y retoque digital: Verónica Castro Laguna. © y © Discos Continental S. A. de C. V. 2004.

Nomenclatura: EXCD-6543.

Obra(s):

- 1.- **La media luna** (sobre Pedro Páramo de Juan Rulfo) (rumba flamenca) (1997). Pista 13.
- 2.- **Rumba esmeralda** (rumba flamenca) (1997). Pista 14.

Nota: Se utilizaron guitarras del constructor Abel García, Paracho, Mich.

Intérprete: Gustavo Martín, violonchelo; Juan Antonio Santoyo, piano; Juan Carlos Laguna, guitarra.

Álbum: Canto de estío.

Lugar y Año: México, 2004.

Créditos: URTEXT. Producción ejecutiva: Pedro Carmona y Marisa Canales. Producción musical: Marisa Canales. Ingeniero de sonido: Pedro Carmona. Diseño gráfico: Gerardo Merediz Hill.

Nomenclatura: JBCC 087.

Obra(s): Tres instantes del mar (1999). Pista 1 – 3.

- I. El canto de la brisa*
- II. Ensueño*
- III. Puesta de Sol*

Intérprete: Cris Lobo, guitarra.

Álbum: Caminos.

Lugar y Año: México, 2004.

Créditos: URTEXT, JAZZ. Estudio de grabación G4. Ing. de grabación, mezcla de audio y masterización: José Covarrubias. Producción: Cris Lobo. Logística: Nancy Regalado. Poesía Tania Favela. Dibujo: *El guitarrista*: Cris Lobo. Diseño de arte: Alexander Cortés. © Cristóbal López y © URTEXT S. A. de C. V.

Nomenclatura: JBCC 90.

Obra(s): I. Vengo a decirte que te quiero (de: **XXV Cuadros mágicos** sobre obras de Fernando Pereznieto) (1995-1998). Pista 10.

Nota: Álbum dedicado a Julio César Oliva. La grabación se realizó con Washburn Steel String Guitar y Ovation Nylon Strings.

Intérprete: Gabriela Sevilla, soprano y Alejandro Mora, guitarra.

Álbum: AranJuez, ma pensée, Joaquín Rodrigo y otros compositores hispanoamericanos.

Lugar y Año: Xalapa, Ver. México, 2004.

Créditos: Grabación, edición y Masterización: Mowgly Pérez. Productor artístico: Alejandra Sotelo. Diseño gráfico: Ranulfo Mandujano. Traducción Yael Bitrán, Georg Liedenberger. Grabación realizada en: Centro Cultural del Bosque, Xalapa, Ver., diciembre, 2004.

Obra(s): Por siempre Sabines (sobre poemas de Jaime Sabines) (1997). Pista 15 – 17.

- I.- Yo no lo sé de cierto*
- II.- No es que muera de amor*
- III.- Me doy cuenta de que me faltas*

Nota: Incluye obras de Joaquín Rodrigo, Antonio Lauro, Salvador Moreno, Heitor Villa-Lobos, E. Cordero.

Intérprete: Irasema Terrazas, soprano; Juan Carlos Laguna, guitarra.

Álbum: Voces de Tierra.

Lugar y Año: México, 2005.

Integrantes: Irasema Terrazas, soprano. Yleana Bautista, piano (pista 1-3, 7-10), Juan Carlos Laguna (4-6), Isaac Saúl

(11), Cristina Montero, (12-15). Marisa Canales, flauta. Edward Spencer, corno inglés. Marcia Yount, oboe. Eleanor Weingartner, clarinete. Beata Kukawska, violín. Víctor Flores, contrabajo. Gabriela Jiménez, percusión.

Créditos: URTEXT. Producción ejecutiva: Marisa Canales y Pedro Carmona O. Producción musical: Marisa Canales. Grabado en: (por pistas) Auditorio Jesús Silva Herzog del Fondo de Cultura Económica. Portada (Take off): Rafael Cortés. Fotografía Irasema Terrazas: Lorena Alcaraz. Diseño gráfico: Gerardo Merediz Hill. Textos: Juan Arturo Brennan.

Nomenclatura: JBCC 068

Obra(s): **Por siempre Sabines** (sobre poemas de Jaime Sabines) (1997). Pista 4 – 6.

I. Yo no lo sé de cierto

II. No es que muera de amor

III. Me doy cuenta de que me faltas

Nota: Incluye obras de Eduardo Gamboa, Samuel Zyman, Isaac Saúl, Kavindu.

Intérprete: Cuarteto de guitarras de la ciudad de México.

Álbum: Jícame a cuatro.

Lugar y Año: México, 2005.

Integrantes: Carlos A. Valenzuela; César Lara; Joaquín Olivares; Sayil López Cruz.

Créditos: URTEXT. Producción ejecutiva: Marisa Canales y Pedro Carmona O. Ingeniero de audio: Pedro Carmona O. y René Cárdenas. Producción musical: Marisa Canales. Fotografía: Eduardo Olivares. Diseño gráfico: Gerardo Merediz Hill. Impreso en: Impresos Tepeyac.

Nomenclatura: JBCC 115.

Obra(s): **Los cuatro elementos** (2004). Pista 7 – 10.

I. Tierra

II. Agua

III. Aire

IV. Fuego

Intérprete: José Guadalupe López Luévano, guitarra / Cuarteto de Cuerdas Clásico: Leonard Nubert, violín I; Sava Latsanick, violín II; Iouri Kassian, Viola; Ramón Becerra, violonchelo.

Álbum: Compositores mexicanos para guitarra.

Lugar y Año: Guadalajara, Jal. México, marzo, 2006.

Créditos: Ing. de sonido: Miguel Ángel Gutiérrez. Traducción al inglés: Sheri Mathias. Fotografía: Manuel Ramírez. Diseño gráfico: Martín Quintero López.

Obra(s):

1.- **Marchita el alma** (Manuel M. Ponce). Pista 4*

2.- **Wednesday** (1997). Pista 9.

*Arreglo de Julio César Oliva.

Nota: Se grabó con guitarras del constructor Fructuoso Zalapa. También incluye obras de Manuel M. Ponce, Víctor Manuel Medeles, Eduardo Angulo.

Intérprete: José Guadalupe López Luévano, guitarra.

Álbum: México en mi corazón.

Lugar y Año: Guadalajara, Jal., México, (ca. 2006).

Créditos: Dirección de Música, Cultura, Universidad de Guadalajara. Gobierno de Jalisco, Poder ejecutivo, Secretaría de Cultura.

Obra(s): **Suite mexicana** (2005). Pista 1 – 4.

I. Tierra azteca

II. Montañas y ríos

III. Canción para la amada

IV. México en mi corazón

Nota: El nombre del álbum toma el nombre del cuarto movimiento de la *Suite mexicana* de Oliva.

Intérprete: Héctor Saavedra.

Álbum: Cautivo.

Lugar y Año: México, D. F., 2007.

Créditos: Producción: Héctor Saavedra. Grabación: Am Publicidad. Masterización: Armando Gómez. Producción gráfica: Am Publicidad. Diseño: Alejandro Villalobos y César Hernández. Fotografía: Alejandro Villalobos. VALDA MUSIC.

Nomenclatura: Serie: CD GL-102

Obra(s): *Suite Montebello* (1991). Pista 2 – 4.

I. Una flor en la laguna

II. Tisú

III. Floresta

Intérprete: Judith de la Asunción, guitarra.

Álbum: cuentos de viento, *SIWA'*.

Lugar y Año: Alemania, 2007.

Créditos: Dirección ejecutiva: Yannick Galland. Grabación de sonido: Thomas Vogt. Mezcla: Judith De la Asunción y Thomas Vogt. Diseño gráfico y Fotografía: Carlos Fernández Arce.

Obra(s): *Sonata del amor* (1994). Pista 3 – 6.

I. Arcoíris

II. Romance

III. Atardecer de amor

IV. Plenitud

Nota: Se incluyen obras de Edín solís; Eduardo Martín; Emiliano Pardo-Tristán; Agustín Barrios; Carlos Castro.

Intérprete: GuitArte (cuarteto de guitarras).

Álbum: GuitArte.

Lugar y Año: México, 2010.

Integrantes: Alejandro Salcedo (director), Eloísa Lafuente, Ángel Alamilla, Ángel Álvarez.

Créditos: Texcalli Records, GuitArte.

Obra(s): *Necronomicón* (*in memoriam* H. P. Lovecraft) (1985). Pista 4.

Nota: La obra fue dedicada originalmente al Octeto GuitArte, el cual está conformado actualmente por cuatro guitarras. Incluye obras de Vivaldi, Aurelio Carmona, Lennon y McCarney, Brouwer, Piazzolla, Ángel Álvarez.

Intérprete: EGUANL, Ensamble de guitarras de la UANL.

Álbum: 20 Años haciendo ensamble 1990 – 2010.

Lugar y Año: Nuevo León, Monterrey, México, 2010.

Integrantes: José Arturo Guerrero Rodríguez (director), José Luz Cantú Martínez, Arturo Guajardo Suárez, Gilberto Manzanares, Pedro Tavizón.

Créditos: Universidad Autónoma de Nuevo León, Secretaría de Extensión y Cultura. Difusión Cultural, Artes Musicales, UANL. Dr. Jesús Ancer Rodríguez, Rector. Ing. Rogelio Garza Rivera, Secretario general. Lic. Rogelio Villareal Elizondo, Secretario de extensión y cultura. Arq. Juan Alanís Tamez, Director de artes musicales y difusión cultural. Estudio MUSITRON. Ing. de grabación y mezcla: Juan Carlos García Amaro. Diseño gráfico: Alejandro Derbez García.

Obra(s):

1.- *México de mis sueños* (2002). Pista 10 – 13.

I. El canto del Sol

II. Romance de los volcanes

III. El canto de la Luna

IV. Tierra de amor y magia

2.- **México mágico** (sobre melodías mexicanas) (2001).
Pista 14.

(La Bikina – Mi ciudad – Cielito lindo – La Llorona – La Sandunga – La Borrachita – La Malagueña – Qué bonita es mi tierra – Amanecí en tus brazos – Amor eterno – Son de La Negra).

Nota: *Se trata de un concierto para guitarra con acompañamiento de cuatro guitarras, es el primer concierto del autor (posteriormente *Concierto del amor, Concierto del destino, Mexiconcierto*). Notas a la obra por Corazón Otero.

Intérprete: Terceto Cuicacalli.

Álbum: Kuikayotl Ixachitlan, Música de América.

Lugar y Año: CDMX, 2011.

Integrantes: Diego Arturo Arias Ángel, Miguel Ángel Vences Guerrero, Jesús Eduardo Rodríguez de la Torre.

Créditos: TRANSPARENTstudio. Grabación y producción: Pablo Garibay y Rodrigo Garibay. Edición, mezcla y Masterización: Pablo Garibay. Grabado en: Ollin Yoliztli, sala Hermilo Novelo. Reseña: Juan Carlos Laguna. Fotografía: José Antonio Garamendi Hernández. Notas: Roberto Ruiz Guadalajara. Arte y diseño: Miguel Antonio Aranda Díaz. ENM; UNAM; Fonca, Conaculta.

Obra(s): 2012 (2010). Pista 2 – 4.

I. El quinto Sol

II. El retorno de Kukulkán

III. Nuevos Cielos y nueva Tierra

Nota: Obra comisionada por, y dedicada al Terceto Cuicacalli.

Intérprete: Due voci ensamble.

Lugar y Año: Hidalgo, Pachuca, México, 2012.

Integrantes: Alejandro Moreno Ramos, clarinete; Mauricio Hernández, guitarra.

Créditos: Productor: Alejandro Moreno. Ingeniero de grabación: Manuel Mora. Arte: Violetha Vite. Fotografía: Hernann Ramirez. Grabado en el Auditorio del IA de la UAEH. Diciembre 2011 a enero 2012. Conaculta. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes. Secretaría de Turismo y Cultura. FOECAH.

Obra(s): **Tres instantes del mar** (1999). Pista 10 – 12.

I. El canto de la brisa

II. Ensueño

III. Puesta de Sol

Nota: Obra escrita originalmente para violonchelo y guitarra en 1998; la transcripción es del 2011 por Mauricio Hernández.

Intérprete: Cecilio Perera.

Álbum: Laureate Series – Guitar. First Prize 2011 Michele Pittaluga Guitar Competition, Alessandria. Manuel Ponce (sic), Leo Brouwer, Julio César Oliva, Vicente Emilio Sojo.

Lugar y Año: Alemania, 2012.

Créditos: NAXOS.

Nomenclatura: LC 05537 NAXOS 8.573025.

Obra(s): **Tangomanía** (2001). Pista 11 – 14.

I. Infortunio

II. Te esperaré siempre

III. Vagando en la soledad

IV. Te llevo en mis venas

Nota: Primera grabación mundial.

Intérprete: Berta Rojas.

Álbum: Salsa roja.

Lugar y Año: Luque, Paraguay, 2013.

Créditos: Grabado en: ONMusicRecordings Studio, 4-8 julio, 2013. *Tambito Josefino* se grabó en Estudio Tajy and Mix Studio, en Asunción, Paraguay, 10 y 112 de julio, 2013. Grabación de Marcelo Cornut. Editado por Horacio Cáceres. Mezcla: Daniel Freiberg, Freiberg Musica Studios New York. Masterización: Alan Silverman, Arf Mastering, New York. Diseño: Celeste Prieto. Fotos de portada e interior: Zenoura. Notas al programa: Sonia Valiente. Traducción al inglés: Erna María Hill. Asesor de imagen: César Báez. *Tambito josefino* fue arreglado y dirigido por Edín Solís. Producido por la Orquesta de Instrumentos Reciclados, Thomas Lecourt y Flora Sánchez. Asistente de producción: Silvia Kohnen. Producción: Berta Rojas.

Obra(s):

1.- *I. Vengo a decirte que te quiero* (de: **XXV Cuadros mágicos** sobre obras de Fernando Pereznieto) (1995-1998). Pista 7.

2.- **Variaciones sobre una canción de cuna** (*Duérmete mi niño*). Pista 8 – 12.

I. Andante calmo

II. Andantino

III. Larghetto

IV. Andantino

V. Allegro

3.- **Tres instantes de amor** (1994). Pista 13 – 15.

I. Aparición

II. Te contemplo desde mi ventana

III. Obsesión

Nota: Nominado al mejor álbum de música clásica en los premios Grammy Latino en 2015. Berta Rojas interpreta en una guitarra del constructor Michael O'Leary con cuerdas

Savarez. La Orquesta de Instrumentos Reciclados toca con instrumentos fabricados por Nicolás Gómez. Incluye obra de Edín Solís, Vincent Lindsey-Clark, Quique Sinesi.

Intérprete: Cuarteto de guitarras de la ciudad de México.

Álbum: Sones y danzones de buena madera.

Lugar y Año: México, 2014.

Integrantes: César Lara, José Luis Segura Maldonado, Joaquín Olivares Martínez, Sayil López Cruz.

Créditos: Grabación: Gonzalo *Chacho Peniche* y Gabriela Méndez. Producción artística y edición: Gabriela Méndez. Mezcla y Masterización: Gonzalo *Chacho Peniche*. Grabado en: Tezosound, Morelos, Méx. Técnicos: Miguel Ángel Rodríguez, Juan Muñoz y Matías Gauchat. Editado, mezclado y masterizado: Boonkker Audio, Tacubaya, Méx. D. F. Diseño: Ranulfo Mandujano. Imagen de portada: Baile de Tehuantepec (Diego Rivera). D. R. © 2014 Banco de México, fiduciario en el fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo.

Obra(s):

1.- **Nereidas** (Amador Pérez Torres, *Dimas*). Pista 3.

2.- **Son de La Negra** (dominio público). Pista 11.

Nota: Arreglos de Julio César Oliva. Los instrumentos utilizados fueron tomados de Colección de guitarras: Doce guitarras, caudal sonoro de maderas mexicanas, de Abel García López, Luthier.

Intérprete: Rodolfo Pérez.

Álbum: Fantasía mexicana.

Lugar y Año: E. U. A., 2014.

Créditos: Brilliant Classics. productor Norbert Kraft.

Obra(s): Tres momentos de éxtasis (2003). Pista 8 – 10.

I.- Ensoñación

II.- Una tarde de verano

III.- Encantamiento

Nota: Incluye obras de Manuel M. Ponce, José Ángel Ramírez.

Intérprete: Yaroslava Contreras Borislova, violín; Nadia Borislova, guitarra.

Álbum: Memoria y tiempo.

Lugar y Año: Puebla, Pue., México, 2015.

Créditos: BUAP.

Obra(s): I.- Una flor en la laguna (de: **Suite Montebello**) (1991). Pista 10.

Nota: Versión para violín y guitarra, arreglo del compositor. Incluye obras de Diego Pujol, Gonzalo Macías, Brian Banks.

Intérprete: Morgan Szymanski.

Álbum: Nuevo Mundo.

Lugar y Año: Londres, 2015.

Créditos: Sarabande Records. Diseño: citricografico.com. Ingeniero: Gabo Reyna. Productores: Morgan Szymanski y Gabo Reyna. Imágenes: Michael Calderwood y Martín Gerard. © y © Sarabande Records, 2015.

Nomenclatura: SARACD 005.

Obra(s): Imágenes de México (2014). Pista 11 – 14.

I. Un día en la Ciudad de México

II. Noche mágica en Tepoztlán

III. Luna llena en Ensenada

IV. Fiesta en Los Cabos

Nota: Obra dedicada al intérprete. Estreno mundial. Grabación realizada con una guitarra Yulong Guo Chamber Concert. Esta obra fue grabada en México, D. F.

Intérprete: Alfredo Sánchez, guitarra.

Álbum: Alicanterías.

Lugar y Año: Veracruz, Ver., México, 2017.

Créditos: Universidad Veracruzana.

Obra(s): El retrato de Dorian Gray (sobre una lectura de Oscar Wilde) (1984). Pista 3.

Intérprete: Dúo Mateaux.

Álbum: Viajes.

Lugar y Año: Italia, 2018.

Integrantes: Giovanna Buccarella, violonchelo; Francesco Diodobich, guitarra.

Créditos: Grabación y mezcla: Dario Tatoli. Impreso en los Estudios de Reh. Terlizzi (bari) en julio de 2018. GM Mario Grimaldi.

Nomenclatura: DS 0032342010.

Obra(s): Tres instantes del mar (1998). Pista 6 – 8.

I. El canto de la brisa

II. Ensueño

III. Puesta de Sol

Nota: Incluye notas del autor sobre su obra. El álbum también contiene obras de Bareilles, Contreras, Rosaz, Gasull, González.

Intérprete: Jorge Lechuga Amelco.

Álbum: Tintas mexicanas para seis cuerdas.

Lugar y Año: Ciudad de México, **2018.**

Créditos: Blueink Recordings, Arte y diseño Jorge Lechuga, masterización, Héctor Hellion, Este proyecto se realizó mediante el Programa de Estímulos a la Creación y al Desarrollo Artístico (PECDA) Cultura, FOECAH, Secretaría de cultura del gobierno del estado de Hidalgo, Secretaría de cultura del gobierno federal,

Obra(s):

1.- **Tres lunas** (2006). Pista 1 – 3.

I Luna perla

II Luna nácar

II Luna plata

2.- **Suite mexicana** (2005). Pista 4 – 7.

I. Tierra azteca

II. Montañas y ríos

III. Canción para la amada

IV. México en mi corazón

Nota: Se incluyen obras de Ernesto García de León, Guillermo Flores Méndez, Gerardo Tamez, Héctor Hellion.

Intérprete: Morgan Szymanski, guitarra.

Álbum: El árbol de la vida.

Lugar y Año: México, Barcelona y Londres, **2019.**

Créditos: Sarabande Records, Morgan & Dylan Zsymanski.

Nomenclatura: SARADD006.

Obra(s): **Cuatro danzones** Pista 1 – 4.

1.- Valle de Bravo (2015)

2.- Bugambilia (2015)

3.- La perla (2017)

4.- Irene (2015)

Nota: Álbum para plataformas digitales. Incluye obra de Simone Lannarelli, Stephen McNeff, Deborah Pritchard, Paul Coles, Ivan Moseley, Marcela Rodríguez.

PARTITURAS EDITADAS

Julio César Oliva

OBRA PROPIA

Ediciones GSP, California, EUA.

(para guitarra sola):

(Núm. 213) (2000)

Imágenes de Paracho

(sobre paisajes de Paracho, Michoacán)

I. El sonido de los árboles

II. El sueño del laudero

III. El canto de las maderas

(Núm. 214) (2000)

Sonata del amor

I. Arcoíris

II. Romance

III. Atardecer de amor

IV. Plenitud

(Núm. 226) (2001)

Suite Montebello

I Una flor en la laguna

II Tisú

III Floresta

(Núm. 230) (2002)

El retrato de Dorian Gray

(Núm. 231) (2004)

XX Estampas de México

I. La Zona del silencio (Durango)

II. Trompetas (Jalisco)

III. Yucatán

IV. Guanajuato

V. El Tepeyac

VI. Jaranas (Veracruz)

VII. Lagunas Mágicas (Chiapas)

VIII. La Rumorosa

IX. Tenochtitlan

X. Puerto Vallarta

XI. Puerto Escondido (Oaxaca)

XII. Río Grijalva

XIII. Tzintzuntzan

XIV. Teotihuacan

XV. Acapulco

XVI. Los volcanes (Popocatépetl-Iztaccíhuatl)

XVII. Cancún

XVIII. Flor de Culiacán (homenaje a José Alfredo Jiménez)

XIX. Ensenada

XX. Tijuana

Editions Henry Lemoine, París.

DU SUD AU NORD

Collection Delia Estrada, 1992.

(para guitarra sola):

Lauriana

ARREGLOS

Ricordi, Méx.

México en tu guitarra, Num. 1, canciones populares arregladas por Julio César Oliva (arreglos en notación musical y tablatura) inglés – español, 1992.

1. Las mañanitas
2. La barca de oro
3. La pajarera
4. Hay unos ojos

México en tu guitarra, Num. 2, canciones populares arregladas por Julio César Oliva (arreglos en notación musical y tablatura) inglés – español, 1992.

1. La Valentina
2. La Adelita
3. La Sandunga
4. La Llorona

Los más famosos boleros mexicanos, Núm. 1 arreglos para guitarra nivel fácil, por Julio César Oliva, (arreglos en notación musical y tablatura) inglés – español, 1993.

1. María bonita
2. Te quiero, dijiste
3. Adoro
4. Peregrina
5. La barca

Los más famosos boleros mexicanos, Núm. 2 arreglos para guitarra nivel fácil, por Julio César Oliva, (arreglos en notación musical y tablatura) inglés – español, 1993.

1. La mentira
2. Te extraño
3. No sé tú
4. Júrame
5. Cuando vuelva a tu lado
6. Solamente una vez
7. Farolito

Ediciones Mundo América, Méx.

(para guitarra sola):

12 Boleros inolvidables (1992)

1. No sé tú
2. Te extraño
3. Cómo
4. Inolvidable
5. Usted
6. Cuando vuelva a tu lado
7. La puerta
8. No me platiques más
9. La mentira
10. Contigo en la distancia
11. La barca
12. Mucho corazón

Guitarra didáctica Vol. 1 (2001)

Mexicanas de siempre Vol. 1. (ca. 2004)

1. Cielito lindo
2. Despierta
3. No volveré
4. Un madrigal

5. Adiós Mariquita linda
6. Adiós mi chaparrita
7. La Borrachita
8. La feria de las flores
9. Canción mixteca
10. La Sandunga
11. La Llorona
12. Rondalla

Mexicanas de siempre Vol. 2 (2005)

1. Las mañanitas
2. La barca de oro
3. La pajarera
4. Hay unos ojos
5. Por un amor
6. ¿Dónde estás corazón?
7. La Valentina
8. La Bikina
9. La Adelita
10. Las chiapanecas
11. Marcha de Zacatecas
12. Guadalajara

Lo mejor de José Alfredo Jiménez (ca. 2006)

1. Amanecí en tus brazos
2. Caminos de Guanajuato
3. Corazón, corazón
4. Cuando salga la Luna
5. El caballo blanco
6. El jinete
7. El rey
8. Ella
9. Paloma querida

10. Serenata huasteca
11. Si nos dejan
12. Un mundo raro

México mágico (2004)²

1. La Bikina
2. Mi ciudad
3. La Llorona
4. La Malagueña
5. La Sandunga
6. La Borrachita
7. Amanecí en tus brazos
8. Son de La Negra
9. Cascadas de Agua azul
10. Amor eterno
11. Cielito lindo
12. Qué bonita es mi tierra

Método para guitarra (2016)

Cielito lindo en tres niveles, Vol. I

Tablatura y nota

Mi ciudad (s/f)

(de: *México mágico*). Serie Esmeralda

Tablatura y nota

Qué bonita es mi tierra (s/f)

(de: *México mágico*). Serie esmeralda

Tablatura y nota

² Estos arreglos corresponden al disco compacto *México mágico*.

PUBLICACIÓN DE PARTITURAS EN
REVISTAS ESPECIALIZADAS

Julio César Oliva

La guitarra en México, Méx.

Juan Helguera, Edit. Gaceta, Año 1, Núm. 2, México, 1986.

Lauriana

Guitar International, EUA.

Agosto de 1988.

(para guitarra sola):

Lauriana

**1ª. Semana internacional de guitarra, Méx.
Centro Cultural Universitario, UNAM, 1996.**

Suite Montebello
III Floresta

**2ª. Semana internacional de guitarra, Méx.
Centro Cultural Universitario, UNAM, 1998.**

Variaciones sobre *Can't help falling in love* (sobre una
canción francesa del s. XVIII, *Plaisir D'amour*)

Gendai Guitar Magazine, Japón.

(para guitarra sola):

(Núm. 402, 1998)

Lauriana

(Núm. 411, 1999)

Suite Montebello

I Una flor en la laguna

II Tisú

(Núm. 412, 1999)

Suite Montebello

III Floresta

Soundboard, EUA.

(Vol. XXVI Núm. 1, verano, 1999)

Guitar Foundation of America

(para guitarra sola):

Epitafio a García Lorca (Bodas de sangre)
(Incluye reseña del autor)

Resonancia, Méx.

Revista del Centro para la Investigación y el Desarrollo de la
Guitarra, A. C. (CIDEG), Núm. 3, agosto, 2001. Carlos
Monroy, Paracho, Mich.

Paráfrasis Núm. 3 (al *Nocturno a Rosario* de Manuel Acuña)

***Doce guitarras, caudal sonoro
de maderas mexicanas. Méx.***

Abel García López. Programa de Estímulo a la creación y
desarrollo artístico de Michoacán, Morelia, Mich. 2010

Madera de zopilote

RESEÑA DE OBRA EN REVISTAS ESPECIALIZADAS

Julio César Oliva

Classical Guitar, EUA.

(Music Reviews):

Abril, 2002, Vol. 20, Núm. 8. P. 39.

Suite Montebello, por Chris Dumigan.

Septiembre, 2004, Vol. 23, Núm. 1. P. 40

El retrato de Dorian Gray, por Steve Marsh.

Mayo, 2005, Vol. 23, Núm. 9. P. 51.

20 Estampas de México, por Steve Marsh.

COMPENDIO DE ARREGLOS
POR DOTACIÓN INSTRUMENTAL

Julio César Oliva

PARA GUITARRA SOLA

(ca. 1991)

1. No sé tú (Armando Manzanero)
2. Te extraño (“...”)
3. Cómo (Chico Navarro)
4. Inolvidable (Julio Gutiérrez)
5. Usted (José A. Zorrilla / Gabriel Ruíz)
6. Cuando vuelva a tu lado (María Grever)
7. La puerta (Luis Demetrio)
8. No me platiques más (Vicente Garrido)
9. La mentira (Álvaro Carrillo)
10. Contigo en la distancia (César Portillo de la Luz)
11. La barca (Roberto Cantoral)
12. Mucho corazón (Emma Elena Valdelamar)

(ca. 2003)

13. Cielito lindo (Quirino Mendoza y Cortés)
14. Despierta (Gabriel Luna de la Fuente)
15. No volveré (Manuel Esperón y Ernesto Cortázar)
16. Un madrigal (Ventura Romero)
17. Adiós Mariquita linda (Marcos Jiménez)
18. Adiós mi chaparrita (Ignacio Fernández Esperón, *Tata Nacho*)
19. La Borrachita (Ignacio Fernández Esperón, *Tata Nacho*)
20. La feria de las flores (Jesús *Chucho* Monge)
21. Canción mixteca (José López Alavés)
22. La Sandunga (Dominio público)

23. La Llorona (“...”)
24. Rondalla (Alfonso Esparza Oteo)
25. Mi ciudad (Alfonso Ontiveros, *Guadalupe Trigo*)
26. La Malagueña (Elpidio Ramírez)
27. Son de La Negra (Silvestre Vargas / Rubén Fuentes)
28. Amor eterno (Alberto Aguilera Valadéz, *Juan Gabriel*)
29. Qué bonita es mi tierra (Rubén Fuentes)

(ca. 2004)

30. Las mañanitas (Dominio público)
31. La barca de oro (“...”)
32. La pajarera (“...”)
33. Hay unos ojos (“...”)
34. Por un amor (“...”)
35. ¿Dónde estás corazón? (Luis Martínez Serrano)
36. La Valentina (Dominio público)
37. La Bikina (Rubén Fuentes)
38. La Adelita (Dominio público)
39. Las chiapanecas (“...”)
40. Marcha de Zacatecas (Genaro Codina)
41. Guadalajara (Pepe Guízar)

(ca. 2005)

42. Amanecí en tus brazos (José Alfredo Jiménez)
43. Caminos de Guanajuato (“...”)
44. Corazón, corazón (“...”)
45. Cuando salga la Luna (“...”)
46. El caballo blanco (“...”)
47. El jinete (“...”)
48. El rey (“...”)
49. Ella (“...”)
50. Paloma querida (“...”)
51. Serenata huasteca (“...”)

52. Si nos dejan (“...”)
 53. Un mundo raro (“...”)
 (ca. 2008)³
 54. Piano (Bebu Silvetti)
 55. Júrame (María Grever)
 56. Alfonsina y el mar (Félix Luna / Ariel Ramírez)
 57. Somos novios / Como yo te amé (Armando Manzanero)
 58. Mañana de carnaval (Luis Bonfá)
 59. El día que me quieras (Carlos Gardel / Alfredo Lepera)
 60. Be my love (Sammy Cahn / Nicholas Brodzky)
 61. Amapola (José María Lacalle)
 62. El amor es una cosa esplendorosa (Paul F. Webster / Sammy Fain)
 63. Duerme (Miguel Prado)
 64. En mi viejo San Juan (Noel Estrada)
 65. Estrellita (Manuel M. Ponce)
 66. Veracruz (Agustín Lara)
 67. Drume negrita (Eliseo Grenet)
 68. Playas de ensueño (Johnny Pearson)
 69. Cielo rojo (Juan Záizar)
 70. Bésame mucho (Consuelo Velázquez)

³ Estos arreglos corresponden al álbum *La guitarra del amor*, no han sido publicados.

POPURRIÉS PARA TERCETO DE GUITARRAS⁴

La lejanía de los perfumes (1986)

(sobre melodías mexicanas)

El faisán – Noche azul – Honor y gloria – Acuérdate de mi – Estrellita – Dios nunca muere.

Esto es para recordar (1988)

(sobre melodías que popularizó Ray Conniff)

Bésame mucho – El mar – El amor es una cosa esplendorosa – Extraños en el paraíso – Aquellos ojos verdes.

Magic music (1988)

(sobre melodías norteamericanas)

September song – As time goes bye – Days of wine and roses – Over the rainbow – Blue moon – Stardust – Misty – Manhattan.

Fantasia del eco (1988)

(sobre melodías de *The Beatles*)

The long and winding road – Black bird – P. S. I love you – Hey Jude – Norwegian Wood – Michelle – Yesterday – Something – If I fell.

Swing love (1988)

(sobre melodías de swing)

Tuxedo junction – String of pearls – Moonlight serenade – Moonglow – The man I love – Little brown jug.

⁴ Los arreglos para dos guitarras nunca se escribieron debido a que eran prácticamente improvisados. Se trata del periodo en que Oliva trabajaba con su colega y exalumno en el restaurante de lujo, *Ile de France*. “Montaban” las piezas entre turnos, en un pequeño almacén de limpieza.

Nostalgia del Río de la Plata (1990)

(sobre melodías de tangos)

La cumparsita – El choclo – Mi Buenos Aires querido – El día que me quieras – Contrabajando.

Mambolera (1990)

(sobre melodías de mambo)

Mambo Núm. 5 – Qué rico mambo – Mambo Núm. 8.

Remembranza (2001)

(sobre melodías de boleros)

No sé tú – Contigo aprendí – Somos novios – Como yo te amé – Todo y nada – Cuando vuelva a tu lado – Contigo en la distancia – La puerta.

Lara para siempre (2002)

(sobre melodías de Agustín Lara)

Introducción – Señora tentación – Palmeras – Solamente una vez – Noche de ronda – Veracruz.

Flores de ayer (2002)

(sobre melodías de danzones)

Almendra – Rigoletito – Nereidas – Teléfono a larga distancia – Danzones de Lara – Masacre – Almendra – Juárez – Nereidas.

El canto del Sur (2005)

(sobre melodías latinoamericanas)

El cóndor pasa – En mi viejo Sam Juan – Recuerdos de Ypacaraí – Alfonsina y el mar – Alma llanera – La flor de la canela – Fina estampa – Que nadie sepa mi sufrir.

Fiesta en el Papaloapan (2005)

(sobre melodías de sones jarochos)

El jarabe loco – La bamba – El cascabel – Aqualulco.

Brasileira (2005)

(sobre melodías brasileñas)

I. Bahía – Mañana de carnaval – Insensatez – Oh, amor en paz – Wave – Samba de una nota – Berimbau – Aguas de marzo – Brasil – Tico tico.

Capote y muleta (2005)

(sobre melodías de pasodobles)

El gato montés – España cañí – El relicario – Silverio.

Rocktime (2005)

(sobre melodías de rock)

Smoke on the water – Satisfaction – Light my fire – Sounds of silence – Dust in the wind – Still got the blues – Hotel California – The house of the rising sun – Without you – Europa – Tears in heaven – Imagine – My sweet lord.

OTRA DOTACIÓN

Añoranza (1999)

(sobre melodías de valsés mexicanos)

*Club verde – Alejandra – Dios nunca muere – Viva mi desgracia – Honor y gloria – Sobre las olas.
guit. sola / 2 guit.*

México mágico (2001)

(sobre melodías mexicanas)

La Bikina – Mi ciudad – Cielito lindo – La Llorona – La Sandunga – La Borrachita – La Malagueña – Qué bonita es mi tierra – Amanecí en tus brazos – Amor eterno – Son de La Negra.

guit. sola / 2 guit. / 3 guit.

Joyas del recuerdo (2018)

(sobre melodías de boleros)

Viajera – Bonita – Cien años – Cuando vuelva a tu lado – Solamente una vez – Frenesí – Delirio – Somos novios – Adiós – Bésame mucho – Aquellos ojos verdes.

2 guit. / 3 guit. / 4 guit. / 8 guit.

El Grillito Cantor (2018)

(sobre canciones de Cri-Cri)

Tema de Cri-Cri – La Patita – El Ratón Vaquero – Negrito Sandía – Canción de las brujas – El ropero – Caminito de la escuela – La marcha de las letras – La muñeca fea – Dí por qué – El chorrillo – Cochinitos dormilones – La merienda – La olla y el comal – Gato de barrio – Che araña.

2 guit. / 3 guit. / 4 guit. / 8 guit.

COMPENDIO DE OBRA
POR DOTACIÓN INSTRUMENTAL Y TEMA

Julio César Oliva

OBRA PARA:

GUITARRA SOLA / DOS GUITARRAS / TRES GUITARRAS / CUATRO
GUITARRAS / SEIS GUITARRAS / OCHO GUITARRAS / DOTACIÓN
VARIADA / CONCIERTOS PARA GUITARRA(S) / CONCIERTOS
ORQUESTADOS

TEMAS:

I.- LITERATURA II.- MÚSICA III.- PINTURA Y ESCULTURA
IV.- PAISAJE, NATURALEZA Y SITIOS V.- AMOR
VI.- MISTICISMO VII.- VARIOS VIII.- INFANTIL

(Ordenado por el tema fuente que le da origen y el número
secuencial de obra por orden cronológico)⁵

OBRA PARA GUITARRA SOLA

I.- LITERATURA

Epitafio a García Lorca (1983) I 1
(*Bodas de sangre*. Dedicado a Antonio Gades)
I. Danza de la tragedia
II. Danza del amor
III. Danza de la muerte

⁵ Algunas obras podrían pertenecer a varios temas, sin embargo se toma la fuente inmediata de donde está basada la obra.

El retrato de Dorian Gray (1984) I 2
(sobre una lectura de Oscar Wilde)

El juego de abalorios (1985) I 3
(sobre una lectura de Hermann Hesse)
I. Preludio (Castalia)
II. Nocturno (Magister Ludi)
III. Quasi fuga (El juego de abalorios)

El hijo del brahmán (1986)⁶ I 4
(de: *Siddhartha* de Hermann Hesse)
- / 3 guit.

Kamala (1987)² I 5
(de: *Siddhartha* de Hermann Hesse)
- / 3 guit.

Om (1987)² I 6
(de: *Siddhartha* de Hermann Hesse)
- / 3 guit.

Laberintos (1988) I 7
(sobre poemas de Jorge Luis Borges)
I. Fervor de Buenos Aires
II. Luna de enfrente
III. El hacedor
IV. Para las seis cuerdas
V. Elogio de la sombra
VI. La rosa profunda
VII. Historia de la noche

⁶ Estas tres obras fueron escritas originalmente para tres guitarras, posteriormente el compositor hizo el arreglo para una sola.

Romeo y Julieta (1994) (sobre una lectura de William Shakespeare)	I 8
Tres paráfrasis (2000) (al <i>Nocturno a Rosario</i> de Manuel Acuña) <i>I. Paráfrasis Núm. 1</i> <i>II. Paráfrasis Núm. 2</i> <i>III. Paráfrasis Núm. 3</i>	I 9
Cumbres Borrascosas (2007) (sobre la novela de Emily Brontë)	I 10
El fantasma de La ópera (2018) (sobre la novela de Gastón Leroux)	I 11
El principito (2019) (sobre una lectura de Antoine de Saint-Exupéry) <i>- / 2 guit. / 3 guit. / 4 guit.</i>	I 12

OBRA PARA GUITARRA SOLA
II.- MÚSICA

XIV Estudios a través de la escala (1976 – 1979)	II 1
Primera serie <i>I. Pavana</i> (do mayor) <i>II. Vals</i> (re mayor) <i>III. Minueto</i> (mi mayor) <i>IV. Fantasía</i> (fa mayor) <i>V. Alla Polacca</i> (sol mayor) <i>VI. Gavota</i> (la mayor)	

VII. Danza (si mayor)

Segunda serie

VIII. Sarabanda (do menor)
IX. Variaciones (re menor)
X. Tango (mi menor)
XI. Nocturno (fa menor)
XII. Bourrée (sol menor)
XIII. Giga (la menor)
XIV. Tocatta (si menor)

Lauriana (vals) (1983) II 2
(homenaje a Antonio Lauro)

Debussyana (1983) II 3
(homenaje a Debussy)

Serenata póstuma (1984) II 4
(a la memoria de Francisco Tárrega)

Mantra estelar (1989) II 5
(homenaje a Ravi Shankar)

Sonata transfigurada (1992) II 6
(*in memoriam* Frédéric Chopin)

I. Plenilunio
II. Idilio
III. Umbral
IV. Hacia la eternidad

Sonata trágica (1993) II 7
(*in memoriam* Frédéric Chopin)
I. Crepúsculo

II. Réquiem
III. Un corazón destrozado
IV. La otra realidad

Sonata de la muerte (1993) II 8
(*in memoriam* Ludwig van Beethoven)
I. Dolor
II. Agonía
III. Muerte

Wednesday (1997) II 9

Sonata in blues (2000) II 10
- / 2 guit. / 3 guit.
I. Life is not easy
II. Our terrible solitude
III. Please god, don't be late too much

Sonata in jazz (2000) II 11
- / 2 guit. / 3 guit.
I. Evening of love
II. Your face in the horizon
III. The full moon kiss

Sonatango (2000) II 12
- / 2 guit. / 3 guit. / 4 guit.
I. Pasión
II. Te perdono
III. Vuelvo a creer
IV. Tengo el alma destrozada

Tangomanía (2001) II 13
- / 2 guit. / 3 guit.
I. Infortunio

II. Te esperaré siempre
III. Vagando en la soledad
IV. Te llevo en mis venas

En el piano de Scott Joplin (2016) II 14
I. Hello, Marilu
II. Beautiful Princess
III. Sunday Beach Rag

OBRA PARA GUITARRA SOLA
III.- PINTURA Y ESCULTURA

Suite Montmartre (1976) III 1
(homenaje a Toulouse Lautrec)
I. Preludio (Le jockey)
II. Vals (Moulin Rouge)
III. Soliloquio (La lavandière)
IV. Danza (Jane Avril)

Suite Montparnasse (1976) III 2
(homenaje a Modigliani)
I. Preámbulo (escultura)
II. Canto (Lunia Czechowska)
III. Boceto de Liorna (desnudo rojo)
IV. Postludio (Cariátide)

Abismae aeterno (1984) III 3
(*in memoriam* Remedios Varo)
(*La llamada – Ascensión al monte Análogo – Luz emergente – Renacer – Fenómeno de ingravedad – Armonía – Rompiendo el círculo vicioso – Flautista – La huida – La calle de las presencias ocultas – La revelación*)

<i>II. En Algeciras</i>			
Suite Montebello (1991)	IV 2		
(sobre las Lagunas de Montebello, Chiapas)			
- / 2 guit. / 3 guit. / 4 guit. / guit. + vln.			
<i>I. Una flor en la laguna</i>			
<i>II. Tisú</i>			
<i>III. Floresta</i>			
Imágenes de Paracho (1996)	IV 3		
(sobre paisajes de Paracho, Michoacán)			
<i>I. El sonido de los árboles</i>			
<i>II. El sueño del laudero</i>			
<i>III. El canto de las maderas</i>			
Cascadas de Agua azul (1996)	IV 4		
(sobre las Cascadas de Agua azul, Chiapas)			
- / 2 guit. / 3 guit.			
En la soledad de la montaña (1997)	IV 5		
Lagunas de Montebello (1999)	IV 6		
(sobre las Lagunas de Montebello, Chiapas)			
<i>I. Laguna Esmeralda</i>			
<i>II. Laguna Ensueño</i>			
<i>III. Laguna Montebello</i>			
Tres momentos de Ensenada (2000)	IV 7		
<i>I. Alba</i>			
<i>II. Atardecer</i>			
<i>III. Luna de mar</i>			
XX Estampas de México (2001)	IV 8		
		<i>I. La Zona del silencio (Durango)</i>	
		<i>II. Trompetas (Jalisco)</i>	
		<i>III. Yucatán</i>	
		<i>IV. Guanajuato</i>	
		<i>V. El Tepeyac</i>	
		<i>VI. Jaranas (Veracruz)</i>	
		<i>VII. Lagunas Mágicas (Chiapas)</i>	
		<i>VIII. La Rumorosa</i>	
		<i>IX. Tenochtitlan</i>	
		<i>X. Puerto Vallarta</i>	
		<i>XI. Puerto Escondido (Oaxaca)</i>	
		<i>XII. Río Grijalva</i>	
		<i>XIII. Tzintzuntzan</i>	
		<i>XIV. Teotihuacan</i>	
		<i>XV. Acapulco</i>	
		<i>XVI. Los volcanes (Popocatépetl-Iztaccíhuatl)</i>	
		<i>XVII. Cancún</i>	
		<i>XVIII. Flor de Culiacán (homenaje a José Alfredo Jiménez)</i>	
		<i>XIX. Ensenada</i>	
		<i>XX. Tijuana</i>	
		Flor de Nazuna (2002)	IV 9
		Santa Prisca (2002)	IV 10
		México de mis sueños (2002)*	IV 11
		<i>1 guit. solista + 4 guit. acomp.</i>	
		<i>I. El canto del Sol</i>	
		<i>II. Romance de los volcanes</i>	
		<i>III. El canto de la Luna</i>	
		<i>IV. Tierra de amor y magia</i>	

Costa Rica (2003)	IV 12	Imágenes de México (2014)	IV 22
Tres paisajes de China (2004)	IV 13	<i>I. Un día en la Ciudad de México</i>	
<i>I. La gran muralla</i>		<i>II. Noche mágica en Tepoztlán</i>	
<i>II. Río amarillo</i>		<i>III. Luna llena en Ensenada</i>	
<i>III. Manchuria</i>		<i>IV. Fiesta en Los cabos</i>	
Suite mexicana (2005)	IV 14	Imágenes de Yucatán (2014)	IV 23
<i>I. Tierra azteca</i>		<i>I. Mérida</i>	
<i>II. Montañas y ríos</i>		<i>II. Paseo Montejo</i>	
<i>III. Canción para la amada</i>		<i>III. Chichén Itzá</i>	
<i>IV. México en mi corazón</i>		Valle de Bravo (danzón) (2015)	IV 24
Luna llena en Yokohama (2006)	IV 15	<i>- / 2 guit. / 3 guit. / 4 guit. / 8 guit.</i>	
Tres lunas (2006)	IV 16	Ciudad Juárez (danzón) (2015)	IV 25
<i>I. Luna perla</i>		<i>- / 2 guit. / 3 guit. / 4 guit.</i>	
<i>II. Luna nácar</i>		Baja California (danzón) (2015)	IV 26
<i>III. Luna plata</i>		<i>- / 2 guit. / 3 guit.</i>	
Tres paisajes de Paraguay (2011)	IV 17	México te extraño tanto (2016) ⁷	IV 27
<i>I. Río Paraguay</i>		La música del lago (2016)	IV 28
<i>II. Lago Azul de Ypacaraí</i>		(tema con variaciones y final)	
<i>III. Cascadas de Iguazú</i>		(sobre el lago Otay Lake, California, EUA.)	
The Woodland (2011)	IV 18	Tres recuerdos de México (2018)	IV 29
Evening of summer (2011)	IV 19	<i>I. Desierto de Altar</i>	
Fiesta mexicana (2011)	IV 20	<i>II. México te extraño tanto</i> ⁸	
Columbia (2011)	IV 21	<i>III. Playa del amor</i>	

⁷ El autor integró dos obras más que acompañan a ésta dos años después.

⁸ Esta obra existió primero (2016), posteriormente el autor integró las otras dos.

Irene (danzón) (2015) - / 2 guit. / 3 guit. / 4 guit.	V 14	Sonata del destino (1994) <i>I. Predestinación</i>	VI 2
Ana Rosa (danzón) (2017) - / 2 guit. / 3 guit. / 4 guit.	V 15	<i>II. Una luz en el sendero</i> <i>III. Ya todo está escrito</i> <i>IV. La gran mentira</i>	
Si tú supieras (danzón) (2017) - / 2 guit. / 3 guit. / 4 guit.	V 16	Tres plegarias místicas (1994) <i>I. Dios mío ¿por qué me has olvidado?</i>	VI 3
Nunca te olvidaré (danzón) (2017) - / 2 guit. / 3 guit. / 4 guit.	V 17	<i>II. ¡Oh, Jesús!, lleva mi súplica a tu Padre</i> <i>III. Señor, muéstrame tu rostro</i>	
En la soledad de la nada (2017)	V 18	Sonatina mágica (1996) <i>I. El perfume de la pradera</i>	VI 4
Dos danzones por otra parte (2018) <i>I. Cuando tú me digas sí...</i> <i>II. Nunca te he importado</i>	V 19	<i>II. El lago de cristal</i> <i>III. El bosque encantado</i>	
Dos danzones en la intimidad (2019) <i>I. Te amo, irremediablemente</i> <i>II. Vivo pensando en ti</i>	V 20	Concierto del destino (2003) <i>1 guit. solista + 4 guit. acomp.</i> <i>I. Predestinación</i>	VI 5
Adagietto del amor y del destino (2019) (al estilo de Mahler)	V 21	<i>II. Una luz en el sendero</i> <i>III. Ya todo está escrito</i> <i>IV. La gran mentira</i>	
		La rueda de la vida (2007) <i>I. Nada permanece igual</i>	VI 6
		<i>II. Todo es por algo</i> <i>III. La vida continúa</i>	
		Hacia el final de todo (2011)	VI 7
		Sonata para el final de los tiempos (2013–2014) <i>I. Señales proféticas</i>	VI 8

OBRA PARA GUITARRA SOLA
VI.- MISTICISMO

Sonata enigmática (1994) <i>I. El enigma de la vida</i> <i>II. Resignación</i> <i>III. El misterio del amor</i> <i>IV. La fuerza del destino</i>	VI 1
---	------

II. *La gran tribulación*
III. *Paraíso recobrado*

OBRA PARA GUITARRA SOLA
VII.- VARIOS

Sonata para el final de todos los tiempos (2015) <i>I. El anticristo</i> <i>II. El arrebatamiento (El rapto)</i> <i>III. Las siete trompetas del Apocalipsis</i> <i>IV. El Armagedón</i>	VI 9	Variaciones sobre una canción catalana (1986) (<i>El noi de la mare</i>) (canción trad. catalana, anónima)	VII 1
No todo está perdido (danzón) (2017) - / 2 guit. / 3 guit. / 4 guit.	VI 10	Blues of Light (1989)	VII 2
Sonate pour le voyage de la vie (2019) <i>I.- Rendez-vous</i> <i>II.- Plus fort que nous</i> <i>III.- Déjà vu</i> <i>IV.- Au revoir</i>	VI 11	Balada (2002)	VII 3
La sexta extinción (sonata) (2019) <i>I.- El principio de incertidumbre (en 1914)</i> <i>II.- El punto de no retorno (en 2016)</i> <i>III.- Doomsday clock (en 2018)</i> ⁹ <i>IV.- Nuestra hora final (en 2030)</i>	VI 12	Réquiem (2003)	VII 4
		Madera de zopilote (2007)	VII 5
		Variaciones y Final (2007) (sobre un villancico mexicano del s. xvi)	VII 6
		Dos valsos (2007) <i>I. María Soledad</i> <i>II. María Fernanda</i>	VII 7
		La leyenda del rey Arturo (2014) <i>I. Camelot</i> <i>II. El santo grial</i> <i>III. Ávalon</i> <i>IV. Merlín</i> <i>V. Excálibur</i>	VII 8
		Good evening: Let's start the music (2015) <i>I. Dancing with the destiny</i> <i>II. Life is as a blues</i> <i>III. Girl from Ensenada</i>	VII 9

⁹ En la Universidad de Chicago (EUA), existe un reloj llamado *Doomsday Clock* (Reloj del Juicio final o Reloj del Apocalipsis, o Fin del mundo). El *Bolleting of the Atomic Scientists* (Boletín de Científicos Atómicos) de dicha universidad, ha publicado sus cambios desde 1947. El 25 de enero de 2018 se ajustó manualmente a dos minutos para la media noche; de tres, que estaba desde el 19 de enero de 2017. En 2019 el reloj se mantiene sin cambio. Sólo en 1953 el reloj había estado tan cerca de la media noche, cuando Estados Unidos y la Unión Soviética probaron bombas de hidrógeno. Consultado en: <https://www.excelsior.com.mx/global/reloj-del-apocalipsis-esta-a-2-minutos-del-fin-del-mundo/1292386> y, https://es.wikipedia.org/wiki/Reloj_del_Apocalipsis el 11 de mayo de 2019.

El cucú (tema y variaciones) (2016)	VII 10	<i>VII. En la penumbra del tapanco</i>	
La perla (2017) <i>- / 2 guit. / 3 guit. / 4 guit.</i>	VII 11	Siete piezas infantiles (1997)	VIII 3
		<i>I. Tus ojos, dos estrellas</i>	
		<i>II. Zafiro</i>	
Cuatro diosas del cine (2017)	VII 12	<i>III. Tu alma blanca como una perla</i>	
<i>I. María Félix</i>		Canción de cuna (1999)	VIII 4
<i>II. Brigitte Bardot</i>		Cuatro arrullos (2010)	VIII 5
<i>III. Brooke Shields</i>		Arrullo (2013)	VIII 6
<i>IV. Marilyn Monroe</i>			
OBRA PARA GUITARRA SOLA			
VIII.- INFANTIL			
CONCIERTOS			
Variaciones sobre una canción de cuna (1994) <i>(Duérmeme mi niño)</i>	VIII 1	México de mis sueños (2002)	IV 1
<i>I. Andante calmo</i>		<i>1 guit. solista + 4 guit. acomp.</i>	
<i>II. Andantino</i>		<i>I. El canto del Sol</i>	
<i>III. Larghetto</i>		<i>II. Romance de los volcanes</i>	
<i>IV. Andantino</i>		<i>III. El canto de la Luna</i>	
<i>V. Allegro</i>		<i>IV. Tierra de amor y magia</i>	
Recuerdos de infancia (1995) <i>(sobre el libro <i>En la penumbra del tapanco</i> de Corazón Otero)</i>	VIII 2	Concierto del destino (2003)	VI 2
<i>I. La mecedora</i>		<i>1 guit. solista + 4 guit. acomp.</i>	
<i>II. La estrella</i>		<i>I. Predestinación</i>	
<i>III. El encuentro</i>		<i>II. Una luz en el sendero</i>	
<i>IV. El abuelo</i>		<i>III. Ya todo está escrito</i>	
<i>V. Belinda</i>		<i>IV. La gran mentira</i>	
<i>VI. La liberación</i>		Concierto del amor (2003)	V 3
		<i>1 guit. solista + 4 guit. acomp. / orquestado</i>	
		<i>I. El amor es así</i>	

- II. Una carta de despedida*
- III. Me duele no verte*
- IV. Te llevaré siempre en mi corazón*

Mexiconcierto (2016) VI 4
 (sobre el Popocatépetl e Iztaccíhuatl)
3 guit. solistas + 4 guit. acomp. / orquestado
I. México profético
II. Popocatépetl e Iztaccíhuatl nos advierten
III. México en la Nueva Tierra

CONCIERTOS ORQUESTADOS

México de mis sueños (2002) IV 1
1 guit. solista + 4 guit. acomp. / orquestado
I. El canto del Sol
II. Romance de los volcanes
III. El canto de la Luna
IV. Tierra de amor y magia

Concierto del amor (2003) V 2
1 guit. solista + 4 guit. acomp. / orquestado
I. El amor es así
II. Una carta de despedida
III. Me duele no verte
IV. Te llevaré siempre en mi corazón

Mexiconcierto (2016) VI 3
 (sobre el Popocatépetl e Iztaccíhuatl)
3 guit. solistas + 4 guit. acomp. / orquestado
I. México profético
II. Popocatépetl e Iztaccíhuatl nos advierten
III. México en la Nueva Tierra

OBRA PARA DOS GUITARRAS

Caballo de Troya (1989) I 1
 (sobre lecturas de J. J. Benítez)
I. Enigma sagrado
II. Mensaje mesiánico
III. Revelación

Pietá (1989) III 2
 (sobre la escultura del mismo nombre
 de Miguel Ángel)

Suite Montebello (1991) IV 3
 (sobre las Lagunas de Montebello, Chiapas)
1 guit. / - / 3 guit. / 4 guit. / guit. + vln.
I. Una flor en la laguna
II. Tisú
III. Floresta

Cascadas de Agua azul (1996) IV 4
 (sobre las Cascadas de Agua azul, Chiapas)
1 guit. / - / 3 guit.

Siete piezas infantiles (1997) VIII 5
IV. Géminis

Sonatango (2000) II 6
1 guit. / - / 3 guit. / 4 guit.
I. Pasión
II. Te perdono
III. Vuelvo a creer
IV. Tengo el alma destrozada

Sonata in blues (2000)	II 7	(sobre una lectura de Matilde Asensi)	
<i>1 guit. / - / 3 guit.</i>		<i>I. Tiahuanaco</i>	
<i>I. Life is not easy</i>		<i>II. Aimara</i>	
<i>II. Our terrible solitude</i>		<i>III. Viracocha</i>	
<i>III. Please god, don't be late too much</i>			
Sonata in jazz (2000)	II 8	Tres momentos mágicos (2007)	VI 16
<i>1 guit. / - / 3 guit.</i>		<i>I. Amanecer de mar sobre tu rostro</i>	
<i>I. Evening of love</i>		<i>II. Tu silueta en el crepúsculo</i>	
<i>II. Your face in the horizon</i>		<i>III. Amarte en plenilunio</i>	
<i>III. The full moon kiss</i>			
Tangomanía (2001)	II 9	Fanny (salsa – rumba flamenca) (2007)	V 17
<i>1 guit. / - / 3 guit.</i>		Así juntitos (danzón) (2007)	V 18
<i>I. Infortunio</i>		Te quiero ver (salsa) (2007)	V 19
<i>II. Te esperaré siempre</i>		Irene (danzón) (2015)	V 20
<i>III. Vagando en la soledad</i>		<i>1 guit. / - / 3 guit. / 4 guit.</i>	
<i>IV. Te llevo en mis venas</i>		Bugambilia (danzón) (2015)	V 21
Un destello de amor (2003)	V 10	<i>1 guit. / - / 3 guit. / 4 guit. / 8 guit.</i>	
Tres piezas de jazz (2005)	II 11	Ciudad Juárez (danzón) (2015)	IV 22
<i>I. Red rose rag</i>		<i>1 guit. / - / 3 guit. / 4 guit.</i>	
<i>II. Melancholy blues</i>		Valle de Bravo (danzón) (2015)	IV 23
<i>III. Blue sky swing</i>		<i>1 guit. / - / 3 guit. / 4 guit. / 8 guit.</i>	
Tu mirada (bolero) (2005)	V 12	Baja California (danzón) (2015)	IV 24
Fantasia – nocturno (2006)	II 13	<i>1 guit. / - / 3 guit.</i>	
Te lo dije (salsa – rumba flamenca) (2006)	V 14	Ana Rosa (danzón) (2017)	V 25
El origen perdido (2006)	VI 15	<i>1 guit. / - / 3 guit. / 4 guit.</i>	

Turquesa (rumba flamenca) (1998)	IV 11	<i>II. Pacto de amor</i>	
		<i>III. Soñando contigo</i>	
Crepúsculo (rumba flamenca) (1998)	IV 12		
Grijalva (rumba flamenca) (1998)	IV 13	2012 (2010)	VI 19
Sonatango (2000)	II 14	<i>I. El quinto Sol</i>	
<i>1 guit. / 2 guit. / - / 4 guit.</i>		<i>II. El regreso de Kukulcán</i>	
<i>I. Pasión</i>		<i>III. Nueva Tierra y nuevos cielos</i>	
<i>II. Te perdono</i>			
<i>III. Vuelvo a creer</i>		Son de la paloma (2014)	II 20
<i>IV. Tengo el alma destrozada</i>			
Sonata in blues (2000)	II 15	Valle de Bravo (danzón) (2015)	IV 21
<i>1 guit. / 2 guit. / -</i>		<i>1 guit. / 2 guit. / - / 4 guit. / 8 guit.</i>	
<i>I. Life is not easy</i>		Baja California (danzón) (2015)	IV 22
<i>II. Our terrible solitude</i>		<i>1 guit. / 2 guit. / -</i>	
<i>III. Please god, don't be late too much</i>		Irene (danzón) (2015)	V 23
		<i>1 guit. / 2 guit. / - / 4 guit..</i>	
Sonata in jazz (2000)	II 16	Bugambilia (danzón) (2015)	V 24
<i>1 guit. / 2 guit. / -</i>		<i>1 guit. / 2 guit. / - / 4 guit. / 8 guit.</i>	
<i>I. Evening of love</i>		Ciudad Juárez (danzón) (2015)	IV 25
<i>II. Your face in the horizon</i>		<i>1 guit. / 2 guit. / - / 4 guit.</i>	
<i>III. The full moon kiss</i>		Mexiconcierto (2016)	VI 26
Tangomanía (2001)	II 17	(sobre el Popocatépetl e Iztaccíhuatl)	
<i>1 guit. / 2 guit. / -</i>		<i>3 guit. solistas + 4 guit. acomp. / orquestado</i>	
<i>I. Infortunio</i>		<i>I. México profético</i>	
<i>II. Te esperaré siempre</i>		<i>II. Popocatépetl e Iztaccíhuatl nos advierten</i>	
<i>III. Vagando en la soledad</i>		<i>III. México en la Nueva Tierra</i>	
<i>IV. Te llevo en mis venas</i>		La perla (2017)	IV 27
Música para amarte (2004)	V 18	<i>1 guit. / 2 guit. / - / 4 guit.</i>	
<i>I. Pavana para la amada</i>			

Ana Rosa (2017) <i>1 guit. / 2 guit. / - / 4 guit.</i>	V 28	Siete piezas infantiles (1997) <i>VI. La rosa de los cuatro vientos</i>	VIII 2
No todo está perdido (2017) <i>1 guit. / 2 guit. / - / 4 guit.</i>	VI 29	Suite España nueva (1997-1999) <i>I. El peñón de Gibraltar</i> <i>II. Murmullos del Guadalquivir</i> <i>III. Costa dorada</i> <i>IV. El embrujo de la Alhambra</i> <i>V. La estrella de Santander</i> <i>VI. Luna llena en Toledo</i> <i>VII. Cantábrica</i>	IV 3
Si tú supieras (2017) <i>1 guit. / 2 guit. / - / 4 guit.</i>	V 30		
Nunca te olvidaré (2017) <i>1 guit. / 2 guit. / - / 4 guit.</i>	V 31		
El guitarrista (2018) (sobre un mural de Karla Zamora) (tango - blues - swing - bolero - salsa - jazz · waltz) <i>1 guit. / 2 guit. / -</i>	III 32	Ponciana (1999) (homenaje a Manuel M. Ponce) <i>I. Allegro moderato</i> <i>II. Andante</i> <i>III. Allegro</i>	II 4
El principito (2019) (sobre una lectura de Antoine de Saint-Exupéry) <i>1 guit. / 2 guit. / - / 4 guit.</i>	I 33	Sonatango (2000) <i>1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / -</i> <i>I. Pasión</i> <i>II. Te perdono</i> <i>III. Vuelvo a creer</i> <i>IV. Tengo el alma destrozada</i>	II 5
Una tarde en Coyoacán (2019) <i>1 guit. / 2 guit. / - / 4 guit.</i>	IV 34		
OBRA PARA CUATRO GUITARRAS			
Suite Montebello (1991) (sobre las Lagunas de Montebello, Chiapas) <i>1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / - / guit. + vln.</i> <i>I. Una flor en la laguna</i> <i>II. Tisú</i> <i>III. Floresta</i>	IV 1	México de mis sueños (2002) <i>1 guit. solista + 4 guit. acomp.</i> <i>I. El canto del Sol</i> <i>II. Romance de los volcanes</i> <i>III. El canto de la Luna</i> <i>IV. Tierra de amor y magia</i>	IV 6

Concierto del destino (2003) <i>1 guit. solista + 4 guit. acomp.</i> <i>I. Predestinación</i> <i>II. Una luz en el sendero</i> <i>III. Ya todo está escrito</i> <i>IV. La gran mentira</i>	VI 7	Valle de Bravo (danzón) (2015) <i>1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / - / 8 guit.</i>	IV 14
Concierto del amor (2003) <i>1 guit. solista + 4 guit. acomp. / orquestado</i> <i>I. El amor es así</i> <i>II. Una carta de despedida</i> <i>III. Me duele no verte</i> <i>IV. Te llevaré siempre en mi corazón</i>	V 8	Tres paisajes musicales (2015) <i>I. La Malinche</i> <i>II. Atlixco Blues</i> <i>III. Volcanes mágicos</i>	IV 15
Los cuatro elementos (2004) <i>I. Tierra</i> <i>II. Agua</i> <i>II. Aire</i> <i>IV. Fuego</i>	VI 9	Mexiconcierto (2016) (sobre el Popocatepetl e Iztaccíhuatl) <i>3 guit. solistas + 4 guit. acomp. / orquestado</i> <i>I. México profético</i> <i>II. Popocatepetl e Iztaccíhuatl nos advierten</i> <i>III. México en la Nueva Tierra</i>	VI 16
Los reinos sobrenaturales (2004) <i>I. Lemuria</i> <i>II. Atlántida</i> <i>III. Sedona</i>	VI 10	La perla (2017) <i>1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / -</i>	IV 17
Irene (danzón) (2015) <i>1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / -</i>	V 11	Ana Rosa (danzón) (2017) <i>1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / -</i>	V 18
Bugambilia (danzón) (2015) <i>1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / - / 8 guit.</i>	V 12	No todo está perdido (danzón) (2017) <i>1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / -</i>	VI 19
Ciudad Juárez (danzón) (2015) <i>1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / -</i>	IV 13	Si tú supieras (danzón) (2017) <i>1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / -</i>	V 20
		Nunca te olvidaré (danzón) (2017) <i>1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / -</i>	V 21
		El principito (2019) (sobre una lectura de Antoine de Saint-Exupéry) <i>1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / -</i>	I 22

Una tarde en Coyoacán (2019) IV 23
1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / -

OBRA PARA SEIS GUITARRAS

Pedro Páramo (1996) I 1
(sobre la novela del mismo nombre de Juan Rulfo)

El llano en llamas (1996) I 2
(sobre el cuento homólogo cuyo título del libro es el mismo, de Juan Rulfo)

Siete piezas infantiles (1997) VIII 3
VII. Juntos alcanzaremos una estrella

OBRA PARA OCHO GUITARRAS

Necronomicón (1985) VI 1
(*in memoriam* H. P. Lovecraft)

Raveliana (1986) II 2
(homenaje a Ravel)

Bugambilia (danzón) (2015) V 3
1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / 4 guit. / -

Valle de Bravo (danzón) (2015) IV 4
1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / 4 guit. / -

OBRA PARA DOTACIÓN VARIA:

SOPRANO + GUITARRA

Los amorosos (1991) I 1
(sobre un poema de Jaime Sabines)
sopr. + guit. / fl. + vc.

Tres poemas de amor (1995) I 2
(sobre poemas de Amado Nervo y Manuel Acuña)
I. Cobardía
II. Gratia plena
III. Nocturno a Rosario

Tres ofrendas a Nervo (1997) I 3
(sobre poemas de Amado Nervo)
I. ¡Quién sabe por qué!
II. En paz
III. Quedamente

Por siempre Sabines (1997) I 4
(sobre poemas de Jaime Sabines)
I. Yo no lo sé de cierto
II. No es que muera de amor
III. Me doy cuenta de que me faltas

De amor y desventura (2017) V 5
(tres canciones de amor, sobre poemas del autor)
I. Encuentro
II. Un grito de dolor
III. Juntos frente al mar

FLAUTA + GUITARRA

El hechizo de las sirenas (1994) VI 1
I. El canto de las sirenas
II. El sueño de las sirenas
III. La muerte de las sirenas

Tres ensueños de amor (2003) V 2
I. Ver tus ojos
II. Oír tu voz
III. Estar contigo

Siempre serás mía (bolero – jazz) (2008) V 3

Tres instantes de México (2009) IV 4
fl. + guit. / fl. sola
I. Un beso en Xochimilco
II. Luna llena en Teotihuacan
III. Paseando por la antigua Tenochtitlan

VIOLÍN + GUITARRA

Suite Montebello (1991) IV 1
 (sobre las Lagunas de Montebello, Chiapas)
vl. + guit. / 1 guit. / 2 guit. / 3 guit. / 4 guit.
I. Una flor en la laguna
II. Tisú
III. Floresta

VIOLONCHELO + GUITARRA

Tres instantes del mar (1999) IV 1
I. El canto de la brisa
II. Ensueño
III. Puesta de Sol

FLAUTA + VIOLONCHELO

Los amorosos (1991) I 1
 (sobre un poema de Jaime Sabines)
fl. + vc. / guit. + sopr.

FLAUTA SOLA

Tres instantes de México (2009) IV 1
fl. sola / fl. + guit.
I. Un beso en Xochimilco
II. Luna llena en Teotihuacan
III. Paseando por la antigua Tenochtitlan

ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS EN REVISTAS

“La guitarra en México, *The Classical guitar in Mexico*”, Alberto Navarrete, Conservatorio de las Rosas, Prisma Editorial, Morelia, Mich., 1994. pp. 16. Único número.

“Entrevista con Julio César Oliva”, (primera parte), por Julio César Castillo, *Boletín*, Escuela Nacional de Música, Núm., 34, UNAM. Nueva época, junio, 2001, año 5, ISSN 0188-5561.

“Entrevista con Julio César Oliva”, (segunda parte), por Julio César Castillo, *Boletín*, Escuela Nacional de Música, Núm., 35, UNAM. Nueva época, julio – agosto, 2001, año 5, ISSN 0188-5561.

“Entrevista con Julio César Oliva”, (tercera y última parte), por Julio César Castillo, *Boletín*, Escuela Nacional de Música, Núm., 36, UNAM. Nueva época, septiembre, 2001, año 5, ISSN 0188-5561.

PUBLICACIONES DONDE FIGURA EL MÚSICO JULIO CÉSAR OLIVA

Enciclopedia de México, Segunda edición, Vol. VI, México, D. F., 1977. pp. 596.

50 años de Música del Palacio de Bellas Artes, INBA / SEP, México, 1986. pp. 547.

Los guitarristas clásicos de México, Héctor Guerrero, Editorial del Norte Mexicano, (Ed. Norte), Torreón, Coah. 1990, pp. 360.

La guitarra en México, The Classical Guitar in Mexico, Alberto Navarrete, Prisma Editorial, (Conservatorio de las Rosas), Morelia, Mich. 1994. pp. 16.

Sala Nezahualcóyotl, una vida de conciertos, UNAM, México, 1996. pp. 279.²⁷³

La guitarra en México, Juan Helguera, Ed. La Torre de Lulio, México, 1996. pp. 69.

Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto, Eduardo Soto Millán (compilador), Siglo xx, tomo II (I – Z). SACM, FCE, México, 1996. pp. 371.

A seis cuerdas. Primer catálogo binacional de guitarra México–Estados Unidos, Guillermo Diego. Fideicomiso para la Cultura México–USA, Ciudad de México, 1997. pp. 267.

Desmangue, revista del Centro Hispanoamericano de Guitarra, Año 3, Núm. 4, Roberto Limón, Instituto de Cultura de Baja California, Conaculta, Tijuana, B. C., México, 1998, pp. 36.

²⁷³ “...el primer día de febrero, [del siguiente año, 1977] el guitarrista Julio César Oliva había presentado en la Sala Nezahualcóyotl un recital con obras de Bach, Manuel M. Ponce, Torroba, Albéniz y de él mismo” P. 22.

Guida al repertorio della chitarra nel novecento. (The Guitarist's 20th. Century Repertoire Guide), Vincenzo Pocci, Roma, Italia, 2000. pp. s/d.

Guitar reference. Guida al repertorio moderno e contemporaneo della chitarra, Copilata ed edita da Vincenzo Pocci, VP Music Media, Edicione, Roma, Italia, 2002. pp. 406.

Diccionario enciclopédico de música en México, Gabriel Pareyón, Universidad Panamericana, Zapopan, Jalisco, México, 2ª edición, 2007. pp. 1132.

La música en México. Panorama del siglo xx, Aurelio Tello coordinador, Biblioteca mexicana, FCE, Conaculta, México, 2010. pp. 757.

La música para guitarra de compositores mexicanos. Resultado del proyecto: Rescate, creación y difusión de obras para guitarra de compositores mexicanos, Raúl Cortés Cervantes y Mauricio Hernández Monterrubio, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Instituto de Artes, México, 2010. pp. 51.

ALGUNOS SITIOS EN INTERNET (MISCELÁNEA)

Concierto de Aranjuez, Sala Nezahualcóyotl, México, 1989, Orquesta de la Sociedad de Conciertos, director, Eduardo Álvarez. Publicado por La Casa de la Guitarra el 16 de mayo de 2019.

https://www.youtube.com/watch?v=WjLQVQTwbDY&list=FL_s7XUrrRO79kgXSCT3hA6Q&index=4&t=300s

Recital en el Museo del Carmen, San Ángel, México, 1990. Publicado por La Casa de la Guitarra el 29 de julio de 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=6kHay9womJM>

Recital del Terceto de guitarras de la ciudad de México

<https://www.youtube.com/channel/UCFNJrMoXJfFk4rTrksiM75A>

Adagio / Aranjuez (Joaquín Rodrigo). Grabación de audio. Orquesta de la Sociedad de Conciertos, director, Eduardo Álvarez. Publicado el 28 de febrero de 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=nVRX4B3satE&feature=youtu.be>

v Festival Internacional de Compositores a la Guitarra, Pa' lo escrito. Homenaje a Julio César Oliva, del 28 de septiembre al 2 de octubre de 2009. Concierto de clausura por Julio César Oliva, Sala Xochipilli, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2 de octubre de 2009. *La Bikina* arreglo del intérprete. Jhonatan Salas, publicado el 30 de julio de 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=sVtHYHY3PvA>

_____ Arreglos sobre música de *Big bands*.

https://www.youtube.com/watch?v=qypYj5zwQ6E&list=FL_s7XUrrRO79kgXSCT3hA6Q&index=4&t=0s

_____ Vengo a decirte que te quiero, de los xxv Cuadros mágicos de Fernando Pereznieto. Julio Zapata, publicado el 3 de febrero de 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=82UWMF7ausA>

Talleres de música. 1er. Ciclo Internacional de Guitarra Clásica 2009. Charla y recital inaugural. TalleresdeMúsica, publicado el 15 de enero de 2010.

https://www.youtube.com/watch?v=RVO1Hi_si1o

Julio César Oliva en concierto, 130502 EBAT, Enrique Carranza, publicado el 17 de noviembre de 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=YDfv6ZSdyNU>

_____ Julio César Oliva en concierto II, 130502 EBAT

<https://www.youtube.com/watch?v=0yp8apJFnFU&t=26s>

Julio César Oliva / Suite Montebello. Rick Rea, publicado el 5 de septiembre de 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=fk9-uJJmuUA&t=59s>

La Llorona. mityfavorita, publicado el 25 de septiembre de 2010.

<https://www.youtube.com/watch?v=uwyMU8xvT3o>

Recital de guitarra, Parra de la Fuente, Coahuila, México, 9 de julio de 2013. Iglesia San Ignacio de Loyola, osk4rin, publicado el 11 de octubre de 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=sWC7ljZdAYg>

Julio César Oliva / Paracho 2015 / Bésame mucho. j raul Hernandez, publicado el 10 de agosto de 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=dbUORwioIgg>

_____ *Almendra y Nereidas*. Publicado el 13 de agosto de 2015.

https://www.youtube.com/watch?v=otntf7-Qe_8

El retrato de Dorian Gray for guitar (Score video). BC, publicado el 30 de noviembre de 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=fN2CbPbAMpI>

Julio César Oliva / *Siddharta*. Recital el sábado 30 de agosto en la Parroquia de la Asunción, en la Villa de Milpa Alta, dentro del 2º Festival Internacional de Música Milpa Alta 2014. Rick Rea, publicado el 5 de septiembre de 2014.

https://www.youtube.com/watch?v=l_RZtgcyXZY

Mac The Knife, Julio César Oliva. Auditorio del Conservatorio Nacional de Música. mityfavorita, publicado el 2 de febrero de 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=2GtMophgHPY>

Son de la negra, 10 Festival de Guitarra, Cleofas Villegas, Chilpancingo Guerrero. vicgio fierro, publicado el 23 de noviembre de 2011.
<https://www.youtube.com/watch?v=MoeoikxkS24>

xxv Cuadros mágicos, Fundación Cultural de la Guitarra, A. C. AdlibMusic Mx, publicado el 19 de junio de 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=493VbYc6ETg>

Julio César Oliva, *La Bikina*, Escuela de Bellas Artes de Tultepec, el 4 de julio de 2011. AlinE RodrigAll, publicado el 6 de julio de 2011.
https://www.youtube.com/watch?v=O9T-QVLS2xY&list=FL_s7XUrrR079kgXSCT3hA6Q&index=6&t=0s

Son de la negra, Pale Blue, publicado el 31 de octubre de 2010.
<https://www.youtube.com/watch?v=x3MzUrPWAF8>

2, *Mañana será distinto*, Julio César Oliva. Alejandro Coutiño, publicado el 31 de julio de 2012.
https://www.youtube.com/watch?v=ggjkOlfEnQ8&list=FL_s7XUrrR079kgXSCT3hA6Q&index=5&t=0s

Festival Ramón Noble, Pachuca, Hidalgo. *Tres instantes de amor*. gitarrok, publicado el 22 de febrero de 2009.
https://www.youtube.com/watch?v=QIY8YRv8t_k

Ensamble de guitarras Julio César Oliva, *La rosa de los cuatro vientos*, Televisión Mexiquense. Programa Porque soy mujer, conducción Anayassi Moreno, Canal 34, transmitido el miércoles 7 de julio de 2010. TalleresdeMusica, publicado el 21 de julio de 2010.
<https://www.youtube.com/watch?v=dx-wdkEWMf4>

XIII Festival Internacional de Guitarra, Sinaloa 2013, Parte 1. 6 de marzo de 2013, teatro Pablo de Villavicencio, Clausura. Recital de Julio César Oliva. culturasinaloa, publicado el 16 de marzo de 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=tVriEU6i9w8>

De una charla con Julio César Oliva, viernes 24 de febrero de 2017, Juan Pablo Bolio, publicado el 5 de marzo de 2017.
https://www.youtube.com/watch?v=8fZmsi41Lo4&list=FL_s7XUrrR079kgXSCT3hA6Q&index=28&t=250s

El color de la guitarra mexicana. Explorando la *Sonata del amor*, con el compositor Julio César Oliva. Parte 1/2. CDMX, 23 de febrero de 2019. Mariana Gómez, publicado 12 de mayo de 2019.
https://www.youtube.com/watch?v=tNtaopg3x9w&list=FL_s7XUrrR079kgXSCT3hA6Q

_____ Parte 2/2.

https://www.youtube.com/watch?v=_PkBarjn_0k&list=FL_s7XUrrR079kgXSCT3hA6Q&index=2

Entrevista en blanco y negro parte 1/3, annelarte, publicado el 14 de abril de 2012.

https://www.youtube.com/watch?v=-dC_TYPDogk

_____ Parte 2/3, Annel Rosas, publicado el 10 de junio de 2011.

<https://www.youtube.com/watch?v=rBv7uPNGzL8>

_____ Parte 3/3. annelarte, publicado el 15 de abril de 2012.

https://www.youtube.com/watch?v=xJGDSl_YzMc&list=FL_s7XUrrR079kgXSCT3hA6Q&index=6

Interpretaciones de las publicaciones de la editorial GSP en sonido midi:

Classical Guitar Midi Archives:

https://www.classicalguitarmidi.com/composers_table.html

Obra dedicada a Julio César Oliva por Juan Carlos Acevedo: *Invención I, Omnia mutantur, nihil interit*: <https://www.youtube.com/watch?v=9S1MVc7naIM&feature=youtu.be>

Venta de partituras por Internet:

Neuerscheinungen Sür Gitarre, Alemania

https://www.amazon.de/s?k=julio+cesar+oliva&i=stripbooks&__mk_de_DE=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&ref=nb_sb_noss

DESCRIPCIÓN DE DOCUMENTOS DIGITALIZADOS
(por tema y cronología)

[ver archivo digital anexo en disco compacto]

I.	Familia	lxiii
II.	Programas de mano	lxix
III.	Revistas	lxxii
IV.	Partituras	lxxiii
V.	Libros	lxxiv
VI.	Convocatoria de concurso	lxxiv
VII.	Europa	lxxiv
VIII.	Grupo musical	lxxv
IX.	Andrés Segovia	lxxvi
X.	Remedios Varo	lxxvii
XI.	<i>Île de France</i>	lxxvii
XII.	<i>La guitarra de cristal</i> (disco compacto)	lxxvii
XIII.	<i>Salsa Roja</i> (disco compacto)	lxxviii
XIV.	Julio César Oliva (en escena)	lxxviii
XV.	Boletín de la Escuela Nacional de Música	lxxix
XVI.	Disco LP	lxxix
XVII.	Objetos significativos	lxxx
XVIII.	Convocatoria: Concurso Internacional <i>Julio César Oliva</i> . Festival, Música de las Américas	lxxxix
XIX.	40 Aniversario del Centro Cultural Ollin Yoliztli	lxxxix

I. FAMILIA

1. Del lado izquierdo, Soledad Oliva de Valenzuela (madre de Julio César), del lado derecho Teófila, cuñada de la primera; fue la primera esposa del hermano mayor de Soledad, Anastasio (la segunda se llamó Elena Fuentes). Fotografía tomada muy probablemente en la calle San Juan de Letrán (ahora Eje Central, Lázaro Cárdenas) por un fotógrafo callejero. En esa época se acostumbraba que hubiera fotógrafos en avenidas principales del primer cuadro de la capital para tomarle fotografías a los transeúntes, muchas veces sin que ellos lo notaran, y vendérselas. Los empleados alcanzaban al posible cliente entregándoles un papelito con algunos datos para poder recoger la fotografía. Otra forma era que iban ubicando por las calles al fotografiado con cubetas de líquidos de revelado, y como a las siete cuerdas lo alcanzaban y le mostraban la fotografía aún mojada. Normalmente el cliente

se sorprendía al verse retratado, ahí empezaba el regateo, no siempre las podía vender y en algunas ocasiones terminaban regalándolas.

En esta fotografía, comenta Julio César, que muy probablemente su madre y su tía habían ido a comprar algo, para lo cual, la gente que visitaba el Centro Histórico de la capital, sitio donde se encontraba reunida la mayoría de los productos y existía competencia de precio, vestía con cierta propiedad o hasta de manera elegante. Observamos que Teófila trae cargando algo que podría ser una botella y un paquete pegado a su pecho, como del tamaño de un libro, y Soledad una bolsa en su mano derecha.

2. En una de las calles de las distintas colonias donde habitaron, como Portales, Nativitas o Lago. De izquierda a derecha, el niño en primer plano frente a una mujer es Miguel Valenzuela Oliva (hermano de Julio César), la mujer de atrás debe de tratarse de una amiga de Anita Valenzuela Oliva (hermana de Julio César), quien es la que está cargando a un bebé grande, justamente Julio César, de alrededor de un año de edad, por lo que la foto podría ser de 1948. La niña en el centro con un enorme moño en la cabeza es Lilia Valenzuela Oliva (hermana de Julio César). Anita porta el uniforme del Colegio Vilaseca Esparza, que tiene un cuello blanco de plástico igual que el cinturón. La escuela aún se encuentra en la calle de Albert Núm. 9 esquina con Calzada de Tlalpan, en la colonia Portales. Ahí mismo, estudió el primer año Lilia (segundo y tercero en la Secundaria Núm. 13), y su hermana María Luisa.

3 y 4. Ana María Valenzuela Oliva en el piano, agradeciendo al público, en el auditorio de Sala Chopin. Esta foto nos muestra hasta cierto grado el nivel que alcanzó como intérprete pianista. Se sabe que abarcaba obras del repertorio profesional con una interpretación modesta pero decorosa. Hay escasas fotografías de este tipo. En el dorso dice:

Con todo cariño a mi prima Margarita y familia.

Este concierto fue ejecutado en la Sala Chopin en donde interpreté obras de Chopin, Beethoven, Rimsky – Korsakoff y Khatchaturian.

Sinceramente
Ana María Valenzuela O.

IX – 6 – 53.

5. Sentados en la entrada de la casa por dentro en la calle de Orinoco (se encontraba en la esquina de Orinoco y Normandía). Era el año aproximadamente de 1950, por lo que el niño César tendría tres años. De izquierda a derecha, la niña de blanco es María Luisa Valenzuela Oliva (hermana de Julio César), Soledad Oliva de Valenzuela (madre de Julio César), Miguel

Valenzuela Oliva (hermano de Julio César), y enfrente de Soledad, el niño Julio César Valenzuela Oliva con unas pequeñas botas, su madre se las compraba para que no se le enchuecara el piecito. Atrás, cerca de la puerta, entre María Luisa y la madre se alcanza a ver quizás la portada de un cuadernillo de cuentos o para iluminar que dice *Walt Disney*, era del hermano mayor, Xavier, a quien siempre le atrajo mucho el país estadounidense.

6. Tres hermanos vestidos de blanco. De izquierda a derecha, Miguel, María Luisa y Julio César, aproximadamente en 1951. En alguna de las casas que habitaron en la zona de Portales, pudiendo ser la de la calle de Bretaña, Orinoco, Canarias o Benito Juárez. En esta foto se distinguen peculiarmente los ojos de Julio César, por quien posiblemente el médico quien atendió el parto habló siempre en femenino de él, aunado a cierta dosis de alcohol en la que solía mantenerse –como ya se comentó en el texto.

7. Sentados en un sofá vemos de izquierda a derecha a Xavier Valenzuela Oliva, recién padre de familia con su bebé (*Chuby*) y su esposa Yola. En el extremo derecho al niño César con aproximadamente nueve años, y a su lado su hermano Miguel. Están en la casa de los tíos Víctor y su esposa Rafaela, ubicada en las calles de Juárez esquina con Calvario, en el pueblo de Tlalpan. Ambos eran profesores, Víctor era hermano mayor de Isabel Valenzuela, padre de Julio César. Parece ser que se trataba del festejo de Fin de año.

8. Se trata de una fotografía muy peculiar, del año 1959 aproximadamente, donde se ve reflejado claramente el ambiente musical que rodeaba continuamente a Julio César, aunque en este caso no vemos la presencia de la madre quien cantaba segunda voz y tocaba la mandolina. Observamos que el niño César pese a su pequeña edad y tamaño, se encuentra en el centro de los demás haciendo la línea melódica de la música. Comenta Julio César que estaban tocando música como el vals Alejandra, Dios nunca muere y cosas así. El dueño del acordeón es el señor Garrido quien se encuentra atrás de él a su diagonal derecha tocando la mandolina; miembro de la Iglesia Metodista a donde asistía el hermano mayor Xavier. El señor Garrido era contador y se hizo muy amigo de la familia, fungía, sin serlo, como tutor de Xavier, le prestaba dinero y mostraba cierta deferencias hacia él. Dada la cercanía que tenía con la familia, el señor Garrido le prestó al muy joven Julio César su acordeón (*Frontalini*) un mes, tiempo suficiente para lograr hacer música con él. Le facilitó el antecedente que tuvo con el teclado del piano que le había presentado su hermana Anita. El joven que se encuentra atrás del niño César a su izquierda, es su hermano Xavier, tocando

guitarra; esa guitarra, la compró Xavier en Tuxtla Gutiérrez, Chis., cuando fue allá como chofer contratado por su tío Librado (esposo de su tía Tere, hermana menor de su madre Soledad), manejando un Volkswagen alemán, quien comerciaba principalmente con fornituras, en toda la República. Esa guitarra se la dejó a su hermano César, cuando Xavier se fue a los Estados Unidos como tres años después en 1962. En el extremo derecho vemos al padre del niño César y Xavier, José Isabel Valenzuela, tocando la guitarra, recargando una pierna sobre una silla. Al extremo izquierdo sentado, también tocando una guitarra se encuentra otro amigo de Xavier, también miembro de la misma Iglesia.

9 y 10. En el reverso de la fotografía escrito a mano con tinta azul, dice: 10 de noviembre de 1957. Casa ubicada en la calle Benito Juárez, colonia Portales. De izquierda a derecha, José Isabel Valenzuela (con sombrero, pantalones remangados y saco), Xavier Oliva Valenzuela (disfrazado, hermano de Julio César y cargando a su hijo *Chuby*, [que del inglés significa regordete]), *Chuby*, (niño cargado en brazos abrazando a Lilia Valenzuela Oliva), ella misma (hermana de Julio César, abrazando a su hermano Xavier y pegada al niño en brazos), Soledad Oliva de Valenzuela (madre de Julio César, con guitarra en mano), María Luisa Valenzuela Oliva (vestido blanco, hermana de Julio César, recargada en una maceta con grabados); niño en cuclillas, Miguel Valenzuela Oliva (hermano de Julio César). La fotografía la tomó Julio César con una cámara de cajón. Según recuerda Julio César, se trataba de un momento festivo donde el señor Valenzuela estaba de buen humor y participando del momento, ya que su vestimenta no corresponde a su atuendo normal, ni el saco ni el sombrero, y tampoco los pantalones remangados, se alcanza a ver en su cuello una prenda más, pudiera ser un paliacate. Xavier se ve con unos lentes con nariz prolongada, camisa y sombreros típicos de alguna región del país. Estaban cantando música de Jorge Negrete y estaban haciendo distintas voces, había otra guitarra que no aparece en el documento. A Lilia se le ve con una bata, ropa de carácter para el trabajo con los niños.

11. Julio César en su último día de escuela primaria Carlos A. Carillo (Municipio Libre y Calzada de Tlalpan, colonia Portales). Está mostrando su certificado de fin de ciclo escolar. Del lado izquierdo está su cuñada Yola esposa de su hermano mayor Xavier, abrazándolo. Del lado derecho atrás de Julio César está su hermana María Luisa, y el niño es sobrino de Julio César, Xavier Valenzuela Chagoyán (*Chuby*), hijo de Yola y Xavier. 1959.

12. Fotografía tomada en el Centro Histórico de la Ciudad de México, muy probablemente en la calle San Juan de Letrán (ahora Eje Central, Lázaro Cárdenas), aproximadamente en el año 1960. De izquierda a derecha, Xavier Valenzuela Oliva, hermano mayor de Julio César, tomando de la mano a su hijo Xavier Valenzuela Chagoyán (*Chuby*). Del lado derecho Julio César tomando de la mano a su sobrino. Julio César alcanzó a darse cuenta que los estaban fotografiando y los mira. Trae colgando en el cinturón un estuche de lentes oscuros para el Sol. Julio César enfatiza que estaba cerca el momento en que su hermano saliera a los Estados Unidos.

13. Julio César tocando un piano que había en el trabajo de su tía Tere Oliva Morales (hermana de Soledad Oliva Morales “Chole”, madre de Julio César). Su tía Tere trabajaba en las oficinas del ISSSTE, cerca del monumento a La revolución; es la que tiene el brazo izquierdo sobre el hombro de Julio César. Observamos que Julio César está muy formalmente vestido. De vez en cuando su tía organizaba estos momentos, comentó Oliva que a veces eran así, como se observa en la fotografía, y otras en un pequeño formato de recital, más formal, en un pequeño auditorio, con la variante de que en unas ocasiones tocaba el piano, y en otras guitarra. También comenta el repertorio que interpretaba, música popular de moda como *Al di la*, tema de la película *Los amantes deben aprender*, –y recuerda a la bellísima actriz Suzanne Pleshette–, tangos, boleros, vales mexicanos con arreglos que él hacía. Sin dejar fuera las complacencias, que –menciona– eran muchas. Su tía estaba muy orgullosa de su sobrino; era de carácter jocosos, al grado que siendo la menor de sus hermanos, tenía mucha relación con sus sobrinos. Con los hijos de su hermana Soledad se ponía a organizar juegos, y algunas veces su hermana Soledad le llamaba la atención y le decía que no era posible que siendo mayor pusiera el mal ejemplo.

14 y 15. Fotografía de Julio César, dedicada a su tía Tere y primos.

16. Reunión familiar en casa de la hermana de Julio César, Lilia, en la calle de Sur 59 (ahora Antonio Caso) a media cuadra de Río Churubusco, colonia Ermita Iztapalapa. La visita del hermano Xavier y familia, que llegaban de Los Ángeles, su ciudad de residencia. Julio César acompañando en la guitarra a Carolina, su cuñada, esposa de su hermano Miguel, bailarina profesional de flamenco. Se puede observar que ella no iba preparada para tal evento pues el flamenco se caracteriza por vestidos muy largos y amplios; sin embargo, nos refleja la moda de la minifalda. En algunos casos, en la impresión de las fotografías se anotaba en el

margen la fecha de la impresión, misma que no siempre podría corresponder al del evento fotografiado. En este caso sabemos que sí.

Recordemos que Xavier con su familia salió a Estados Unidos en 1962. Su hermana Lilia llevó a su madre a visitarlos quizás al año de haberse ido. El viaje lo hicieron por ferrocarril hasta Mexicali, y de ahí lo terminaron en autobús por la línea habitual *Greyhound*. El viaje lo repitió Lilia con su familia (esposo y dos hijos), en el verano de 1970; esta vez el viaje fue por avión y por pretexto de compromisos de trabajo de su esposo Jaime a dicho lugar. En 1973 la familia de Los Ángeles viajó a México, donde prácticamente los hijos de Xavier y Yola, (*Chuby* y *Yolita*) conocieron a la familia.

En esta misma fotografía podemos ver frente a Julio César, una mesa con un aparato, se trata de una grabadora –el momento quedó registrado–, sin embargo no se conoce el paradero de dicha cinta.

17. Mismo sitio. En esta toma se alcanza a ver en el fondo y del lado derecho un ajedrez, junto a él y viendo hacia el lado contrario a la cámara, a Lilia, hermana de Julio César, en seguida al mismo Julio César tocando, y en primer plano del lado izquierdo, vestimenta de la bailarina Carolina.

18. Mismo sitio. Además de la bailarina en primer cuadro, es interesante observar el piso de madera y las cajas de refrescos en el fondo. Recuerda Julio César *Asturias* de Albéniz, que le acompañó al baile.

19. Mismo sitio. Casi con todos los invitados. En el fondo de izquierda a derecha junto al estuche de guitarra y mirando a la izquierda, está Julio César, Junto a él su hermana menor María Luisa, vestida de color rosa (se sabe por la referencia de otras fotografías no mostradas aquí). La siguiente es Yolita, sobrina de Julio, hija de su hermano mayor Xavier y Yola; la siguiente, vestida de azul, es la madre de Julio César, Soledad; el rostro a la derecha es Yola, cuñada de Julio César y esposa de su hermano Xavier; la siguiente de cabello negro con una bebé de azul en las piernas es la entonces esposa de Julio César, Beatriz, y la beba su hija chica, Alejandra. La hija mayor de Julio César está frente a él de rodillas, vestida de color rojizo con un overol y su manita izquierda en la boca. En el centro el resto de sobrinos. En el departamento de Lilia (hermana de Julio César) y Jaime, su entonces esposo.

20. De la misma reunión pero de la cámara de Julio César, en película en blanco y negro y sin fecha al margen. Del lado izquierdo Xavier su hermano mayor, y a la derecha Julio César.

21. También de la cámara de Julio César y en la misma reunión; de izquierda a derecha, Julio César; Miguel, su hermano; *Chuby*, hijo de Xavier; José Isabel Valenzuela (padre de Julio César, se ve extraordinariamente contento), y Xavier Valenzuela; la niña que se alcanza a ver en el extremo derecho y en segundo plano es Bertha Ávila Valenzuela (Bety), sobrina de Julio César, estudiante de la carrera de piano en el Conservatorio Nacional de Música, y fallecida a los 39 años de edad en 2004, por problemas del corazón.

22 y 23. En el vestíbulo del Auditorio Silvestre Revueltas del Conservatorio Nacional de Música, el 17 de noviembre de 2016. Del lado izquierdo Julio César, del derecho su hermano Miguel. Al finalizar un recital ofrecido por Julio César en el Aniversario 150 del mismo Conservatorio. De la misma manera, contribuyó en este mismo sitio, 50 años atrás, a la celebración del Aniversario 100.

24. Mismo momento de las dos fotografías anteriores. Del lado izquierdo Julio César, en el centro su hermana Lilia, del derecho su hermano Miguel.

II. PROGRAMAS DE MANO

1. El festejo que se realizó con motivo del Día de las madres en el año de 1962, se llevó a cabo en un teatro de alto valor para la arquitectura teatral y ciudadanos mexicanos, edificado por iniciativa de José María Dávila, con el propósito de contar con un espacio teatral de grandes dimensiones, ya que prácticamente había sólo de medianas. Fue realizado por el arquitecto Alejandro Prieto con asesoría de su hermano Julio, pionero en los estudios sobre diseño escenográfico en México. Lugar ideal para la realización de puestas en escena de gran formato, con estudios de acústica e isóptica. Planeado para cubrir las necesidades del teatro comercial de alta calidad y las necesidades del teatro mexicano. Su enorme mural diseñado por Diego Rivera de 46 por 10 metros, muestra del lado izquierdo personajes de la Independencia, y hacia la derecha escenas de danza y teatro. En el centro Cantinflas como receptor y emisor de la riqueza de los ricos hacia los pobres. Del lado derecho los pobres extendiendo la mano para recibir las dádivas. Fue inaugurado en 1953 con la obra *Yo Colón*, con la participación de Cantinflas.²⁷⁴

²⁷⁴ Alberto Dallal, *Imágenes*, revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, en: http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/teatro_de_los_insurgentes#_hhrefa, consultado el 24 de julio de 2019. También en <http://cdmxtravel.com/es/experiencias/el-mural-que-adorna-el-teatro-insurgentes.html>, CDMX, Ciudad de México, consultado el 24 de julio de 2019.

Por lo anterior es de sorprenderse que tan importante recinto para las artes escénicas se haya prestado para dicho festival, por tratarse de una secundaria pública, la número 13, ubicada en la calle de Balsas y Miravalle, en la cual estuvieron inscritos Lilia (segundo y tercer año), Miguel y Julio César. Observamos en el programa de mano la participación número x, con el nombre de César Valenzuela, haciendo dueto con su compañero y colega Carlos Peña. En el número VII figura el Club coral dirigido por el profesor Fernando Ruiz Martín del Campo, quien años más tarde, Lilia, hermana de Julio César formaría parte de dicho Club coral, y sería la soprano solista.

2. Cuando Julio César ingresó formalmente a una escuela para estudiar música, fue esta, la Escuela Superior Nocturna de Música. Y como lo dice el título del programa, parte de la verificación de los avances del alumnado era presentar cada año escolar ante público en las audiciones de comprobación educacional, dicha superación. La metodología pedagógica de ese tiempo era esta, la reunión de todos los alumnos para la presentación.

Para la audición de 1964, encontramos a Julio César en la parte superior del programa. Cabe mencionar que de los demás participantes que se ven en la misma página, principalmente alumnos –ya que hablar de profesores sería difícil encontrarlos vivos aún– la única persona que sigue activa es Guadalupe Millán. Revisando los dos programas completos con Julio César, el de 1964 y el de 1965; comentó de un gran número, tanto de profesores como de alumnos que abandonaron la carrera a la mitad e inclusive después de haber ejercido durante algún tiempo dedicándose a otras actividades. Algunos más, de su residencia en el extranjero, un gran número de decesos (muchos por problemas de adicción), y realmente muy pocos activos actualmente, tanto como tres o cuatro incluido él mismo.

Asimismo, exhorto a la revisión del directorio de dicha institución y valorar el tipo de personajes que la dirigían. Entre ellos, Luis Sandi quien en algún momento dirigió un coro donde se encontraba la hermana de Julio César, Lilia; al parecer fue en la Escuela Normal para Educadoras, en donde estudió.

En el programa de 1965, encontramos a Julio César bajo el nombre de César Oliva, en el 1er. programa de la Novena audición. De igual manera, en el directorio encontramos nombres muy significativos.

3. Este programa adquiere una importancia relevante por el nivel que adquirió el músico mexicano Eduardo Mata, en contraste con un muchacho de 18 años “incipiente y en ciernes” (y lo menciono no por su nivel de interpretación, sino por sus escasos estudios escolásticos). Que haya sido invitado a la participación en este proyecto resulta muy estimulante y significativo. Ha sido verdaderamente una pérdida muy sensible la muerte de Eduardo Mata no sólo para los mexicanos, sino para la vida musical en general.
4. Uno de los momentos más significativos para Julio César Oliva, su primer recital formal. Una experiencia completa por haber tenido que conseguir guitarra para tocar, y vehículo para trasladarse de la Ciudad de México a la de Puebla, con todo y profesor y madre. Aún no llegaba el nombre artístico del intérprete y, ahora también compositor.
5. Recital en la Pinacoteca Virreinal, observamos un programa ambicioso con cierto grado de dificultad, pero eso se hizo común en sus recitales. Ahora cuanta con su nombre artístico, pero aún es temprano para ver incluidas obras de su autoría.
6. Programa emblemático por el Aniversario 100 del Conservatorio Nacional de Música, donde presentan a los miembros más destacados del recinto de cada área. Observamos la participación de Oliva como alumno, así como 50 años después como miembro de jurado de un concurso de guitarra, y recitalista, dentro del festejo del Aniversario 150 del mismo.
7. Se trata de otro programa emblemático por haber sido el primero presentado en lo que fue la sala más importante de América Latina, la sala de conciertos Nezahualcóyotl. El primer recital presentado ahí estuvo a cargo de Julio César Oliva, una vez inaugurado dicho recinto tiempo atrás por la orquesta titular, la OFUNAM. Cabe revisar el directorio, encontrando a uno de los poetas más importantes de México, Hugo Gutiérrez Vega, en la dirección de Difusión.
8. Concierto especial en un recinto de muy alta calidad acústica para el desarrollo principalmente de música de cámara. Dentro del mismo Centro Cultural Universitario, a un costado de la gran Sala Nezahualcóyotl se encuentra la Sala Carlos Chávez. Un Terceto que obtuvo reconocimiento por artistas destacados de diversas partes del mundo como Manuel Barrueco, John Williams, Eliot Fisk, Alice Artz, Liona Boyd.
9. Otro concierto importante del español Joaquín Rodrigo es el Concierto Andaluz, para cuatro guitarras y orquesta. Para la realización del este programa el Terceto de guitarras de la ciudad de México invitó a un cuarto guitarrista, Ariel Hinojosa.

10. Una gran satisfacción es la interpretación del concierto más famoso para guitarra que existe, y no menos bello, el Concierto *Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Julio César Oliva tuvo la oportunidad de interpretarlo bajo la dirección de Eduardo Álvarez con la Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos en 1989, el concierto se realizó en la Sala Nezahualcóyotl el 8 de junio de ese año.

11. Uno de los programas de la gira en Europa. Recital ofrecido en Italia el miércoles 12 de septiembre de 1990. Observamos un programa muy atractivo y atinado; integra folclor y música de concierto de México, chileno, argentino, estadounidense e incluso algo español, como una extensión mexicana.

12. Un ciclo de recitales de guitarra presentado en distintas sedes dentro del área metropolitana, permite alcanzar a más público interesado. Organizado por el Conaculta y el INBA llamado *La guitarra hoy*, de 1993. Observamos el contenido del programa con más participación de obras del intérprete.

13. Presentación del primer álbum con obras de Julio César Oliva, interpretadas por él mismo. Esta fue una presentación del disco compacto editado en 1997, en el Centro Nacional de las Artes, con la participación de Juan Helguera, y el autor interpretando algo de su repertorio.

14. Aniversario 150 del Conservatorio Nacional de Música. El programa está conformado por obras y arreglos del guitarrista. Fue un recital conclusivo del VI Concurso Interno de Guitarra Clásica del mismo recinto.

III. REVISTAS

1. Portada de la revista *Guitar International* estadounidense, muestra a dos compositores mexicanos, y publica la obra *Lauriana* de Oliva en agosto de 1988.

2 y 3. Fotocopia de fax de la revista *Classical Guitar* estadounidense, de enero de 2001. Habla sobre tres guitarristas y compositores de música para guitarra. Asimismo hace una reseña sobre los *xxv cuadros mágicos* de Oliva. Ambas reseñas por Steve Marsh. Esta revista es la continuación de la *Guitar International*.

4. Portada de la revista *Classical Guitar* estadounidense, de julio de 2001, reseña la obra de Oliva *Sonata del amor*, por Chris Dumigan. Esta revista es la continuación de la *Guitar International*.

5 y 6. Portada de la revista *Classical Guitar* estadounidense, de abril de 2002. Reseña sobre la obra de Oliva *Suite Montebello* por Chris Dumigan. Esta revista es la continuación de la *Guitar International*.

7 y 8. Portada de la revista *Classical Guitar* estadounidense, de septiembre de 2004. Reseña sobre la obra de Oliva *El retrato de Dorian Gray* por Steve Marsh. Esta revista es la continuación de la *Guitar International*.

9 y 10. Portada de la revista *Classical Guitar* estadounidense, de mayo de 2005. Reseña sobre la obra de Oliva *20 Estampas de México* por Steve Marsh. Esta revista es la continuación de la *Guitar International*.

11 - 15. Portada de la revista *Classical Guitar* estadounidense, de septiembre de 2014. Portada con la fotografía de Julio César Oliva, entrevista realizada por un colega intérprete de la guitarra Morgan Szymanski. Esta revista es la continuación de la *Guitar International*.

16. Portada de la revista *Gendai Guitar* japonesa Núm. 402 de 1998, publicación de Lauriana.

17. Portada de la revista *Gendai Guitar* japonesa Núm. 411 de 1999, publicación de los dos primeros movimientos de tres de la *Suite Montebello*, Una flor en la laguna, y Tisú.

18. Portada de la revista *Gendai Guitar* japonesa Núm. 412 de 1999, publicación del tercer y último movimiento de la *Suite Montebello*, Floresta.

19 y 20. Portada de la revista japonesa *Gendai Guitar* Núm. 424 de 2000, participación de Julio César en la promoción que hace sobre el Festival de Guitarra.

21 y 22. Portada de la revista de guitarra *Soundboard* estadounidense, publicación de la partitura *Epitafio a García Lorca* (Bodas de sangre). Incluye una reseña de la obra por el mismo autor. Verano de 1999.

23 y 24. Portada de la revista *Músico Pro* mexicana, anuncio de cuerdas para guitarra, La valenciana.

IV. PARTITURAS

1. Portada de la partitura de Ediciones GSP, Núm. 213, California, EUA. año 2000.

2. Portada de la partitura de Ediciones GSP, Núm. 214, California, EUA. año 2000.

3. Portada de la partitura de Ediciones GSP, Núm. 226, California, EUA. año 2001.

4. Portada de la partitura de Ediciones GSP, Núm. 230, California, EUA. año 2002.

5. Portada de la partitura de Ediciones GSP, Núm. 231, California, EUA. año 2004.

V. LIBROS

1 - 4. Publicación con el programa general por los festejos del 100 Aniversario del Conservatorio Nacional de Música, programa donde tuvo parte Julio César Oliva.

5. Portada del *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, de Eduardo Soto Millán como compilador.

6. Portada del libro *La música en México, panorama del siglo xx*, de Aurelio Tello como coordinador.

7. Portada de la Tesis de licenciatura de alumno de la Universidad Autónoma del Estado de México, *La música clásica: El mensaje de las piezas para guitarra clásica del compositor Julio César Oliva*, 2003.

VI. CONVOCATORIA DE CONCURSO

1 - 2. Portada de la Convocatoria y jueces.

3. Primera página del manuscrito de la obra que concursó y ganadora, *Suite Montmartre*, con el seudónimo solicitado en la Convocatoria.

4 y 5. Diploma y medalla del primer lugar.

VIII. EUROPA

1. Julio César Oliva frente al *Moisés* de Miguel Ángel. Basílica de San Pedro Encadenado, (*San Pietro in Vincoli*), Roma, Italia, 1990.

2. Julio César Oliva (inferior izquierda, camisa roja), ante el *David* de Miguel Ángel. Galería de la Academia, Florencia, Italia, 1990.

3. Julio César Oliva frente a la obra de arte visual más valiosa para él, *Piedad* de Miguel Ángel. Basílica de San Pedro en la Ciudad del Vaticano, Roma, Italia, 1990.

4. Julio César Oliva frente al Coliseo romano. Roma, Italia, 1990.

5. Sobre una góndola en los canales de Venecia, Italia, 1990.

6. Julio César Oliva junto a un semáforo, frente a la Catedral de *Notre Dame*, París, Francia, 1990.

7. Julio César Oliva junto a la tumba de Frédéric Chopin. Cementerio del padre *Lachaise* (*Cimetière Père-Lachaise*), París, Francia, 1990.
8. Detalle de la tumba de Chopin.
9. Julio César Oliva (inferior derecha) frente al Arco del triunfo, París, Francia, 1990.
10. Julio César Oliva rente al Molino Rojo (*Moulin Rouge*), París, Francia, 1990.
11. Julio César Oliva enfrente a la Torre Eiffel, (costado derecho de la Torre, con chamarra negra) París, Francia, 1990.

VIII. GRUPO MUSICAL: NUEVA GENERACIÓN

1. Grupo musical llamado *La nueva generación*. Tocaban estándares de jazz y música internacional instrumental en los centros nocturnos de Paseo de la Reforma. En alguna época se integró una voz femenina y el repertorio se amplió a canciones en francés, italiano, inglés y español; la cantante tenía una presencia muy agradable y entablaba cierta interacción con el público haciendo alguna broma; si era preciso apoyaba con alguna percusión.

El espectáculo era muy elegante y decente, los integrantes eran, de izquierda a derecha, Jorge Árias, tocaba los teclados (órgano), posteriormente a esta época fue el dueño de la editorial Mundo América donde se publicaron las partituras: *México mágico*, *Boleros de siempre*, etc., arreglos de Oliva. Su hijo quedó a cargo después de la muerte de su padre. El siguiente es Guillermo Garibay, tocaba batería; Héctor Álvarez tocaba el bajo y cantaba, Julio César en la guitarra. “Se escuchaba muy bien ese conjunto” reconoce Oliva al hablar de su propio grupo.

En México de la década de los 70, existían centros nocturnos que mantenían un nivel de calidad, decencia y elegancia, como El Impala, La Fuente, Fórum; *La nueva generación* alternaba con grupos como Los Panchos, Los tres ases, César Costa, Lucha Villa, los solistas de Agustín Lara. En esa época llegó a venir a México Ray Conniff, Paul Anka y algunos otros, era un México con vida nocturna de calidad –comenta Oliva.

2. Fotografía realizada en la Alameda Central. De izquierda a derecha, Julio César Oliva, Jorge Arias, Guillermo Garibay y Héctor Álvarez.
3. Alrededor de una escultura muy probablemente del hidrocálido Jesús F. Contreras, ya que en algún tiempo su famosa escultura titulada *Malgré tout*, (a pesar de todo, del idioma

francés), estuvo exhibida en este sitio, que por su seguridad se trasladó en 1983 al Museo Nacional de Arte. Dicha escultura fue creada en 1889 y presentada en el mismo año en la Exposición Universal en París, al poco tiempo de su término el escultor perdió el brazo derecho debido a un cáncer. En 1909 Manuel M. Ponce compuso una obra en su honor titulada de la misma forma,²⁷⁵ y para ser ejecutada sólo por la mano izquierda. Por todo ello se conjetura que la escultura donde posa el grupo musical es del mismo autor. No se encontró la referencia de dicha obra.

IX. ANDRÉS SEGOVIA

1. Fotografía hecha por Julio César a la marquesina del recinto donde daría el recital el guitarrista Andrés Segovia (*The Jesse H. Jones Hall for The Performing Arts*) en Houston, 1975.
2. Fotografía de Julio César del grupo de guitarristas que tuvieron la oportunidad de verlo en su hotel (*Warwick*) para convivir con él. Lo increíble –comento Julio César– es que los atendió en la mañana del recital, cuando por lo regular se acostumbra a liberar distracciones para llegar a la hora del compromiso en el mejor estado de descanso, relajación y concentración posible.

De izquierda a derecha, los dos primeros son hermanos de apellido Almada; Andrés Segovia; el Dr. (cardiólogo) Edgar Cortés (quien atendió improvisadamente a Segovia y por lo cual se originó una gran amistad, además de aficionado a la guitarra y gran admirador de Segovia); Julio César; el profesor Salas (profesor de todos los alumnos visitantes y gran amigo del doctor, por quien consiguieron buenos lugares en la sala de conciertos y la entrevista con él). Abajo a la izquierda Gerardo Carrillo y junto a él, el tercer hermano Almada.²⁷⁶

²⁷⁵ <http://mundodelmuseo.com/ficha.php?id=878>, consultado el 29 de julio de 2019.

²⁷⁶ Comenta Oliva que el señor Ortega, quien laboraba en el Observatorio Nacional Astronómico en Tacubaya, y que además se dedicaba a organizar ciclos de conciertos en distintos recintos de la Ciudad para los guitarristas en ciernes, tenía un proyecto de magnitudes importantes, pues contaba con una amistad muy especial, culta de espíritu altruista, que financiaría un Palacio de la guitarra en la ciudad de Nueva York, pues era buen amigo de Cantinflas, sería él quien realizaría tan magnánima obra. Se trataba de un museo que acogiera el tema guitarrístico a nivel mundial, y que contara con un recinto especial para recitales; asimismo con un espacio especial dignificando la labor de Andrés Segovia. Este proyecto fue planteado al mismo Segovia en 1972 y se mostró entusiasta del proyecto. La muerte de Cantinflas impidió la realización de la obra.

3. De izquierda a derecha, mitad de rostro y a quien toca Segovia con su brazo derecho, Fernando Cruz, (autor del seudónimo del profesor Salas y) alumno del mismo; actual profesor de guitarra en la Facultad de Música de la UNAM; Andrés Segovia; desconocido (barbado y saco café); al fondo de lentes y saco obscuro, desconocido; Julio César mostrando el programa de mano; junto a él Mauricio Achar, dueño y fundador de la Librería Gandhi; a su izquierda su pareja Dulce María Blando, alumna de Julio César en Sala Chopin.
4. Correspondencia de Andrés Segovia a Julio César Oliva.

X. REMEDIOS VARO

1. Casa de Walter Gruen, viudo de Remedios Varo quien murió en 1963, por lo que no conoció esta casa. La reunión fue en 1984 y se debió al estreno de *Abismo eterno*, obra de Oliva inspirada en 13 cuadros de la pintora. El recital se dio en un espacio donde flanqueaban 15 de sus cuadros. A dicha presentación asistió su amigo y colega Francisco Monte de Oca. En la presente fotografía está Julio César y de fondo *Mujer saliendo del psicoanalista*, de 1960, óleo sobre tela.²⁷⁷
2. Julio César y de fondo *La llamada* de 1961, oleo sobre *masonite*.²⁷⁸
3. Misma que la anterior, con Walter Gruen, viudo de Remedios Varo.

XI. ÎLE DE FRANCE

1. Fotografía del dúo de guitarras con el pianista del bar del hotel Galería Plaza, en la Zona Rosa. De izquierda a derecha, Julio César Oliva, Horacio Cadalzo (pianista y compositor chileno radicado en México)²⁷⁹, y Francisco Larraguível. 1981.

XII. LA GUITARRA DE CRISTAL

- 1 - 17. Se presenta el álbum completo del disco compacto *La guitarra de cristal*, con obras de Julio César Oliva interpretadas por él mismo. La intención es mostrar la concepción que tuvo el autor e intérprete para el diseño de este disco-objeto obra de arte. Es decir, el concepto mismo de su hechura fue de su autoría. Comenta el autor que pensó en el detalle

²⁷⁷ <https://mujeresartistasfemaleartists.wordpress.com/2017/04/18/remedios-varo-3a-parte-espanol/>, consultado el 30 de julio de 2019.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ Se hizo famosos por un bolero que compuso, *La almohada*.

que contiene la elaboración de las tradicionales cajetillas de cerillos; el diseño está basado en ellas. Esta producción resulta singularmente representativa del autor, por la suma de todo lo anterior y las obras elegidas en la grabación, sin restar las imágenes de la obra plástica de Pereznieto, así como la información que contiene el librito.

XIII. *SALSA ROJA*

1 - 4. El presente álbum fue nominado al *Grammy Latino* en 2014 como mejor álbum de música clásica. Se muestra algo de su contenido, como la dedicatoria manuscrita que la intérprete, Berta Rojas, le hace a Oliva.

XIV. JULIO CÉSAR OLIVA (EN ESCENA)

1. En los estudios de Canal 11, programa televisivo titulado *Música y músicos inmortales*. Jueves 18 de febrero de 1965, tenía 18 años.

2 - 3. Recital realizado en el Auditorio Silvestre Revueltas del Conservatorio Nacional de Música, el 23 de julio de 1972. Julio César Oliva a la izquierda y su profesor Alberto Salas a la derecha.

En el reverso de la fotografía, vemos una dedicatoria auto laudatoria sarcástica, humor que lo caracterizaba. Comenta Oliva que había tenido algunas diferencias con él, y de esta forma fue su respuesta.

4. Trabajando en el restaurante *Île de France* del hotel Galería Plaza en la Zona Rosa. Del lado izquierdo Francisco Larraguível y del derecho Julio César Oliva. Quizás se trate de una fotografía promocional, ya que la posición en la que está la guitarra pareciera más de pose. Ambos tienen la formación clásica, por lo que para tocar se colocan el instrumento en la pierna izquierda elevada normalmente por soportarla en un pequeño banco, acción que vemos contraria en esta toma. Larraguível usaba una guitarra de manufactura española de la firma Ramírez, de Gran estudio (5E); Julio César también tocaba en una guitarra Ramírez, pero de Gran concierto, doble etiqueta; por lo que la calidad sonora era de primer nivel. – Comenta Oliva.

5. Premiación de un concurso de guitarra en la Universidad Veracruzana. De izquierda a derecha; Enrique Velasco (volteado), profesor de guitarra en dicha Universidad; primero, segundo y tercer lugar de los alumnos premiados; Rafael Jiménez, miembro del jurado y

director fundador del ensamble de guitarras de la UV hasta la actualidad, Jiménez fue también alumno de Manuel López Ramos; Julio César Oliva también como miembro del jurado, y Manuel López Ramos en el extremo derecho.

6. Programa televisivo de César Costa titulado *Un nuevo Día*, en el canal 2. Aproximadamente en el año 1998. De izquierda a derecha, Luz Blanchet, (sustituyendo a Rebeca de Alva); en el centro con la guitarra, Julio César Oliva extendiendo la mano al conductor del programa César Costa; atrás Corazón Otero, guitarrista, alumna de López Ramos, destacada por sus textos biográficos sobre algunos músicos, principalmente por su obra *Manuel M. Ponce y la guitarra*. Fueron invitados al programa para mencionar la edición número cinco del Concurso internacional de guitarra Manuel M. Ponce, cuya sede era la Sala Nezahualcóyotl, lo organizaba Corazón Otero. La presencia de Julio César se debe a que fue invitado el compositor de la obra obligatoria del Concurso, *Vengo a decirte que te quiero*, basada en uno de los cuadros del artista plástico Fernando Pereznieto, de quien Corazón Otero fuera esposa.

7. Recital del Terceto de guitarras de la ciudad de México, sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario. El Terceto se presentó el 20 y 27 de agosto de 1987, se desconoce de cuál de las dos fechas pertenece esta fotografía. De izquierda a derecha, Julio César Oliva (1ª guitarra); Antonio López (2ª guitarra); Gerardo Tamez (3ª guitarra). Las guitarras usadas fueron de los constructores (en el mismo orden), Ramírez, Gilbert y Fleta.

8. Ciclo de conciertos organizados por Juan Helguera *La guitarra en el mundo*, Radio UNAM, abril, 2005.

9. Recital en homenaje a su sobrina Bertha Ávila Valenzuela (Betty) por su muerte acaecida unos meses atrás. Casa de las campanas, Tlalpan. En el ciclo *Los solistas del milenio*, 2004.

XV. BOLETÍN ENM

1 - 3. Portadas del Boletín de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en donde aparece una entrevista a Julio César Oliva realizada por Julio César Castillo, en 2001.

XVI. DISCO LP

1 - 2. Producción en LP de una grabación en vivo de un recital de Oliva en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes en 1975. Se utilizó una grabadora portátil de carrete

abierto del abogado Enrique Ábrego, quien mandó a hacer la edición profesional en LP de 33 1/3 RPM, en PROGRAMEX. Este producto no se comercializó. El lado A contiene *Chacona* de Bach. Lado B, Pista 1: II. Andante de *Sonatina* de Federico Moreno Torroba. Pista 2: *Estudio Núm. 7* de Heitor Villa-Lobos. Pista 3: *Torre Bermeja* de Isaac Albéniz. Pista 4: *Fandanguillo* de Federico Moreno Torroba.

XVII. OBJETOS SIGNIFICATIVOS

1 - 2. El niño César de once años de edad fue invitado por su hermano mayor (Xavier), a la Torre Latinoamericana, como estímulo por algún logro que tuvo, quizá por el fin de cursos escolares. Guarda con mucho aprecio el boleto de entrada.

3. Fotografía de Paco de Lucía en un concierto en vivo en el Palacio de Bellas Artes, antes de su gran reconocimiento a nivel mundial. Fue tomada por Jean-Louis Jason, un alumno de Julio César en Sala Chopin; se trataba de un fotógrafo aficionado en ese momento. Jason, le obsequió dos copias amplificadas a Julio, una para que se la regalara al mismo Paco de Lucía, y la otra para Julio César. Oliva no perdió las dos oportunidades que tuvo para solicitarle el autógrafo al fotografiado. Como se aprecia, uno del año 1977, y el otro de 1988. En la ocasión de la primera firma, Oliva también aprovechó para entregarle a Paco de Lucía un *cassette* con las *Dos estampas españolas* y la partitura, obras que dedicó a él. Por otro lado, Jean-Louis Jason tenía una guitarra francesa del constructor Jacques Camurat, que se la ofrecía a Julio César para algunos recitales.

4. Obsequio de la familia Larraguível a Julio César Oliva por la interpretación del concierto *Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, efectuado en el año 1988.

5. Portada del librito escrito por el tío de Julio César, Alberto Oliva, quien obsequió un invento a Michael Todd para completar un proceso de ingeniería que tenía que ver con la proyección de imágenes y sonido para el cine, llamándose el procesos *Todd-AO*, por la condición que le puso en lugar de cobrarle, que incluyera sus iniciales en el nombre del sistema. Este librito no es de corte científico, aunque ese sea el tema; como bien su nombre lo indica, son sólo fantasías científicas.

XVIII. CONVOCATORIA:

CONCURSO INTERNACIONAL *JULIO CÉSAR OLIVA*. FESTIVAL, MÚSICA DE LAS AMÉRICAS

1 - 4. Si bien es cierto que existen obras obligatorias para participar en concursos, clases maestras e ingreso a escuelas superiores de música, de Oliva; esta es la instauración de un concurso a nivel internacional donde se celebra exclusivamente obra de su autoría, por lo que el mismo lleva su nombre.

XIX. 40 ANIVERSARIO DEL CENTRO CULTURAL OLLIN YOLIZTLI

1. Dentro de las actividades enmarcadas por el 40 Aniversario del CCOY, se celebra el IV Festival Infantil y Juvenil de Guitarra. La Orquesta Infantil de la EIMD del CCOY, hará un estreno mundial por dicho aniversario del compositor Julio César Oliva. El recital de clausura estará a cargo de Julio César Oliva.

CRONOLOGÍA

- 1947 Nacimiento de Julio César Oliva, 16 de enero.
- 1958 Programa en TV, *Cuerdas y guitarras* (con Ramón Donadío) (inicio).
- 1959 Habitando casa en calle Benito Juárez, (aprox.) (ingreso).
- 1960 Incursión al Seminario Consular como visitante regular.
- 1962 Retiro del Seminario Consular como visitante regular.
- 1962 Incursión al Metodismo.
- 1962 Su hermano Xavier se muda con su familia a Estados Unidos.
- 1963 Retiro del Metodismo.
- 1963 Programa en TV, *Cuerdas y guitarras* (con Ramón Donadío) (término).
- 1964 Escuela Superior Nocturna de Música (ingreso).
- 1965 Escuela Superior Nocturna de Música (egreso).
- 1965 Primer recital de guitarra.
- 1965 Concierto con Eduardo Mata.
- 1966 Conservatorio Nacional de Música (ingreso).
- 1966 Deshabitando casa en calle Benito Juárez, (aprox.).
- 1966 Origen de su nombre artístico.
- 1967 100 Aniversario del Conservatorio Nacional de Música.
- 1968 *La Bikina* (conoce la pieza musical).
- 1968 Academia de Música Sala Chopin (ingreso).
- 1969 Conservatorio Nacional de Música (egreso).
- 1969 Matrimonio.
- 1975 Viaje a Houston, (recital de Andrés Segovia).
- 1976 Viaje a Nueva Orleans, (recital de Andrés Segovia).
- 1976 Primera composición, *Suite Montmartre*.
- 1976 Concurso de composición para guitarra.
- 1977 Recital inaugural, Sala Nezahualcóyotl.
- 1998 Academia de Música Sala Chopin (renuncia).
- 1980 Fábrica de cuerdas (inicio a la fecha).
- 1980 Imparte clases en la BUAP, (inicio).

- 1981 Restaurante *Île de France* (inicio).
- 1981 Imparte clases en la BUAP, (renuncia).
- 1983 Restaurante *Île de France* (renuncia).
- 1986 Terceto de guitarras de la ciudad de México (integración).
- 1989 Concierto de Aranjuez, Sala Nezahualcóyotl.
- 1990 Viaje a Europa (París, Italia, España).
- 1991 *Suite Montebello* (composición).
- 1996 Terceto de guitarras de la ciudad de México (desintegración).
- 1996 Incurción a California.
- 1996 Visita a su hermano mayor Xavier, en California, EU.
- 1997 *La guitarra de cristal*, disco compacto.
- 2017 150 Aniversario del Conservatorio Nacional de Música.
- 2019 Concurso Internacional *Julio César Oliva*. Festival Música de las Américas.

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Dedicatoria

Este trabajo lo quiero dedicar en primer lugar al mismo Julio César Oliva, quien es mi tío, hermano menor de mi madre, Lilia. Pues es una forma de reconocer, agradecer y encumbrar su bellissimo trabajo, primero como intérprete, por hacer de la música la interpretación “perfecta”, primero musicalmente y después técnicamente; y coloco comillas sólo porque el ser humano es imperfecto, aunque considero que hay obras que alcanzan ese calificativo. Y en segundo lugar, por su forma de componer, su concepción existencial, su interpretación de la vida misma en las formas más sublimes.

En segundo lugar dedico este trabajo a la misma familia, quien reconoce el alcance de que ha sido capaz este destacado miembro, y sin tener forma más allá de los elogios personales, los que deseen sumar su reconocimiento, sirva también este medio.

Asimismo, y de manera muy especial, dedico esta investigación a un miembro muy significativo, querido y valioso para mi, la única colega de la familia en el estudio de la música que tuve, mi prima Bety. Ambos, ella y yo, disfrutábamos y elogiábamos el trabajo del “tío César”. Nos diferenciaban seis meses de edad, siendo ella menor. Mujer de gran entusiasmo y dedicación, se entregaba a su academia de artes, a guiar a niños y grandes al estudio de la música y la danza; con quien me reuní muchos viernes en la noche para hacer música, y que desde 2004 ya no se encuentra con nosotros.

La prístina persona de mi más valioso haber, cómplice quien fue apuntalando mi decisión de ingresar a la Facultad, quien me ayudó a la elección de carrera, e incluso a la inscripción de la misma, colega de mil batallas, Gaby Morales; merecida dedicación y extendidos agradecimientos para ella.

En mis inicios en la vida escolar, el que influyera contundentemente al aprecio y disfrute de la música, José Frank, mi primer profesor de música, que fue en la primaria Kairós; quien sigue muy activo y creativo componiendo y mostrándole a muchos niños la riqueza, y lo que produce la música en el ser humano.

Agradecimientos

En primer lugar y como fundamento que sustentan este trabajo, expreso un amplio agradecimiento a la UNAM, por haberme permitido continuar hasta el término de mis compromisos con ella en un lapso nada acostumbrado y conveniente, interrumpido en diversas ocasiones por atender deberes que la vida reclama.

Muy especialmente al mismo Julio César Oliva, quien verdaderamente mostró en todo momento, y pese a sus múltiples compromisos, la mejor disposición para apoyarme y mostrarme sin reticencias o remilgos la información que requería para la hechura de este proyecto.

A mis queridas primas Alejandra y Elizabeth Valenzuela, por haber compartido conmigo esas experiencias tan cercanas y poderlas exponer aquí, contando así con más elementos valiosos para el conocimiento y comprensión de este valioso intérprete y compositor.

A Gilberto Camacho Oliva, primo de Julio César, por sus muy afables charlas enriquecidas de anécdotas y datos. Miembro distinguido en la familia por ser una especie de cronista y cohesionador de la misma, conocedor de la generalidad de las historias y poseedor de importantes álbumes fotográficos, con lo que me vi favorecido para incluir algunas aquí.

A Francisco Montes de Oca, por su amistad y aportación de información de primera mano de los por menores de las andanzas de su amigo, compañero y colega Julio César.

A mi asesor Alfredo Nava, amigo y excompañero de carrera, melómano y conocedor del quehacer musical y artístico, que con mucho interés y entusiasmo se avocó a guiarme en el desarrollo de esta tesina, y que con gran comprensión y paciencia de mi circunstancia decidió acompañarme hasta su término.

A mis distinguidos sinodales quienes fueron mis profesores, –con excepción del presidente, Ricardo Gamboa, quien se ponía a mis órdenes en cada encuentro pasillero, y que finalmente accedí a su ofrecimiento–:

José Rubén Romero Galván, profesor que atendió la primera clase del primer día de mi estancia en la Facultad, fue quien dio la recepción a mi grupo de esta nueva generación. Disipó en una frase una inquietud que traía, al decir: “aquí no vienen a aprender historia, vienen a aprender a hacer historia”, asunto que confirmó mi pertenencia a la Facultad. Aunque, por otro lado, quedo en deuda con él por no haber aprendido bien la lección de *Fumes el memorioso*, como lo demuestro en la tesina.

Carmen de Luna por haberme permitido ser su alumno en varias ocasiones, gracias a lo cual pude disfrutar más sus apasionadas clases. Reflexiva y estricta nos conducía a discusiones que ayudaban a formarnos conceptos fundamentados y ricos. Su experiencia en textos biográficos y su amplia trayectoria en las historiografías, además de su pensamiento y experiencias propias, dieron a mi trabajo, comentarios interesantes y gratificantes.

Francisco Viesca, quien tampoco fue mi profesor, perteneciente a la Facultad de Música; elemento indispensable en la aprobación de este trabajo por su trayectoria profesional musical, amplio conocimiento en la trayectoria artística y desarrollo de Oliva, así como sus diversos cargos dentro de la gestión cultural, lo convierten en pieza clave en esta designación.

A mis profesores que marcaron de manera directa mi estancia en la carrera:

Eduardo Ibarra, cuya materia *Comentario de textos* conforma un elemento indispensable en el estudio y confección de la historia, con una visión escudriñadora, nos provocaba la reflexión sobre la razón del origen del texto, así como de sus posibles alcances a partir, principalmente, de sus silencios, dentro de una muy simpática clase.

Alba Pastor, clara, categórica, estricta y congruente; con alto sentido de la rectitud; con quien alguna vez me sentí muy halagado por su aprobación en mi forma de escribir, en un trabajo.

Álvaro Vázquez Mantecón, quien estimuló mi ánimo e imaginación y abrió posibilidades para hacer historia desde una visión más social y cultural. Sus seminarios, los viernes a última hora, resultaban la cereza del pastel de la semana.

A Miguel Soto, quien también me aceptó en diversas ocasiones. Apasionado en sus divertidas y sesudas clases. Acostumbraba narraciones histriónicas que abandonaba cuando se percataba que estaba frente a grupo impartiendo clase.

Laila Tame, por su amistad, apreciadas clases y guía en temas de arquitectura.

Y por último, y no por eso menos importante, a la última profesora que conocí en la Facultad, Mariana Ímaz quien me mostró la *historia cultural*, fundamento de esta investigación y franco camino de mis intereses. Apasionada por los temas que impartía. Sensible receptora y transmisora de los preceptos explorados y revisados con alumnos. Esmerada por el correcto entendimiento de ellos.

Y a una larga lista de excelentes profesores que, entregados a sus cátedras, transmitían pasión y la importancia de sus materias.

El SUA (Sistema de Universidad Abierta) era más congruente con mis actividades. Pero las aportaciones sesudas, ingenuas o comentarios “fuera de lugar” de los compañeros, me decidieron por el Escolarizado, ya que dichas intervenciones provocaban otras con impacto invaluable para el conocimiento y aprendizaje. Por ello también, gracias a todos ellos. En especial a uno que pudo haber sido parte del sínodo, si el que escribe lo hubiera permitido. De pensamiento ágil y complejo, de agudos y no siempre complacientes comentarios radiográficos extremos, que no siempre alentadores, Daniel Inclán. Preocupado siempre en que pudiera terminar mi compromiso, personaje de buen corazón.

A una filósofa consustancial, profesora en la materia de Estética en el CCH Sur, con quien entablaba discusiones interminables de igual número de temas, enconados frecuentemente a los artísticos. Blanca Figueroa, afirmó, enriqueció y ayudó en mi, al desarrollo de un pensamiento creativo e imaginativo, crítico; mayormente enfocado a la filosofía de las artes. A Ricardo Miranda por haberme apoyado en los momentos prístinos de esta incursión; asimismo a Blanca Ontiveros, quien me otorgó facilidades para ello, además de brindarme su confianza y amistad. A Blandina Hernández por mil cosas, por su cercanía física, moral y espiritual. Su permanente atención y disposición a la ayuda requerida y respuesta fáctica a las necesidades inmediatas. Por su positiva e inteligente actitud y visión de la vida. A su hija, Thalía Pacheco, por sus apasionadas charlas sobre su profesión, la psicología, y bibliografía afín. A Patricia Martínez, tricolega: laboral, compañera de Facultad, de club y amiga cercana. Por los varias temas que nos enlazan y el estímulo que me significa ello. Siempre atenta a mis avances y circunstancias, y por haberme acompañado en algunas materias. A Áurea Maya por su cercana amistad y el apoyo que ello implica. Por su comfortable espacio físico y metafórico para el trabajo. A Arturo Hernández, por confiarme un espacio comfortable: libros, Internet, música, comida, bebida, excelente compañía, y su asesoría; hasta antes de que el temblor lo impidiera. Paralelamente, por su inigualable ejemplo de integridad, solvencia e inteligencia emocional; fortaleza y sabiduría, por la suma de acontecimientos acaecidos insospechadamente. A Alonzo Caudillo, una de las amables compañías en casa de Arturo, y quien me asesoró en la escritura de algunos títulos de obra interpretada o creada por Oliva. A Ivonne Neri por apuntalar y acompañarme a la concentración en bibliotecas cuando las fuerzas comenzaban a amainar. A Melissa Rosales, por haber hecho comparsa y recordarme que sólo era una tesina. A Daniel Olson mi primo, por preocuparse por la salud integral de Artemisa, mi herramienta fundamental, mi computadora. A Jorge Jiménez mi tío, por no dejar de preguntar por mis avances y sugerir estrategias de ataque; así como por su cercanía y apoyo en momentos frágiles. A Pablo Jiménez mi medio hermano, por su animosidad y actitud incansablemente positiva, sus incesables porras. Característica invaluable de ese síndrome. Personajes sensibles que ayudan a la humanidad como contra peso a mantener presente los auténticos valores de la vida. Asimismo a su madre Margarita por su amplia comprensión y paciencia. A mi hermana Mónica por haberme cedido la

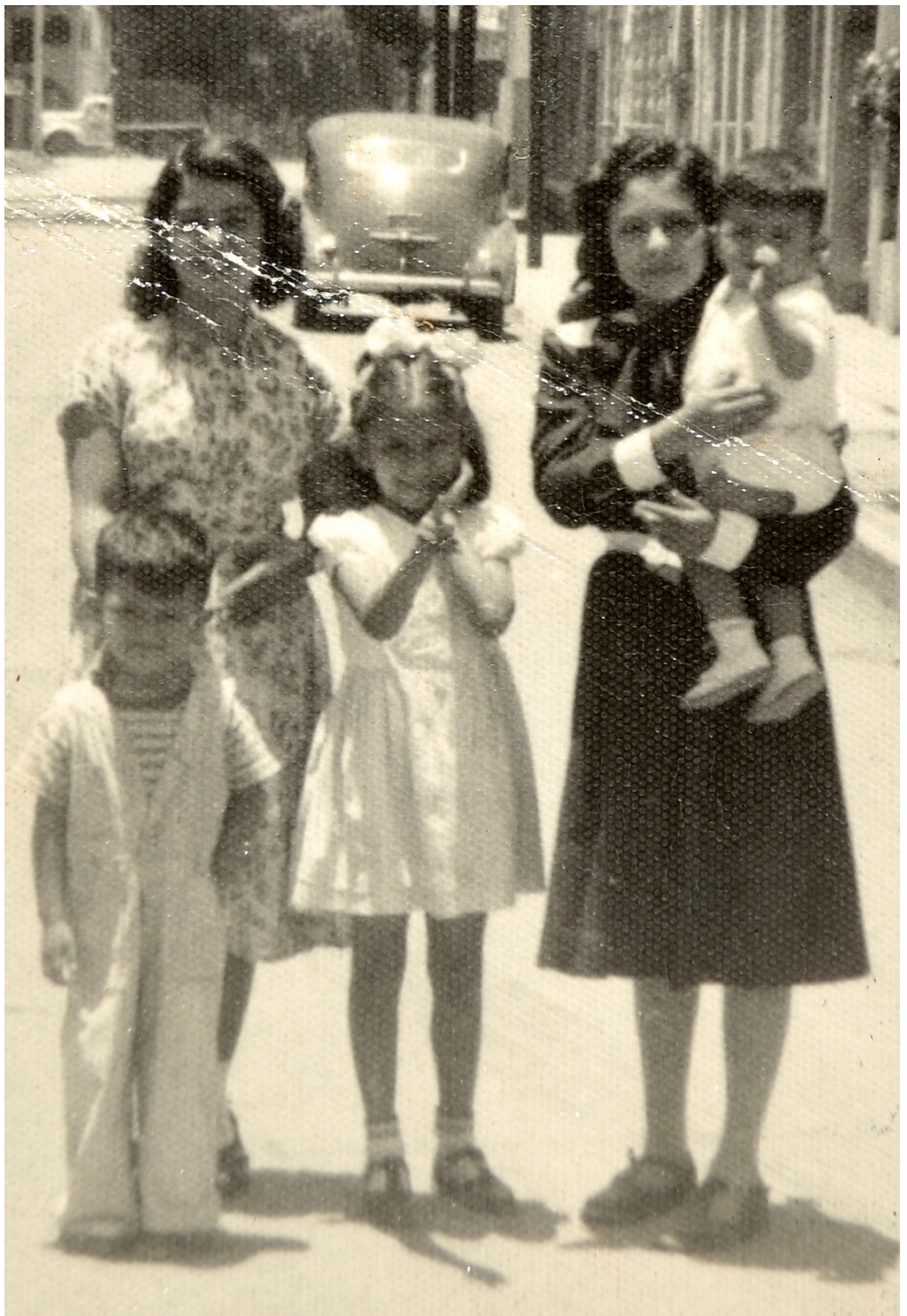
oportunidad –en un momento difícil de su vida– y darme ánimos, para terminar la escuela cuando dijo: “por lo menos que alguien acabe la carrera”; siendo que afortunadamente, ella terminó antes. A Miguel Valenzuela y a Jorge Camacho por su tiempo y disposición. A mi prima Marisol González, quien me debe una muy larga entrevista, y que me ayudó continuamente a precisar datos familiares. A Malena Remes, una persona muy especial para mí, una testigo de buena parte de mi andar, maravillosa bailarina en mil géneros, un gran ejemplo en disciplina y responsabilidad; creativa y activa. Por el reencuentro oportuno en la última fase de mi trabajo, que con su cercanía, pensamiento y actitud positiva, ha propiciado en mí el enfoque requerido para la conclusión de esta investigación.

Y como base fundamental, soporte imprescindible; la sensibilidad, inteligencia, conocimiento, experiencia y gran vocación de Silvia Barredo terapeuta a quien acudí. Gracias a su orientación logré visualizar un amplio horizonte y mi posición en él; así vislumbrar un posible camino. Gracias Silvia, tu trabajo es muy valioso y tiene frutos.²⁸⁰

Y por supuesto, y de manera muy especial, a mis queridos padres, Lilia y Jaime: en conjunto por haber creado mi familia y haber caminado juntos un tiempo. Años en que experimenté momentos de grandes satisfacciones, influenciado por ambos en las artes; poesía, música, pintura, danza. Asimismo en deportes; natación, gimnasia olímpica, tenis, *jogging*, ciclismo; y en las ciencias, atendiendo con entusiasmo la escuela. Etapa de gran creatividad y plenitud para mí. Y como agradecimiento a todo ello, dedico asimismo este trabajo a ellos, con la satisfacción plena de que estén para recibirlo, y haber cumplido con ellos este fundamental compromiso. Y en lo particular, agradezco a esa incondicional persona que ha permanecido siempre junto a mí en todo momento y para toda ocasión desde mi infancia; aportando todo tipo de apoyo: educativa, emocional, crítica, académica, alimenticia, en diversión y en salud, en materiales escolares y en lo que hiciere falta, actuando con mucho amor y sabiduría en mis malos momentos; a mi progenitora. Y al que hasta el día de hoy ha estado aportando su apoyo de manera incondicional y que nunca perdió la confianza en mí, pese a haber atravesado situaciones nada alentadoras, apuntalando en el largo y complicado *sprint* final; mi padre.

²⁸⁰ Siendo muy justos, debo agradecer a la persona que me propuso ser candidato para ocupar la subdirección de la escuela de música que se encontraba en el Centro Nacional de las Artes en 1998, el licenciado Alberto Montero, fallecido en 2017; y que debido a mi falta de título tuvo que declinar la invitación.







Con todo cariño a mi prima Margarita
y familia.

Este concierto fue ejecutado en la sala Chopin
en donde interpreté obras de Chopin, Beethoven,
Rimsky-Korsakoff y Khatchaturian.

Sinceramente.

Ana María Valenzuela D.

1X-6-53



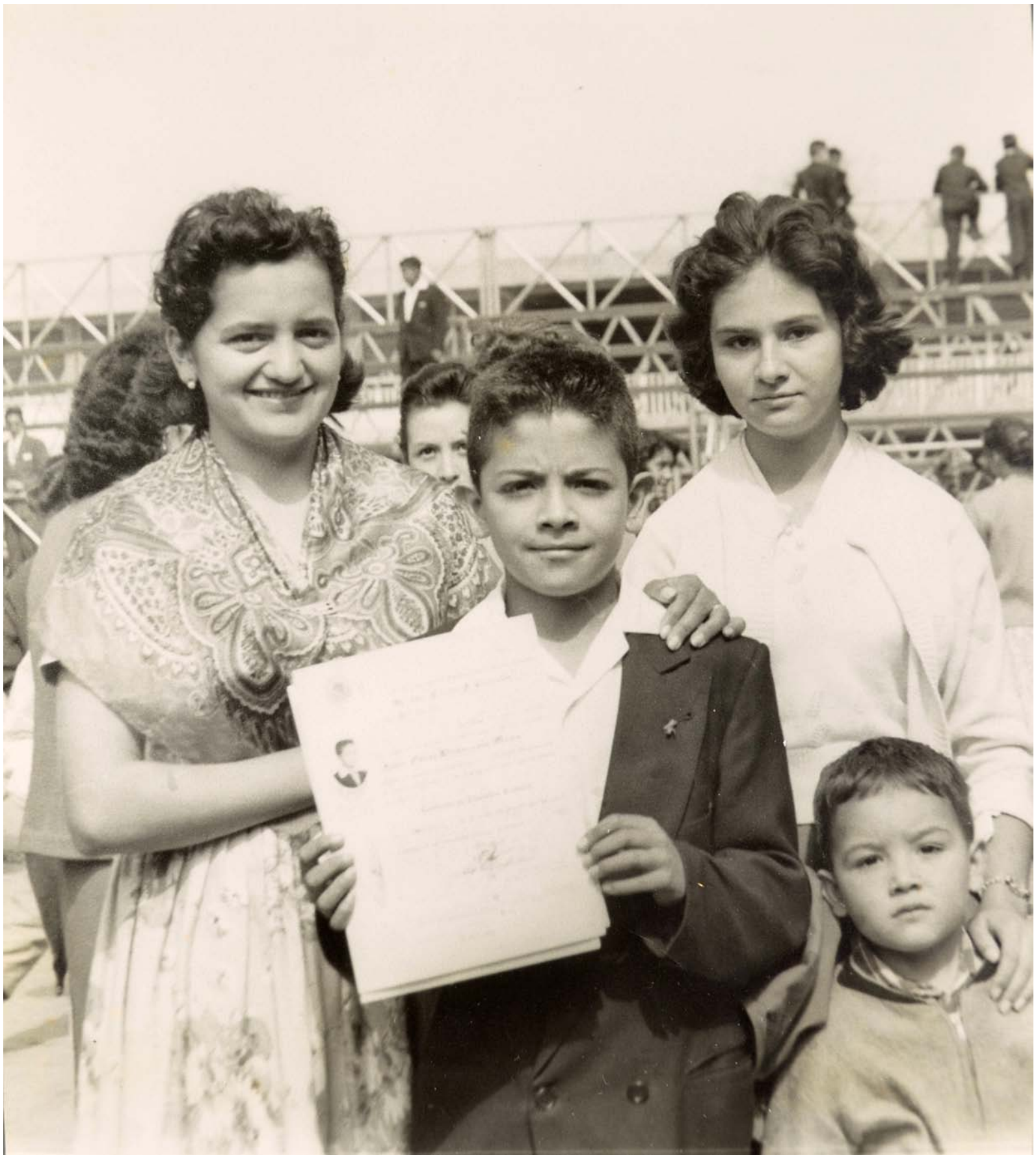


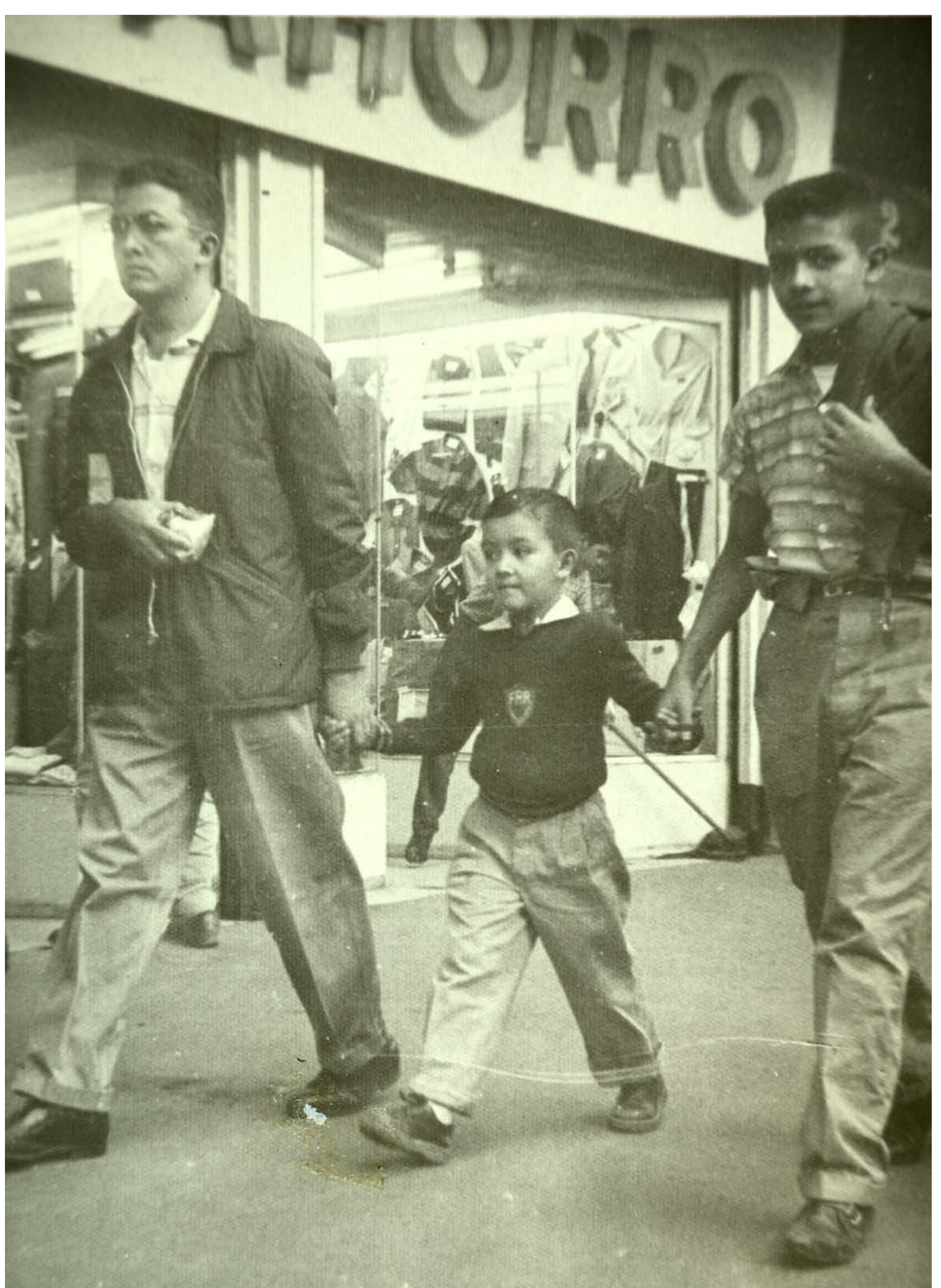




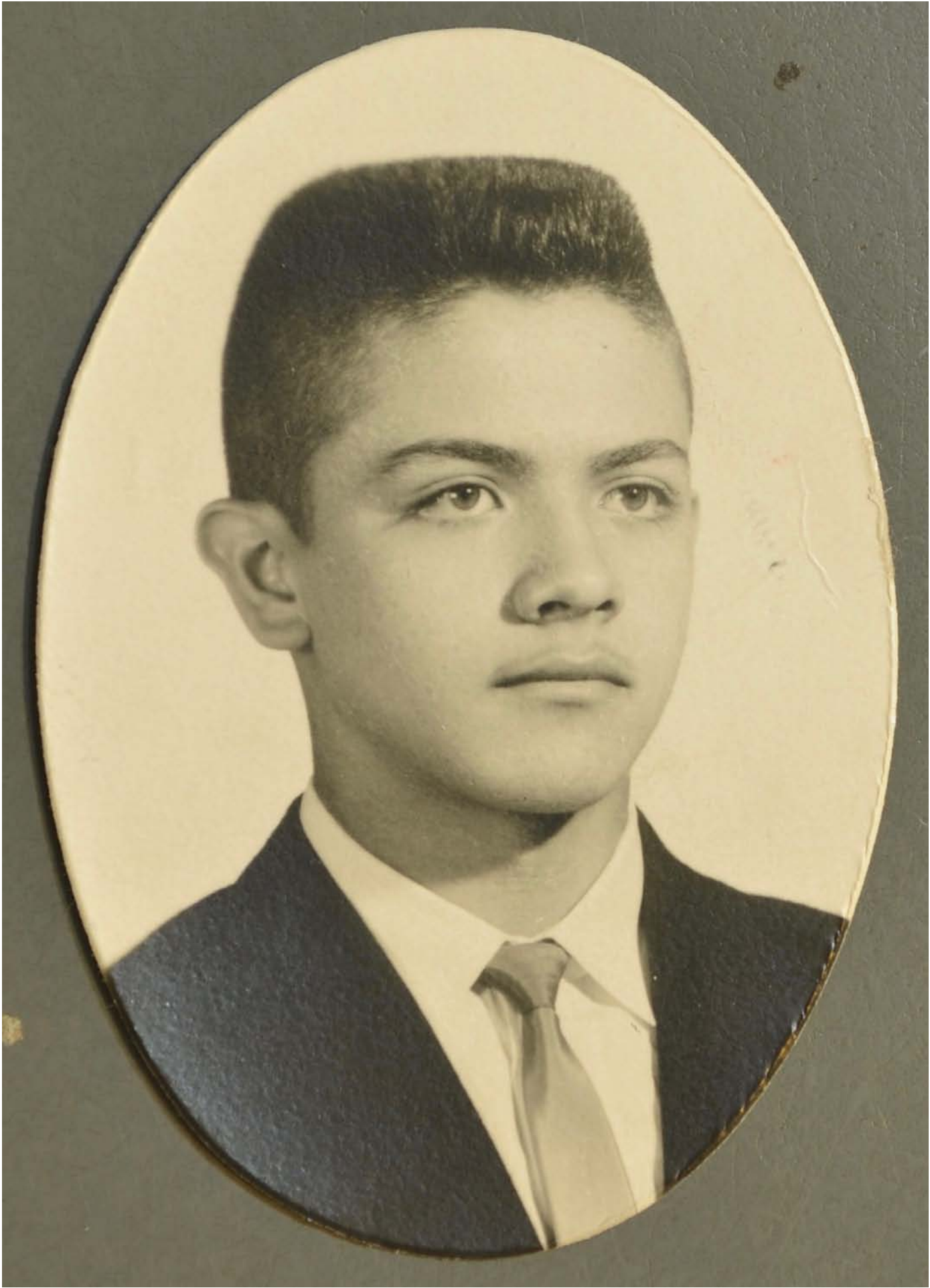












• 73 • OCT





• OCT • 73



OCT 73 •

73 • OCT













La Sociedad de Alumnos
de la
Escuela Secundaria Diurna No. 13



1962

M

A

D

R

E

PROGRAMA

- I.—Ofrecimiento del Festival, por el Maestro Roberto Oropeza.
- II.—Primer movimiento de la Sonata "Claro de Luna" de Beethoven. Por el alumno: Luis Trejo Pérez del 2o. "A".
- III.—"Jarabe Mixteco", por las alumnas del 1o. D. Hilda Flores Ortega y Graciela Paniagua.
- IV.—Recitación "Mi Madre". Por la alumna Rosalba Quiróz S. del 2o. "B".
- V.—"Las Bealdades". Número Cómico. Por las alumnas: Patricia Hinds, Graciela Urbina y Teresa Sam del 2o. "C".
- VI.—Charleston. Por las alumnas de 2o. "A", "B" y "C".

INTERMEDIO

- VII.—Actuación del Club Coral de la Secundaria, bajo la dirección del Profr. Fernando Ruiz Martín del Campo.
- VIII.—"Las Calabaceadas", bailable por alumnas de Segundo Año.
- IX.—Noticiero Acertaciones. Por Alumnas del 2o. "B". Bajo la dirección del Profr. R. Oropeza.
- X.—"Duc de Guitarra". Por los alumnos: Carlos Peña y César Valenzuela.
- XI.—"Jarabe Pateño". Por alumnas del 2o. "B". Bajo la dirección de la Profa. Lucila Ramírez.
- XII.—Como fin de fiesta, presentación de algunos actores de Teatro y Televisión, por cortesía del Sr. Raúl Venegas.

M

A

D

R

E

Se complace en invitar a usted al acto
que con motivo del

DÍA DE LAS MADRES

se llevará a cabo en el

Teatro de los Insurgentes

Av. Insurgentes No. 1587.

a partir de las 10 horas del día sábado 12
del presente.

Esperamos contar con su grata presen-
cia.

México, D. F., Mayo de 1962.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

•—————•
D E P A R T A M E N T O D E M U S I C A

ESCUELA SUPERIOR
NOCTURNA DE MUSICA

AUDICIONES DE
COMPROBACION
EDUCACIONAL

Correspondientes al año escolar de 1964

SALA DE ACTOS SILVESTRE REVUELTAS

Cuba No. 92

• México, D. F.

•—————•
I N V I T A C I O N

- 2.—a).—*Canción del Emperador* NARVAEZ
 b).—*Diferencias* NARVAEZ
 c).—*Fantasia* NARVAEZ
 JULIO CÉSAR VALENZUELA
 Clase de guitarra del Profr. ALBERTO SALAS

IV

- Serenade (Andante cantabile)* HAYDN
 JOSÉ HERNÁNDEZ GARCÍA
 Clase de flauta del Profr. AGUSTÍN OROPEZA

V

- a).—*Sonatina* DUSIK
 b).—*Little monkeys sivinging* B. PARET
 MA. DEL PILAR SANTIAGO V.
 Clase de arpa de la Profra. DOLORES HURTADO

VI

- Sonatina Op. 137 N° 1* SCHUBERT
Allegro molto
Andante
Allegro vivace
 OSCAR ORTIZ RINCÓN
 Pianista acompañante: Profr. RAMÓN MIER
 Clase de violín del Profr. RAFAEL FRAGA

VII

- 1.—a).—*Vedrai carino, se sei buonino (Don Juan)* MOZART
 b).—*Oh primavera* TIRINDELLI
 GUADALUPE MILLÁN LUNA
- 2.—a).—*E lucevaen le stelle (Tosca)* PUCCINI
 b).—*O paradiso (L'Africana)* MEYERBEER
 JUAN MORALES GARCÍA
- 3.—a).—*Eri tu che macchiavi (Un B. in maschera)* VERDI
 b).—*O tu, bell'astro incantador (Tannhauser)* WAGNER
 FRANCISCO LINARES ROMERO
- 4.—a).—*Recóndita armonía (Tosca)* PUCCINI
 b).—*Parmi veder le lagrime (Rigoletto)* VERDI
 GONZALO PORRAS GÓMEZ
- 5.—a).—*Una vergin un angel di Dio (La favorita)* DONIZETTI
 b).—*Romanza de Nadir (Les pecheurs de perles)* BIZET
 ENRIQUE JUÁREZ CRUZ
- 6.—a).—*Largo a factotum (Il barbiere di Siviglia)* ROSSINI
 b).—*Dio posento Dio d'amor (Fausto)* GOUNOD
 GUILLERMO CASILLAS MELÉNDEZ
- 7.—a).—*E amore un ladroncello (Cosi fan tutte)* MOZART
 b).—*Ombra leggera (Dinorah)* MEYERBEER
 ALMA C. VALDÉS
 Clase de canto de la Profra. CAROLINA PÉREZ
 Pianista acompañante: Profr. NEREO DEL RÍO



Juan Manuel
1932



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Secretario de Educación Pública, SR. DN. JAIME TORRES BODET; Subsecretaria de Asuntos Culturales, SRA. DÑA. AMALIA G. C. DE CASTILLO LEDÓN; Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, SR. DN. CELESTINO GOROSTIZA; Jefe del Departamento de Música, SR. DN. LUIS SANDI; Director de la Escuela Superior Nocturna de Música, SR. DN. RODOLFO TÉLLEZ OROPEZA.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
•—————•
D E P A R T A M E N T O D E M U S I C A

ESCUELA SUPERIOR
NOCTURNA DE MUSICA

AUDICIONES DE
COMPROBACION
EDUCACIONAL

Correspondientes al año escolar de 1965

SALA DE ACTOS SILVESTRE REVUELTAS
Cuba No. 92 • México, D. F.

•—————•
I N V I T A C I O N

- 2.—a).—*Serenata* SCHUBERT
 b).—*Nur wer die schusucht Kennt* TCHAIKOWSKY
 c).—*Acuérdate de mí* M. M. PONCE
 VÍCTOR MANUEL IBARRA PADILLA
- 3.—a).—*Stizzoso, mio Stizzoso* PERGOLESI
 b).—*Tacea la notte placida* (Il trovatore) VERDI
 c).—*Romance* RUBINSTEIN
 d).—*Tu pupila es azul* TURINA
 ELIZABETH THEMSEL
 Clase de canto de la Mtra. CELIA GARCÍA
 Pianista acompañante: ERNESTINA VIVEROS

NOVENA AUDICION

JUEVES 11 DE NOVIEMBRE DE 1965 A LAS 19 HS.

PROGRAMA

I

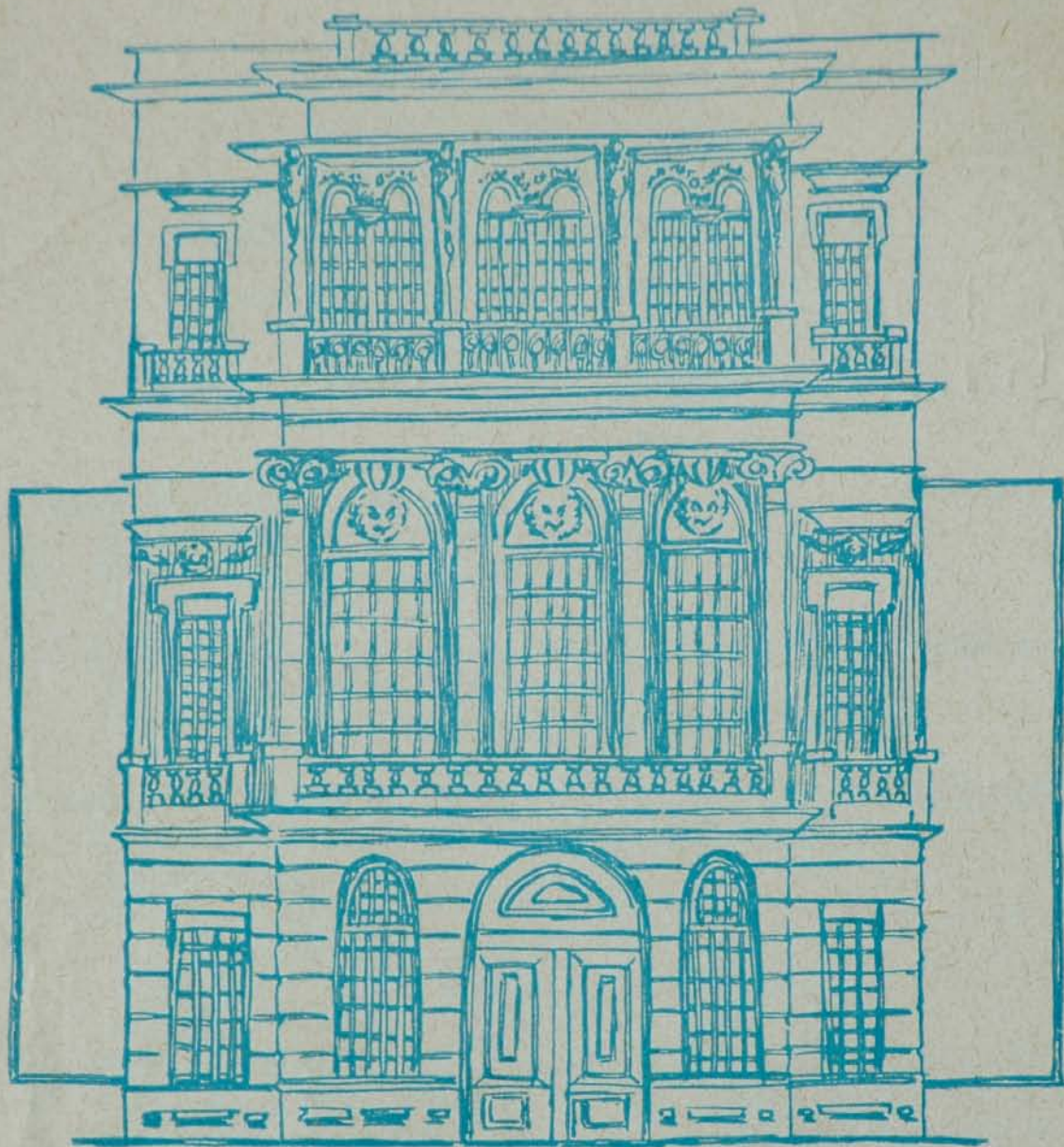
- a).—*Minueto* RAMEAU
 b).—*Gavota* BACH
 c).—*Variaciones* SOR
 d).—*Sonatina* TORROBA
 CÉSAR OLIVA
 Clase de guitarra del Profr. ALBERTO SALAS

II

- 1.—*Sonata en Sol menor Op. 2 N° 8 para dos violines y piano* HAENDEL
 ROBERTO ALCOCER G.
 EFRAÍN ASTUDILLO A.
 Pianista acompañante: VIRGINIA HIDALGO WONG
- 2.— *Concierto en Sol mayor Op. 13* SEITZ
 JOSÉ PAYAMBÉ REYES
 Clase de violín del Mtro. JOSÉ NOYOLA
 Pianista acompañante: NEREO DEL RÍO

III

- 1.— *Sonata Op. 49* BEETHOVEN
Allegro
Minuetto
 JUDITH SERRANO DE ITA
- 2.—a).—*Consolation N° 3* LISZT
 b).—*Sonata Claro de Luna Op. 27 N° 2* BEETHOVEN
Andante
 MARÍA TERESA PONCE VALDEZ
- 3.— *Andante favorito en Fa mayor* BEETHOVEN
 NOEMÍ ORTIZ RINCÓN
- 4.— *Sonata Op. 13 (Pathetique)* BEETHOVEN
Allegro molto
Adagio
Rondó (Allegretto)
 RODOLFO BRAVO ZITA
- 5.— *Fantasia (Der Wanderer)* SCHUBERT
 VIRGINIA HIDALGO WONG
 Clase de piano del Mtro. SALVADOR ORDÓÑEZ



Juan Manuel
1913



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Secretario de Educación Pública, SR. LIC. AGUSTÍN YÁÑEZ; Subsecretario de Asuntos Culturales, SR. DON MAURICIO MAGDALENO; Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, SR. DON JOSÉ LUIS MARTÍNEZ; Jefe del Departamento de Música, SR. DON MIGUEL GARCÍA MORA; Director de la Escuela Superior Nocturna de Música, SR. DON RODOLFO TÉLLEZ OROPEZA.

INSTITUTO CULTURAL HISPANO MEXICANO

Tabasco 68

México, D. F.

Orquesta de Cámara bajo la dirección de

EDUARDO MATA

TERCER CONCIERTO DE LA TEMPORADA PATROCINADO POR LA
SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES DE MUSICA, S. DE A.

Entrada Libre

Martes 27 de Abril de 1965

Hora 9 de la noche



ORQUESTA

Violín		Flauta 2a.	HECTOR OROPEZA
Concertino	JUANA COURT	Oboe	LUIS SEGURA
Violín 1o.	IGNACIO SAFIER	Clarinete	ANASTACIO FLORES
Violín 2o.	MELESIO MORENO	Fagot	LOUIS SALOMONS
Violín 2o.	BARBARA CHASSON	Trompeta	FELIPE LEON
Viola 1a.	GILBERTO GARCIA	Trombón	CLEMENTE SANABRIA
Viola 2a.	IVO VALENTI	Percusiones	CARLOS LUYANDO
Cello	SALLY VAN DEN BERG	Percusiones	HOMERO VALLE
Contrabajo	KLAUS EDLING	Guitarra	JULIO CESAR
Flauta 1a.	GILDARDO MOJICA		

PROGRAMA

- I**
W. A. MOZART. Divertimento en Re mayor K. 136
 Allegro.
 Andante.
 Presto.
- II**
HECTOR QUINTANAR. • "Doble Cuarteto".
- III**
EDUARDO MATA. "Aires" sobre un tema del siglo XVI.
 Mezzo Soprano:
 DORA DE LA PEÑA.

Intermedio

- IV**
CARLOS CHAVEZ. Suite de la "Hija de Cólquide".
 (Versión original para doble Cuarteto).
 Preludio.
 Interludio.
 Encantamiento.
 Zarabanda.
 Peán.
 Postludio.
- V**
LEONARDO VELAZQUEZ. Suite de "El brazo fuerte".
 Lento e maestoso-Allegro.
 Allegretto - Andantino
 Allegretto
 Tempo di Vals.
 Allegretto mosso.
 Lento.
 Allegro.

• Primera audición.

ORQUESTA

Violín		Flauta 2a.	HECTOR OROPEZA
Concertino	JUANA COURT	Oboe	LUIS SEGURA
Violín 1o.	IGNACIO SAFIER	Clarinete	ANASTACIO FLORES
Violín 2o.	MELESIO MORENO	Fagot	LOUIS SALOMONS
Violín 2o.	BARBARA CHASSON	Trompeta	FELIPE LEON
Viola 1a.	GILBERTO GARCIA	Trombón	CLEMENTE SANABRIA
Viola 2a.	IVO VALENTI	Percusiones	CARLOS LUYANDO
Cello	SALLY VAN DEN BERG	Percusiones	HOMERO VALLE
Contrabajo	KLAUS EDLING	Guitarra	JULIO CESAR
Flauta 1a.	GILDARDO MOJICA		

DIVERTIMENTO EN RE MAYOR K.136

El Divertimento en Re mayor para orquesta de cuerda Koechel 136 de Wolfgang Amadeus Mozart, fué compuesto en Salzburg a principios de 1772, a la edad de 16 años.

"Se podría decir tal vez, que todas estas obras Divertimento, Cassation y Serenade) deben su origen a ocasiones festivas y que por consiguiente tienen un carácter más ligero y más social, y son menos "eternas" y más "siglo XVIII" que los verdaderos cuartetos de cuerda y las sinfonías de concierto" Alfred Einstein).

Mozart consideraba los Divertimentos como un asunto de Salzburg, como algo de su juventud, compuestos con un deseo de complacer y aún de artística conciliación.

PROXIMO CONCIERTO MARTES 25 DE MAYO

Gildardo Mojica Flauta
 Alicia Urrutia Piano

CUARTETO NUEVO

EDUARDO MATA

Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música, en donde estudió varios instrumentos, dirección de orquesta y composición. Sus principales maestros fueron Teodoro Campos Arce, Rodolfo Halffter, posteriormente Carlos Chávez en el Taller de Creación Musical.

Es autor de dos sinfonías, música para piano, canciones, etc., y ha recibido encargos de la Secretaría de Educación Pública, del Congreso Mundial por la Libertad de la Cultura y de la Sociedad de Autores y Compositores Mexicanos. Ha sido subdirector de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, y formó las orquestas de la Juventud Mexicana y de cámara del Conservatorio. Ha sido director huésped de varias orquestas de provincia, y en la capital, de la Orquesta de Cámara del Patronato y de la Sinfónica Nacional. Obtuvo gran éxito dirigiendo varias funciones para la Asociación Mexicana de Opera, A. C., durante el presente año.

Fué director del Ballet Clásico de México, durante su temporada formal de 1964. En el verano pasado fué invitado por Mr. Erich Leinsdorf, Director Titular de la Orquesta Sinfónica de Boston, para participar en el "Tanglewood Festival", como director residente de Berkshire Music Center que promueve la Orquesta Sinfónica de Boston.

El pasado sábado 10 de Abril, dirigió el estreno en México de "Pierrot Lunaire" de Schoenberg, junto con obras de Cage y Stockhausen en la Casa del Lago, el domingo siguiente dirigió el también estreno mexicano del Quinteto de Alientos de Schoenberg en un concierto de la XXV serie de Difusión Cultural; al presente es jefe de la Sección de Música de la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

DOBLE CUARTETO

El "Doble Cuarteto" de HECTOR QUINTANAR fué terminado el mes de abril de 1965 su primera audición tiene lugar en este concierto.

A propósito de esta obra el autor ha dicho "no trato de ser revolucionario pero sí de encontrar un lenguaje adecuado a mi sensibilidad".

La obra está escrita en un solo movimiento para un cuarteto de aliento y otro de cuerda. Emplea preferentemente acordes de 6 sonidos sin duplicaciones procurando no cambiar el orden natural de los sonidos armónimos. Por lo demás el compositor se plantea el problema de encontrar nuevos elementos formales. El principal elemento rítmico de unidad es el cinco.

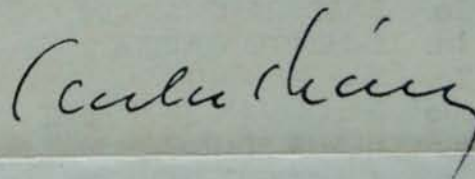
LA HIJA DE COLQUIDE

SUITE PARA CUARTETO DOBLE

Esta obra fué encargada para la Fundación Elizabeth Sprague Coolidge de la Biblioteca del Congreso de Washington para un ballet de Martha Graham y compuesta en 1943-1944. Miss Graham me envió un argumento para el ballet, que acepté en sus lineamientos generales.

En la acción del ballet se combinan temas de la mitología griega con nociones modernas y se mezclan en el mismo escenario la época clásica griega y la de Edgar Allan Poe. Los personajes del ballet son, EL Hombre, La Musa (el sueño del hombre); La Mujer (Medea, la hija de Colquide); La Furia. Las diferentes escenas representan la lucha entre los diversos aspectos de la mujer, que finalmente se transfigura hacia sus aspectos más humanos.

En cuanto a su construcción musical, se trata de una obra de estructura melódico contrapuntística, no existe en ella ningún proceso armónico-cadencial. Su temática presenta notoria variedad pero se deriva toda de muy pocos **motivos** elementales.

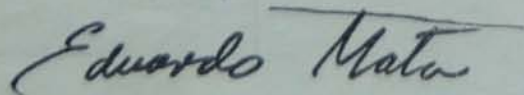


"AIRES" SOBRE UN TEMA DEL SIGLO XVI

La obra me fué encargada por la Secretaría de Educación Pública para tocarse en la inauguración del Museo del Virreynato en Tepoztlán (Septiembre de 1964).

Me comprometí a escribir una pieza con la atmósfera de la época colonial, sin limitarme por los procedimientos de aquella época; usé una vieja canción española consignada en los cancioneros de Palacio y de Martínez Torner, como del siglo XVI, pero seguramente anterior.

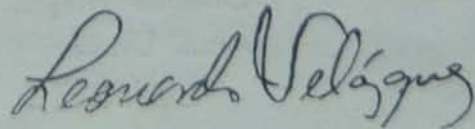
La obra consta de 2 movimientos que se tocan sin interrupción: el primero, exclusivamente instrumental, está escrito en estilo de variación barroca, sobre un tema original que se presenta a solo en la viola; el segundo, con la mezzosoprano, contiene el romance español citado, ampliado y desenvuelto en el transcurso del movimiento. El tratamiento polifónico y la armonía modal resultante, se mantienen a lo largo de toda la obra.



Suite de "EL BRAZO FUERTE"

La música incidental para acompañar obras dramáticas, no deja de tener cierto atractivo irresistible para el compositor; ya que le permite poner en juego su capacidad musical, con un sentido psicológico capaz de crear la atmósfera necesaria al desarrollo de la obra.

Quando fui comisionado para escribir la música de la película "EL BRAZO FUERTE", me propuse que, además de llenar los requisitos funcionales dentro de la trama cinematográfica, pudiera tener el necesario valor musical para resistir la sala de concierto. De esto modo seleccioné los trozos de mayor interés musical y los ordené en forma de suite.

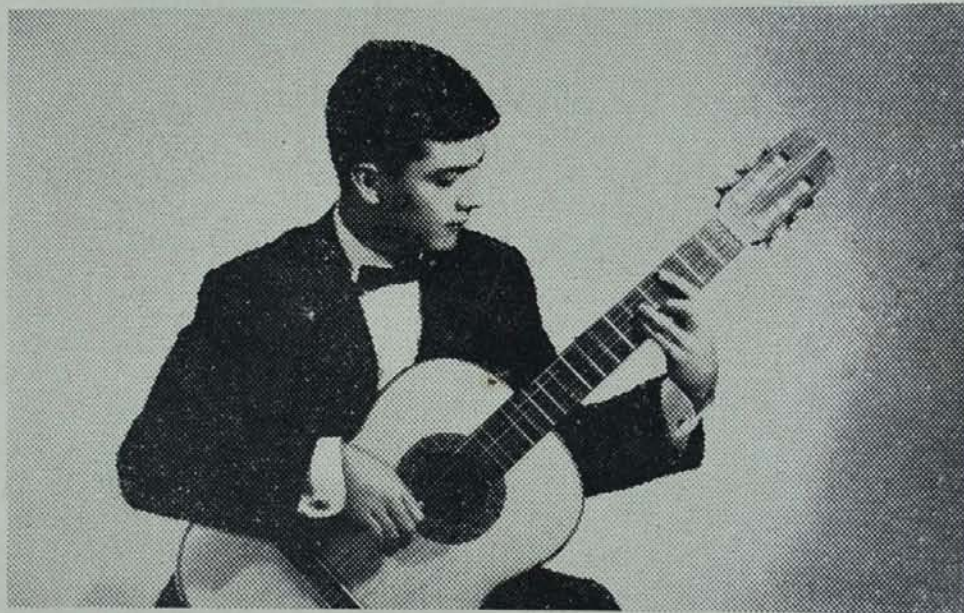


UNION DE ARTES PLASTICAS,
A. C.

BARRIO DEL ARTISTA

Presenta al Guitarrista Clásico

César Oliva



Galería

JOSE LUIS RODRIGUEZ ALCONEDO

di Viernes 15 a las 20.30 Horas



Puebla, Dic. de 1965.



BOLETO
DE COOPERACION
\$ 5.00

PROGRAMA:

Fantosía	Mudarra
Canción del Emperador	Narvaez
Diferencias	Narvaez
Preludio	Bach
Gavota	Bach
Bourre	Bach
Minueto	Rameau
Variaciones de la Flauta Encantada	Sor

Estudios 1, 6 y 8	Villalobos
Fandanguillo	Torroba
Madroños	Torroba
Sonatina	Torroba

DATOS

BIOGRAFICOS

Nació en México, D. F., estudió con el profesor Alberto Salas, en la Escuela Superior Nocturna en México. Ha tocado en la Sala Silvestre Revueltas, Pinacoteca Virreinal y Televisión.

INVITA A UD. AL CONCIERTO DEL GUITARRISTA

Julio César Oliva

P R O G R A M A

1a. PARTE

Canción del Emperador	Luis de Narváes
Diferencias	Alonso de Mudarra
Fantasia	Alonso de Mudarra
Preludio, 3	J. S. Bach
Bourrée Double	J. S. Bach
Minuetto	J. P. Rameau
Variaciones sobre "La Flauta Encantada"	Mozart - Sor

2a. PARTE

Estudios 1, 6 y 8	Héitor Villa-Lobos
Fandanguillo	F. Moreno Torroba
Los Madroños	F. Moreno Torroba
Sonatina	F. Moreno Torroba
Allegro	
Andante	
Allegretto	

JUEVES 17 DE MARZO DE 1966, A LAS 21 HORAS, EN LA
PINACOTECA VIRREINAL DE SAN DIEGO
(DR. MORA 7)

Grupo Cultural "Pro-Arte del Renacimiento y el Barroco"

Bajo los auspicios del I. N. B. A.





1866

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA
I.N.B.A.
MEXICO

1966

1866
1966

EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA TIENE EL HONOR DE INVITAR A USTED AL CICLO DE CONCIERTOS QUE CON EL OBJETO DE CELEBRAR EL PRIMER CENTENARIO DE SU FUNDACION, SE LLEVARA A EFECTO EN SU SALA DE CONCIERTOS DE ACUERDO CON LOS PROGRAMAS ADJUNTOS Y EN LAS FECHAS INDICADAS.

MEXICO, JULIO DE 1966
AV. PRESIDENTE MASARIK N° 582
CHAPULTEPEC - POLANCO



Clarinete, maestro Anastasio Flores; violin primero, alumno Rosendo Monterrey; violin segundo, Francisco Comesaña; viola, Antonio Tornero; cello, Leopoldo Téllez.



Clarinetistas, alumnos Arnulfo Hernández, David Jiménez y Marino Calva.



Alumno Hugo Hernández



Alumno César Oliva

T E R C E R P R O G R A M A

LUNES 4 DE JULIO DE 1966, A LAS 19 HORAS

I

Gran trío de clarinetes soprano J. BOUFFIL
Andante - Allegro
Allegretto
Allegro molto
Alumnos: DAVID JIMÉNEZ, ARNULFO FERNÁNDEZ y
MARINO CALVA
Clase a cargo del Mtro. Anastasio Flores

Invencción a dos voces No. 10 J. S. BACH
en Sol mayor
Sonata en Do mayor K 545 W. A. MOZART

Allegro
Andante
Rondó
Sonata No. 2 en Re menor SCARLATTI
Clavecínista: Alumno HUGO HERNÁNDEZ
Clase a cargo de la Mtra. Julieta Goldschwartz

II

Gavota J. S. BACH
Fuga en La menor J. S. BACH
Sonatina F. MORENO TORROBA
Allegro
Andante
Allegretto
Guitarrista: Alumno CÉSAR OLIVA
Clase a cargo del Mtro. Alberto Salas

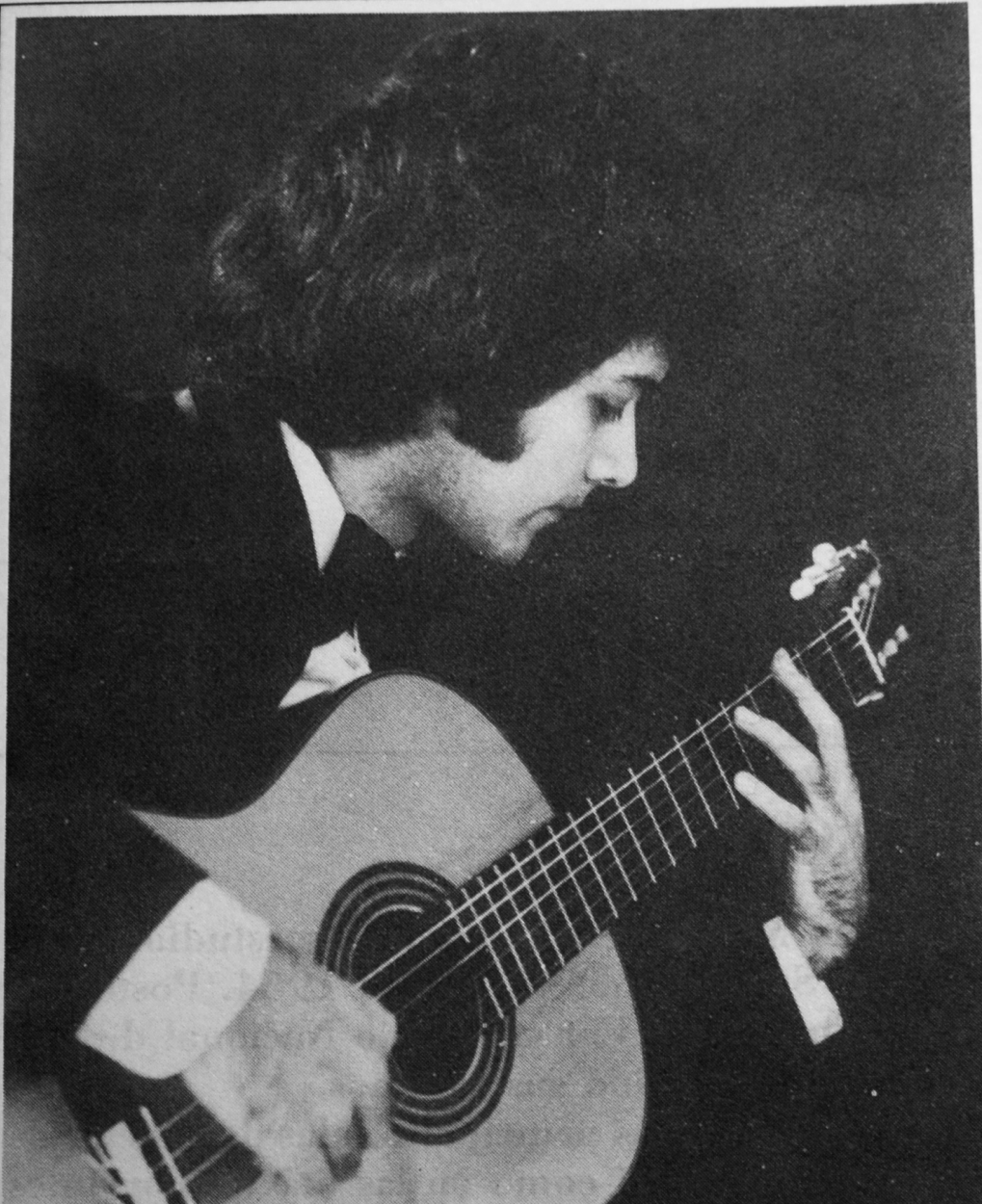
IV

Quinteto para clarinete y
cuarteto de cuerda W. A. MOZART

Allegretto
Larghetto
Menuetto
Tema con variazioni - Allegretto
Clarinete: Mtro. ANASTASIO FLORES
1er. Violin: ROSENDO MONTERREY
2o. Violin: FRANCISCO COMESAÑA
Viola: ANTONIO TORNERO
Cello: LEOPOLDO TÉLLEZ

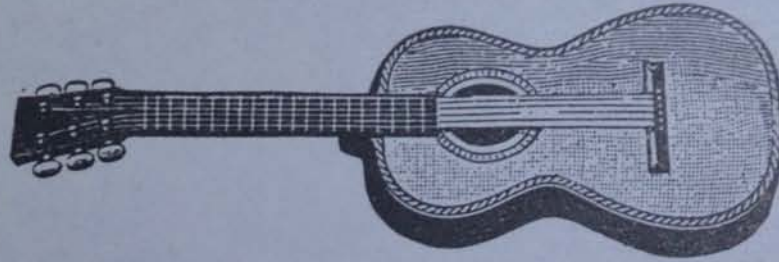
III

Pequeño preludio No. 6
en Mi menor J. S. BACH



JULIO CESAR OLIVA
Guitarra

UNAM ● DIFUSION CULTURAL
DEPARTAMENTO DE MUSICA



JULIO CÉSAR OLIVA

Nació en México, D. F. Inició sus estudios en la Escuela Superior de Música en 1964. Posteriormente ingresó al Conservatorio Nacional de Música, donde terminó sus estudios.

Ha actuado en las principales salas de conciertos de esta ciudad, así como en las más importantes ciudades de provincia. Se ha presentado en diferentes programas de televisión.

“Julio César Oliva ha sorprendido por su hermoso fraseo y musicalidad. Su toque es firme y pleno de efectos y matices. Oliva impresiona por su agilidad y sonido.”

El Nacional
México, 1967

PROGRAMA

Entrada VISÉE

Minuetto

Giga

Bourrée WEISS

Fantasia

Preludio BACH

Sarabanda

Loure

Fuga BACH

INTERMEDIO

Canción e intermezzo VALERA

Suite Montmartre OLIVA

Preludio

Vals

Soliloquio

Danza

Andantino variato PONCE

Elegía y turegano MORENO TORROBA

Sevilla ALBÉNIZ

**Sala de Conciertos Nezahualcóyotl
Insurgentes Sur**

**Martes 10. de febrero de 1977
a las 20:00 horas**

Admisión: \$ 30.00

**Estudiantes, maestros y empleados
con credencial: \$ 10.00**

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

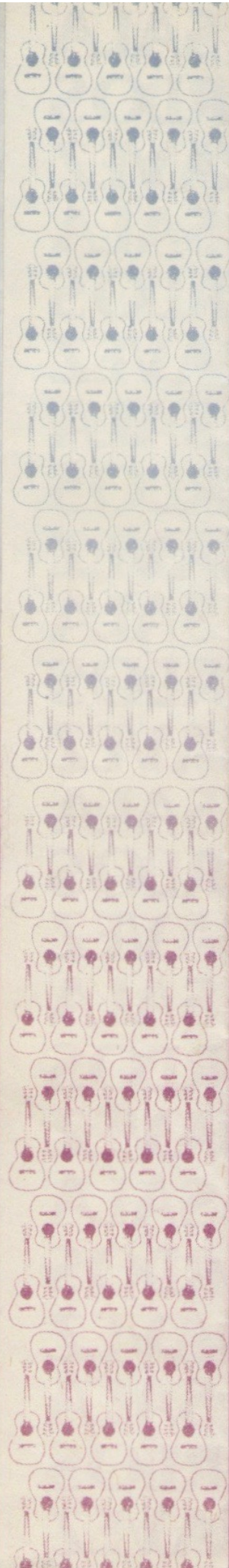
**Dr. Guillermo Soberón
Rector**

**Dr. Fernando Pérez Correa
Secretario General Académico**

**Dirección General de Difusión Cultural
Lic. Hugo Gutiérrez Vega**

**Concierto
Especial**

TERCETO
de
QUITARRAS
de la
CIUDAD
de
MEXICO



PROGRAMA

PAVANA CROMATICA Y GALLARDA **PETER PHILIPS**

CONCIERTO EN SOL MAYOR* **ANTONIO VIVALDI**
Allegro
Andante
Allegro

~~DOS SONATAS**~~

Farell-
~~DOMENICO SCARLATTI~~

MAZURKA Y VALS**
(de la Suite "Masquerade") **ARAM KACHATURIAN**

DANZA No. 1**
(de "La Vida Breve") **MANUEL DE FALLA**
INTERMEDIO

LAS ENSEÑANZAS DE
DON JUAN **JULIO CESAR OLIVA**
Viaje a Ixtlán
Las enseñanzas de Don Juan
Una Realidad Aparte
El Don del Aguila
El Fuego Interno

TRES PIEZAS **MANUEL M. PONCE**
Gavota**
A la Orilla de un Palmar**
Guateque***

PERCUSION **GERARDO TAMEZ**

HUAPANGO* **JOSE PABLO MONCAYO**

* Transcripción de Gerardo Tamez

** Transcripción de Julio César Oliva

*** Transcripción de Ernesto García de León

**TERCETO DE GUITARRAS DE LA CIUDAD DE
MEXICO**

Antonio López, Julio César Oliva, Gerardo Tamez

SALA CARLOS CHAVEZ

JUEVES 20 DE AGOSTO, 1987
18:00 HRS.

JUEVES 27 DE AGOSTO, 1987
20:30 HRS.

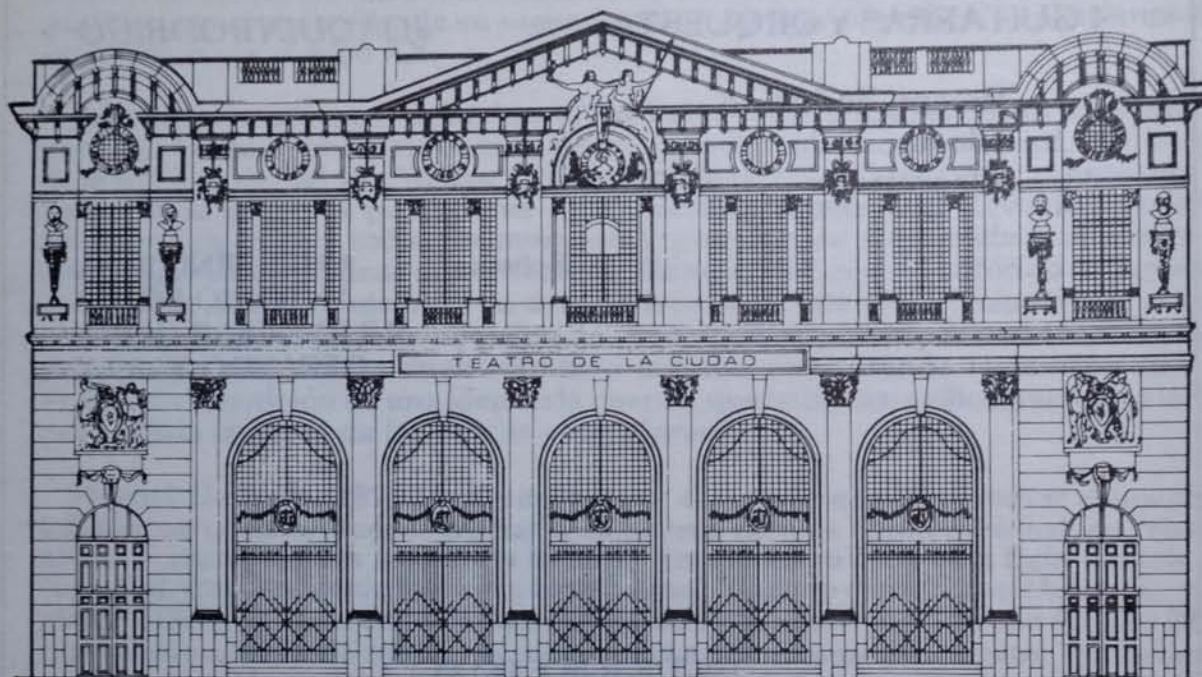
PROGRAMA SUJETO A CAMBIOS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector **Jorge Carplzo**/Secretario General **José Narro Robles**/
Secretario General Académico Abelardo Villegas Maldonado/
Secretario General Administrativo **José Romo Díaz**/Secretario
General Auxiliar Mario Ruíz Massieu/Abogado General **Manuel
Barquín Alvarez**/Coordinador de Difusión Cultural **Fernando
Curiel**/Director de Actividades Musicales **Raúl Herrera
Márquez**/Director General para la ARCRYD **Carlos Francisco
Quintana Roldán**



COORDINACION DE DIFUSION CULTURAL/Música, 1987.



TEATRO DE LA CIUDAD

Orquesta de Verano del

ISSSTE

Temporada 1988
de Julio 10 a Agosto 9



conjunto cultural
ollin yoliztli

PROGRAMA I

TEATRO DE LA CIUDAD

JULIO 10 • 12:30 HRS.

SALA OLLIN YOLIZTLI

JULIO 12 • 20:30 HRS.

PROGRAMA I

"ESPAÑA" (RAPSODIA ORQUESTAL)

**EMMANUEL
CHABRIER**

**"CONCIERTO ANDALUZ" PARA
4 GUITARRAS Y ORQUESTA**

JOAQUIN RODRIGO

- Tiempo de bolero
- Adagio
- Allegretto

Solistas: ARIEL HINOJOSA
ANTONIO LOPEZ
JULIO CESAR OLIVA
GERARDO TAMEZ

INTERMEDIO

"REDES"

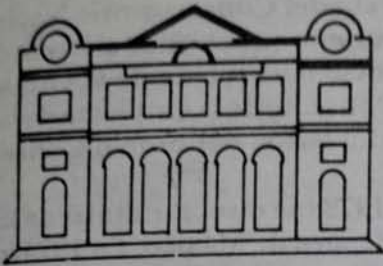
SILVESTRE REVUELTAS

**"EL SOMBRERO DE TRES PICOS"
(SUITE No. 2)**

MANUEL DE FALLA

- Danza de los Vecinos (seguidillas)
- Danza del Molinero (farruca)
- Danza final (jota)

Director: FERNANDO LOZANO



TEATRO DE LA CIUDAD fue inaugurado con el nombre de Teatro Xicoténcatl el 27 de abril de 1912, con la representación de la ópera "Aida", de Verdi. Seis años después; la "emperatriz de la opereta" Esperanza Iris lo adquirió, transformándolo y acondicionándolo. En su segunda etapa, fue inaugurado, por el entonces Presidente Venustiano Carranza el 25 de mayo de 1918 con la opereta "La Duquesa del Bal-Tabarín" adoptando el teatro el nombre de su dueña. En la actualidad, el teatro es propiedad del Departamento del Distrito Federal y está abierto a todas las manifestaciones de arte en beneficio del público capitalino.

ISSSTESCULTURA

 **DESARROLLO SOCIAL
SOCICULTUR**



PROGRAMA II

SINFONIETTA

J. P. MONCAYO

**CONCIERTO PARA TROMPETA
EN MIBEMOL MAYOR**

J. N. HUMMEL

**SINFONIA Nº 8 OP. 88
EN SOL MAYOR**

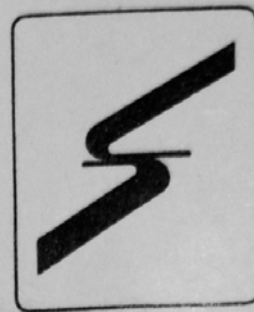
A. DVORAK

**SOLISTA: ARTURO REYES
DIRECTOR: FERNANDO LOZANO**

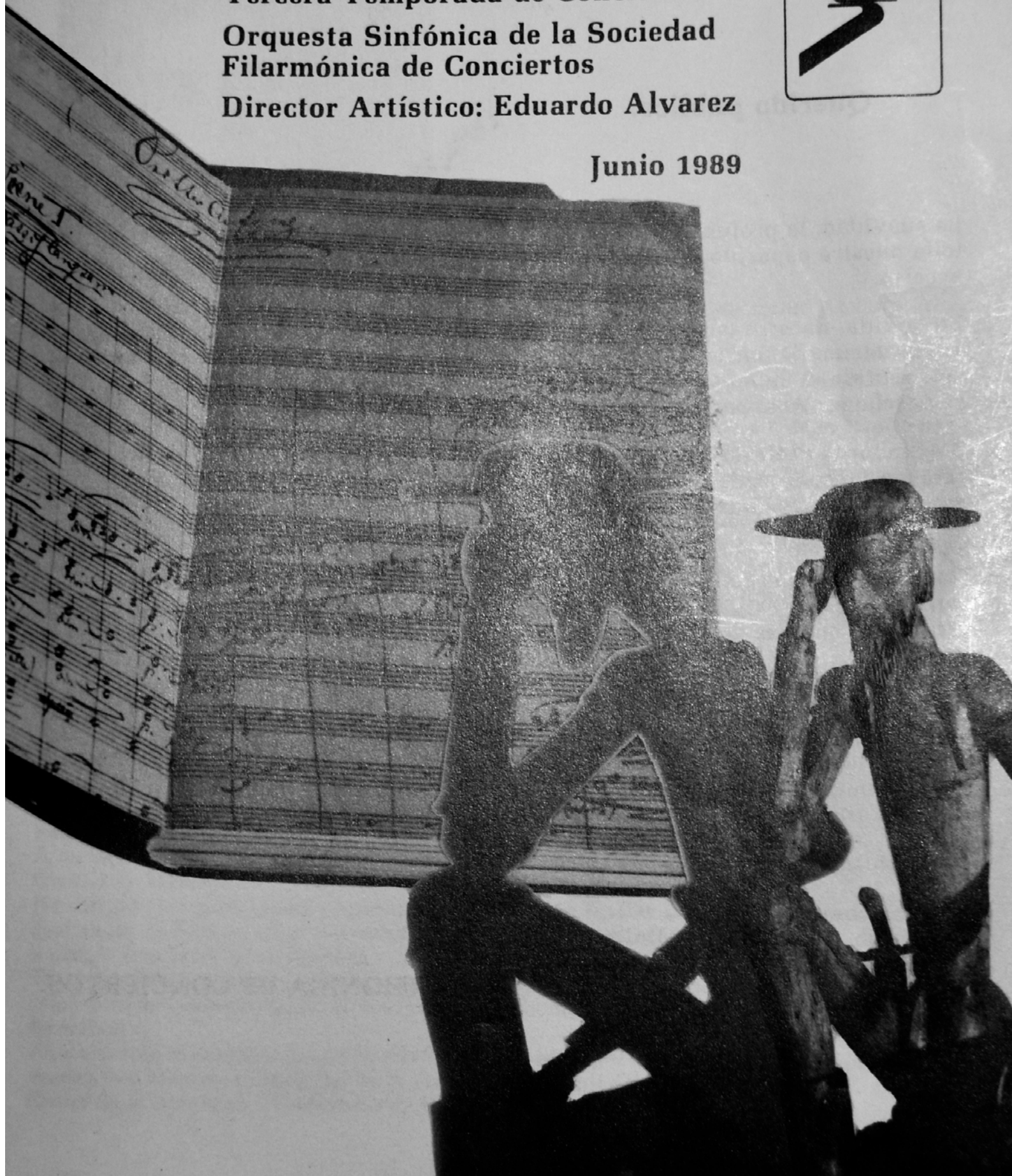
**TEATRO DE LA CIUDAD: JULIO 17 • 12:30 HRS.
SALA OLLIN YOLIZTLI: JULIO 19 • 20:30 HRS.**

**Tercera Temporada de Conciertos
Orquesta Sinfónica de la Sociedad
Filarmónica de Conciertos**

Director Artístico: Eduardo Alvarez



Junio 1989



PROGRAMA I/JUNIO 8

OBERTURA A "La Forza del Destino"
LOS PRELUDIOS

G. VERDI
F. LISZT

INTERMEDIO

CONCIERTO PARA GUITARRA "Aranjuez"

J. RODRIGO

I. Allegro

II. Adagio

III. Allegro

Solista: Julio César Oliva

OBERTURA FANTASIA "Romeo y Julieta"

P. I. TCHAIKOVSKY



**INCONTRI
MUSICALI
1990**

**GOLFO DI POLICASTRO
TRA MITO E REALTA'**

**Terzetto di Chitarre
di Città del Messico**

**VILLAMARE
mercoledì 12 settembre**

Direttore Artistico

M. Carlo Chiarappa

Antonio Lopez

Julio Cesar Oliva

Gerardo Tamez

Terzetto di Chitarre
di Città del Messico

VILLAMMARE

mercoledì 12 settembre - ore 20,30

Parrocchia Maria SS.ma di Portosalvo

P R O G R A M M A

Tierra Mestiza	Gerardo Tamez
Lejania de los perfumes (Sobre melodias del s. XIX)	Julio César Oliva
Il mercato di Testaccio	Horacio Salinas (arr. Antonio Lòpez)
Percuson	Gerardo Tamez
Suite de Tango	Julio César Oliva
Planta y Tacon	Victor Monge «Serranito» (arr. Gerardo Tamez)
<hr/>	
Feast	Bill Douglas (arr. Gerardo Tamez)
Rasgueos de son	Anonimo (arr. Gerardo Tamez)
Intermezzo	Manuel Maria Ponce (arr. Julio César Oliva)
Gavota	Manuel Maria Ponce (arr. Julio César Oliva)
A la orilla de un palmar	Manuel Maria Ponce (arr. Julio César Oliva)
El Guateque	Manuel Maria Ponce (arr. Ernesto Garcia de Leòn)
Huapango	José Plabo Moncayo (arr. Gerardo Tamez)



1

La chitarristica contemporanea ha esteso il suo ambito comprendendo nel suo repertorio opere di autori come Britten, Boulez, Martín, Santorsola e Ginastera, che, nel contempo, hanno contribuito ad arricchire le possibilità tecniche dello strumento integrandolo pienamente nel mondo musicale contemporaneo. Strumento naturalmente solista, la cui tessitura ed il cui intimo esile suono hanno escluso dal suo repertorio opere per complesso da camera e per orchestra, trova negli organici a 2, 3, 4 strumenti la dimensione ideale.

Il trio di Chitarre di Città del Messico si è formato col fine di raccogliere il repertorio esistente per trio, integrandolo con trascrizioni ed invitando i compositori ad arricchirlo.

Gerardo Tamez (1948) e Julio César Oliva (1947) sono due (autori) esponenti dell'attuale movimento chitarristico messicano.

Tamez trova nel ritmo la sua più efficace dimensione espressiva che completa con una ricca tavolozza armonica.

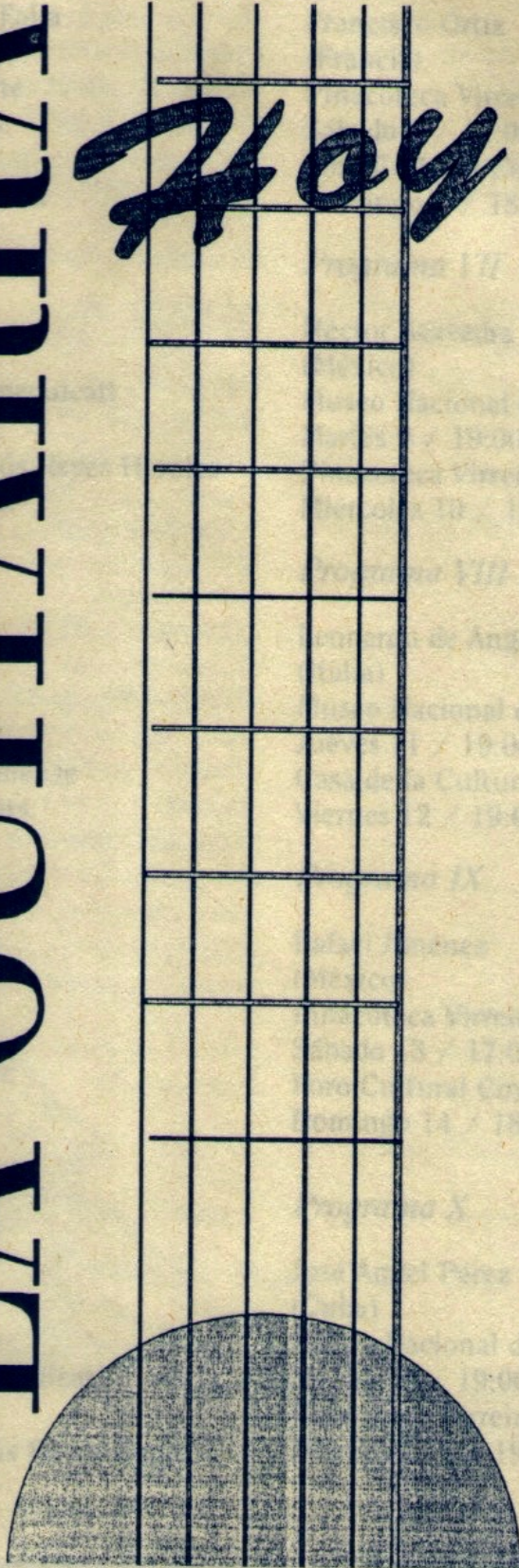
Oliva invece parte abitualmente da un'idea - guida extramusicale mutata dalle sue appassionate frequentazioni letterarie.

Entrambi eccellenti compositori e strumentisti, hanno trovato in Antonio Lopez, musicista ed interprete di gran classe, l'ideale compagno della loro avventura artistica.

EL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
a través del
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
presenta

LA GUITARRA

May





PRORAMA XII

Tres vales venezolanos	Antonio Lauro
Lauriana (Homenaje a Antonio Lauro)	Julio César Oliva
Suite Montebello <i>Una flor en la laguna</i> <i>Tisú</i> <i>Floresta</i>	Julio César Oliva
Variaciones sobre un tema de Mozart (<i>La flauta mágica</i>)	Fernando Sor
Sevilla	Isaac Albéniz

Intermedio

Preludio	Manuel M. Ponce
<i>Balletto</i>	
<i>Gavota</i>	
<i>Canción</i>	
<i>Courante</i>	
<i>Scherzino mexicano</i>	
Sonata transfigurada (<i>In memoriam F. Chopin</i>)	Julio César Oliva
<i>Plenilunio</i>	
<i>Idilio</i>	
<i>Umbral</i>	
<i>Hacia la eternidad</i>	

Julio César Oliva

Del martes 23 de febrero al domingo 4 de abril

MUSEO NACIONAL DE ARTE

Tacuba No. 8, Centro

PINACOTECA VIRREINAL DE SAN DIEGO

Dr. Mora No. 7, Centro

SALA DE CONCIERTOS TEPECUICATL

Cantera No. 12, Col. Barrio Rosas del Tepeyac
(Detrás de la Basílica de Guadalupe)

CASA DE LA CULTURA JESUS REYES HEROLES

(Salón Morelos)

Francisco Sosa No. 202, Barrio de Santa Catarina,
Coyoacán

FORO CULTURAL COYOACANENSE

Allende No. 36, Col. del Carmen,
Coyoacán

México, D.F., 1993.

DEPARTAMENTO DEL DISTRITO FEDERAL

DELEGACION COYOACAN

DELEGACION GUSTAVO A. MADERO



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

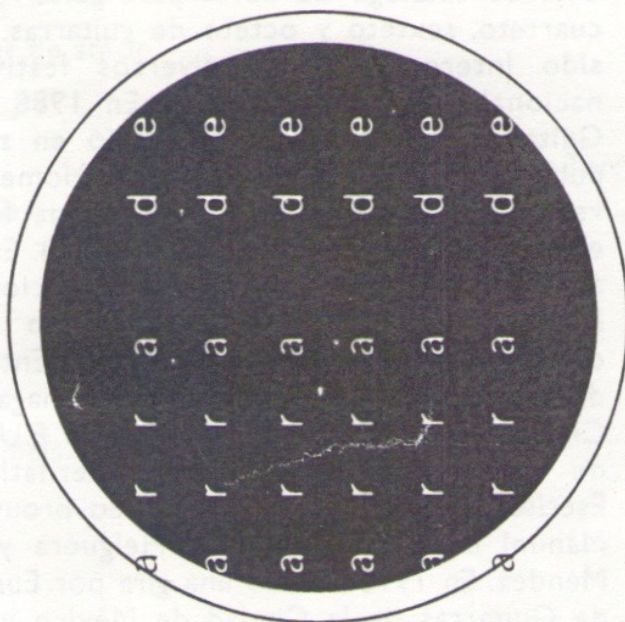


Instituto Nacional
de
Bellas Artes



La Guitarra de Cristal

Julio César Olivares



L	a	G	u	i	t	a	r	a	d	e	C	r	i	s	t	a	l
L	a	G	u	i	t	a	r	a	d	e	C	r	i	s	t	a	l
L	a	G	u	i	t	a	r	a	d	e	C	r	i	s	t	a	l
L	a	G	u	i	t	a	r	a	d	e	C	r	i	s	t	a	l
L	a	G	u	i	t	a	r	a	d	e	C	r	i	s	t	a	l
L	a	G	u	i	t	a	r	a	d	e	C	r	i	s	t	a	l

Presentación del disco

Presenta: Juan Helguera

Jueves 11 de diciembre, 20:30 horas, Aula Magna



P r o g r a m a

- *Suite Montebello* Julio César Oliva
Una flor en la laguna
Tisú
Floresta

- *Sonata del Amor* Julio César Oliva
Arcoiris
Romance
Atardecer de amor
Plenitud

- *Sonatina* Federico Moreno Torroba
Allegretto
Andante
Allegro

- *Asturias* Isaac Albéniz

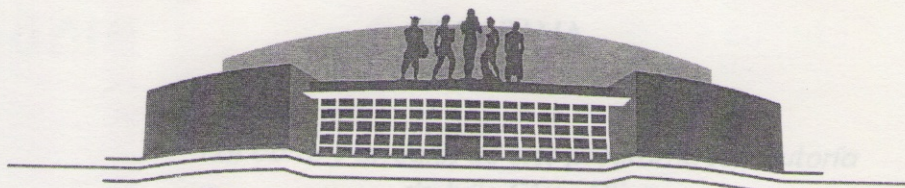
- *Torre Bermeja* Isaac Albéniz

- *Sevilla* Isaac Albéniz



CIDEG
CENTRO PARA LA
INVESTIGACION
Y EL DESARROLLO
DE LA GUITARRA

EN EL MARCO DEL 150 ANIVERSARIO DEL



CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

1866-2016

VI CONCURSO INTERNO DE GUITARRA CLÁSICA

**CONCIERTO DE
GUITARRA**

Julio César Oliva, guitarrista

JUEVES 17 DE NOVIEMBRE, 17:00 HRS.

2016

AUDITORIO
"SILVESTRE REVUELTAS"

CIUDAD DE
MÉXICO

PROGRAMA

*Las obras y arreglos de este programa son autoría
de Julio César Oliva*

- I Vengo a decirte que te quiero
(De: XXV Cuadros mágicos, sobre obras de F. Pereznieto)
- II De: La leyenda del Rey Arturo
Camelot - Ávalon - Excálibur
- III Suite Montebello
Una flor en la laguna - Tisú - Floresta
- IV De: Imágenes de México
Luna llena en Ensenada - Fiesta en Los Cabos
- V Girl from Ensenada

Pausa de 10 minutos

- I Del Cd. La guitarra del amor
Júrame
- II Dos danzones:
Valle de Bravo - Baja California
- III Las Big Bands a la guitarra
Bésame mucho - Mack the Knife
- IV Tres canciones mexicanas
La bikini - México te extraño tanto - Son de la negra



SECRETARÍA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa

Secretario

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda

Directora general

Jorge Gutiérrez

Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

Roberto Perea Cortés

Director de Difusión y Relaciones Públicas

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

David Rodríguez de la Peña

Director

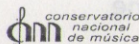
Nahum Aquino Crisóstomo

Secretario académico

Av. Presidente Masaryk 582 • colonia Polanco • CP 11560

México, DF • Tel. 8647-5390 • cnm@inba.gob.mx

www.conservatorio.bellasartes.gob.mx



ENTRADA LIBRE



AUGUST 1988

UK £1.40

USA \$3.95

For Classical Guitars Around The World

Guitar

International

8
pages
of music

Two Mexicans:

JULIO CESAR

OLIVA

ERNESTO

GARCIA

DE LEON

GREG

SMALLMAN

The Maker

John Williams

Made Famous

SABICAS

Flamenco Legend

FERNANDO SOR

Interpretation

WIN!
A £3000 CONTRERAS
CONCERT GUITAR

EASY GUITAR SUPPLEMENT

CLASSICAL GUITAR ENE 2001

manages to make a quite decent composition out of a small amount of working material.

Pluie, even without the give-away title, would make the player think of rain falling. *Echo* could easily be used as a study in dynamics (as all the pieces in this book could). *Danse* is the most dramatic of the five pieces with an ostinato bass rumbling away under some macabre sounds above it. The set closes with a gentle *Berceuse*.

Within the confines of writing at this level, Cortes has produced a lovely set of teaching/student concert pieces of imagination.

Steve Marsh

ROMANCES for solo guitar by Takashi Ogawa

Les Productions D'Oz. 24pp
Born in 1960 in Japan, Takashi Ogawa has been fascinated by Western culture since his childhood, and this certainly comes through in these compositions although occasionally there are strong hints at his lineage.

These fourteen *Romances* are ideally suited to the intermediate student player looking for some new and interesting music to study. Each piece is highly lyrical with now and then some unexpected shifts in both harmony and melody. As the collective title would suggest, these compositions are very much in a romantic vein, and, with the exception of an unbarred 'free' passage at the start of the final piece, their structure remains well within the confines of conventionality.

This is a highly enjoyable and delightful set of pieces from a talented composer.

Steve Marsh

ESERCIZI PROGRESSIVI DI TECHNICA CHITARRISTICA - Vol. 1 by Stefano Viola

Edizioni Musicali Sinfonica 68pp
This admirable book is the first of two volumes of technique building exercises. This volume deals with the scale and is divided up into twelve chapters. Topics covered in these chapters include short, finger-placing exercises, major and minor scales (in most keys but not all) in one, two and three octaves, position shifting using open strings and also 'guide' fingers, repeated notes, rhythmic scales, extended scales (stretching) and scales in thirds, sixths, octaves and tenths. A few of the examples are presented in tablature as well as notation to assist reading.

There are many books on the market dealing with this topic and this one stands alongside the best of them. It is well-thought-out and presented in a logical fashion with 'instructions' in Italian and English. The overall presentation is very good (with an eye-catching front cover) but it is a pity that the publishers couldn't have gone to a little more trouble with the translation of the Italian directions. A lot of the English instructions need careful analysis to decide just what exactly the author is getting at.

Steve Marsh

ESERCIZI PROGRESSIVI DI TECHNICA CHITARRISTICA - Vol. 2 by Stefano Viola

Edizioni Musicali Sinfonica 48pp
This is the second of two volumes of technical exercises, this one dealing with slur workouts.

Once again the book is divided into twelve chapters and each one deals with a specific subject. The basis of the whole book being either single and multiple ascending and descending slurs, and single and multiple ascending and descending slurs on one string whilst holding a note down on another one.

There are numerous combinations given for many of these excellent exercises and if worked through diligently, thoroughly and regularly, there is no way any student could not improve his/her technique in this field.

A very worthwhile book to have at close hand to the music stand.

Steve Marsh

RIOBAMBENITA for solo guitar

G. VASQUEZ: *Riobambenita*; L. A. VALENCIA: *Vasija de barro*; V. VALENCIA: *Dolencias*; H. BEDOYA: *Con el alma y con la vida*; C. PAZMINO: *Entre puntas y canelas*; C. GUERRA: *Guitarra vieja*; E. DELGADO: *Caminito Serrano*.
Ediciones de Musica Latinoamericana EML34
16pp

This book could be a mouth-watering proposition for the grade 6+ player who has an interest in South American music. All the pieces are of equal standard both technically and from a musical enjoyment viewpoint.

The melodies have a naive, child-like innocence to them; others, coupled with the rather more intricate rhythmic style they are composed in, gives the music a very attractive quality.

The presentation and fingering is very good and as a bonus, this album has a lovely eye-catching front cover.

Steve Marsh

MUSICA MEXICANA PARA GUITARRA for solo guitar

Ediciones Musikarf-Yolotl 12pp
This collection of modern Mexican guitar music begins with a formal *Gavota* and a more liberal, unbarred, dramatic composition titled *Acrostico* both by Guillermo Flores Mendez.

Dos Piezas by Ernesto Garcia de Leon is made up of a delicate *Preludio* followed by a highly syncopated rhythmic *Danza*.

The third composer to appear is Juan Helguera and his contribution to the

Album is *Experiencias*, a work consisting of four related slow pieces. This attractive work has a moody, late-night latin feel to it - ideal restaurant material.

The best ones for me were kept to the end of the album with two delightful *Gavottes* and a more sombre work, *El Hijo del Brahman*, both by Julio Cesar Oliva.

The presentation of the music is good (but there are a couple of awkward page turns) and the standard is of around the grades 6-7 level.

Steve Marsh

HUMORESQUE by Agustin Barrios

VP Music Media 2pp
Nice tune, nice harmonies - shame about the presentation. This lovely miniature gem of a piece from Barrios is presented in a two-page loose-leaf edition (which admittedly the publishers are only asking 75 cents for). There are fingering errors, incorrect notes and the presentation is, to put it mildly, shoddy, with roughly hewn barré indications, feint note stems and a hard-to-read cramped up bar near the end.

It's difficult to recommend a cheap production such as this over others on the market.

Steve Marsh

25 CUADROS MAGICOS for guitar solo by Julio Cesar Oliva

Ediciones Musikarf 88pp
Cuadros Magicos is a collection of pieces for the upper grade player, all written during the years 1905-28 in Mexico. Many have a poetic quality with plenty of nice melodies and intriguing harmonies.

Playing through all twenty-five in one sitting, a slight feeling of déjà vu

descends upon one now and again but if taken in smaller quantities many of these delightful compositions would make very interesting sets for recital use.

The several different composition-styles range from the lengthy (10 pages) and grandiose *Homenaje a Chopin*, the Moorish influenced *El Laud Encantado* and the mediaeval flavoured *El Nacimiento de la Musica* to a highly charged, dramatic *Toccata* and an exquisite gem of a piece entitled *Los Designios de mi Corazon*.

This is altogether a most attractive and entertaining collection of works which deserve exposure. The presentation is disappointing in as much as the printing has a rather grey quality to it, but it is still perfectly readable.

Steve Marsh

DIX NOELS for solo guitar by Francois Castet.

Les Productions D'Oz. 12 pages.

The carols here, from France, Austria and Spain, are well presented and aimed at players around grade 3 level. Two verses of the ubiquitous *Silent Night* are arranged in a two-part texture, with an embellished bass line in the second half; *Il est ne le divin enfant* has a drone-like bass, which is a useful study for the thumb playing two strings simultaneously. *Angels from the realms of glory* has strummed chords on the strong beats in the first verse and the sequences of the chorus are neatly fingered. The remaining carols were unknown to me, but I particularly liked *Pastor*, *pastresso* from Provence and *El buen rabadin* from Spain. All the arrangements here were straightforward with logical fingering; this volume could be useful for something different in a Christmas concert.

Linda Kelsall-Barnett

SIX NOELS D'EUROPE Vol. 1 for four guitars by Francois Castet.

SIX NOELS D'EUROPE Vol. 2 for four guitars by Francois Castet.

Les Productions D'Oz. 11 pages.

These volumes contain useful and straightforward arrangements of Christmas carols from around Europe - the score and separate parts are included and the clear presentation is excellent. They are ideal for quartets with players around grade 2 - 5+ level and would work well for guitar orchestra.

Each part has a single melodic line in each piece, with occasional

exceptions. Guitar one has the main themes almost exclusively and requires knowledge of the higher positions; guitar two is mostly in first position but shifts up the fingerboard when required. Guitar three is the easiest of the parts, remaining in first position and guitar four takes a bass line that has plenty of interest. Castet does not attempt to change or develop the carols - each is presented simply as it is sung, and this simplicity gives these arrangements much charm.

Volume one includes *Il est ne le divin enfant*, *Angels from the realms of glory* and *Silent Night* (which I felt was a less successful arrangement). The other carols are less well known and for this reason make a pleasant change from the traditional Christmas fare (in Britain, anyway), with the Spanish carols *La virgin fue lavandera* and *El buen rabadin* working particularly well. The second volume includes another Spanish carol *Vamos cantando*, which was my favourite arrangement with interesting part writing throughout.

Austria is well represented - *Grunet*, *Felder*, *grunet Wiesen* gives guitar two the chance to open with the tune and *Kling glockchen klinge ling ling* has guitars one and two in thirds at the opening which is neatly effective.

Overall, Highly enjoyable.

Linda Kelsall-Barnett

PETIT ALBUM EVOCATEUR ET FACILE volume 2 for solo guitar by Takashi Ogawa.

Les Productions D'Oz. 20 pages.

This is a volume of 18 short descriptive pieces aimed at mature students of around grade 2/3 standard, each 'carrying a mood of nostalgia' (Ogawa). Each piece is set out clearly on a single page and the music is mostly written in two-part style with the melody on the treble strings and bass-line accompaniment. The pieces are pleasant to play with some interesting contrasts of mood; I particularly enjoyed *L'oiseau Migrateur* with its smooth melodic line, *Detemine* with a persistent 2/4 rhythm, *Le Lievre dans la Garrigue* which employs dotted quavers, and *Blues Story* with its triplet figures. My favourite piece, however, was *Danse des Serpents* with its opening upper mordant and parallel fifths. Techniques used in this volume include pizzicato, harmonics, glissando and

staccato - excellent for developing a flexible technique.

Linda Kelsall-Barnett

PEAU DE BANANE for four guitars by Dominique Marie.

Les Productions D'Oz. 8 pages.

Here is a quartet useful for intermediate players who enjoy a challenge. The notes are not difficult but a good sense of ensemble and careful counting is required for a successful performance. *Peau de Banane* is well presented and easy to read and is supplied as a score and separate parts. Guitar one takes the tune - catchy but I felt uninspiring throughout; two and three have fill-in parts and guitar four takes the bass line. Various techniques are employed for humorous effects - Bartok pizzicato, glissando, a repeated chord played tutti with alternated strum and tambour strokes and an extended pizzicato section at the close. Well-judged pauses and rallentandos are required to make the overall shape coherent. This piece is fun to play - recommended for grades 2 - 5.

Linda Kelsall-Barnett

SUITE 'SUMMER GARDEN' for two guitars by Sergio Assad.

Gendai 118. 52pp.

Sergio Assad's Preface informs us that the suite was originally written as a portion of a film soundtrack for *Natsu No Niwa*; the published version of the music was transcribed by Byron Fogo. Unfortunately there is no information provided as to the film's content.

Summer Garden comprises 22 short movements with titles such as *Farewell*, *The Friends*, *Walk on a Bridge*, *Water Frenzy*, *The Morgue* and *Unbalanced* and I'm afraid I have to say that, as it stands, much of this is meaningless without a synopsis of the film.

Although there are many diverse moods encountered in the suite a fair proportion of the music is unmistakably the work of Sergio Assad. There are moments of great passion and beauty in some of the slower movements contrasting very effectively with the toccata-like *Rainstorm* and the quasi-improvised final piece *Butterflies*.

Taken as a whole *Summer Garden* is the province of more advanced players although there are movements that would be approachable by players of a lesser standard.

The music is provided in score only making 10 of the movements

all the previous ones, but suffice it to say that this is a particularly scholarly edition and Mr Zigante has been extremely careful not to add too many extra notes. So for starters, all the Segovia additions have largely gone. Zigante's version has added a number of low 6 string D's, but not nearly half as many as you might be expecting if you know and love the Schott edition.

In the places where Bach leaves the arpeggiation to the performer, Zigante gives you two staves, one with the original chord as in the manuscript, and then his realisation, to enable you to make your own mind up, if you disagree with his solution. I refer of course to bars 88 - 119, and bars 200 - 208.

As soon as you start to play this piece, its inherent quality as a truly great piece of music, takes over, and its majesty and the powerful feeling it creates in the player makes for a great work, no matter what the transcription is like. However, this latest version is very good indeed, and one could do far worse than buy it, if your Schott edition is showing its age.

Chris Dumigan

DIFERENCIAS DIFERENTES by Dusan Bogdanovic

GSP: 8 pages

The opening of this latest work by this well-known guitarist composer is a 3/4 *Tempo Rubato* centred around the key of D with two voices constantly clashing against one another over a bass pedal. After nine bars the opening returns considerably more varied and ever more complex in its figurations. Then a tempo change intervenes and a *Molto ritmico con brio* (minim=84), which is the movement proper, takes over. Full of cross-rhythms, with quaver groupings of 3, then 2, and then 5, interspersed with offbeat accents and golpés this movement is tricky but exciting when played at speed.

Here the ideas follow on quickly, one after the other and the whole section is considerably lengthy but includes a 'solo' portion, which can be improvised over the chord symbols given. A repeat of a previous segment leads directly into a *maestoso* coda and finishes on a brief flourish over an altered B major chord arpeggio. This extended work is tonal but

unusual in its harmonic language and would be a good vehicle for a player with the right technique.

The most alarming thing however is that the final page 8 is actually given out loose, on the reverse of the errata page. This is surely a strange way to present it and I would hope that this is not the way one would normally purchase the piece, as it is a blot on GSP's normally outstanding qualities of printing.

One could also mention a number of white blotches on the printing, almost as if something has been erased carelessly, which occur on pages 2 and 4.

Chris Dumigan

SONATA DEL AMOR by Julio Cesar Oliva

GSP: 13 pages

Here is another work from this talented composer whose previous set *Imagenes de Paracho* so impressed me.

The first of four movements entitled *Arcoiris* is in 3/8 and D major with a dropped D tuning. My immediate response to this was how similar in style it was to the first movement of the *Sonatina Meridional* by Ponce, not so much in melodies, but more in the odd turn of phrase, and a certain harmonic progression here and there, not that this was at all off-putting to me. Indeed it rattled along at a fair pace, which takes some playing, especially at quaver = 192, as suggested at the beginning.

The slow movement is headed *Romance*, and is very nostalgic and haunting in style. Repeatedly, however, the actual placing of the chords and melodies prove that the writer is a cut above the norm, for nothing is where you would expect it to be voiced. His imagination constantly surprises you.

Atardecer de Amor has an engaging lilt to it that stays with you long after it has finished. The colouring of the chords is warm and, once played, the tune is deliberately catchy and unforgettable.

The final *Plenitud* is perhaps the hardest to perform as some of its arpeggios are demandingly written. Indeed it all moves along, in largely three voices, for much of its allotted time but is well worth the effort if your technique is up to the challenge.

In summary, this is another quality composition from a com-

poser, whose music I will take great pleasure in playing as much of as I can. Lovely!

Chris Dumigan

NINE MICRO STUDIES by Steve Marsh Lathkill Music Publishers.

The composer himself describes these pieces as around Grades 6-8, a refreshingly honest appraisal.

The main technical areas covered include percussive effects, unusual cross-string patterns, asymmetrical rhythms, and slurs, the latter often in riff-like figurations. The studies are short and to the point, and couched in a largely accessible contemporary idiom that refers to jazz and rock. The aim is clearly to introduce the moderately advanced player to matters not covered in most standard studies, in preparation for the wide and increasing repertoire, mostly a step or two up the technical scale that takes mastery of these issues for granted. Marsh takes the unusual step in his introduction of 'hoping' that the works deserve concert performance. I am sure they will get performed, as there is a sufficiently generous creative imagination present to hold an audience. However the composer is not always immune to the *objet trouvé* school of fingerboard exploitation, and tends to restrict his riff-repetitions to 'x 4', which is stylistically appropriate but can quickly lead to extreme predictability.

The area in which the book falls down rather is in the music text, which while always reasonably legible is not as well engraved by modern standards as it could be, and nowhere near the quality of the music itself. The composer/publisher (the same!) should be encouraged radically to improve this aspect of his production.

Otherwise, a welcome addition to the genre that will sell itself to those interested in its objectives.

Stephen Kenyon

THE NEW DAY DANCES A Fantasy for Flute, Viola, Cello and Guitar by Owen Middleton Edition Daminus

If the title suggests some nice easy-going chamber music, think again. Written for the same combination as Schubert's version of one of Matiegka's trios, this work is virtuosic, musically and technically demanding at a high but

2002

CLASSICAL

APRIL

GUITAR

www.classicalguitarmagazine.com

NEWS
REVIEWS
FEATURES

FLAVIO
CUCCHI

THE
EUROPEAN
GUITAR



A Closer Look
By
John Mills

UK £2.95 / USA \$6.99



9 770950 429077

like a precursor of the salon music of early Albéniz. It is OK as guitar music, but nothing special, and it does feel arranged.

That unfortunately goes for the rest of the pieces in this book. This volume really is one of those cases where the original, no doubt, sounds far better than the transcription and the whole idea would have been better left alone.

Nicely printed as always, but the content is really only for those individuals who absolutely must try something new from the late 19th century at all cost.

Chris Dumigan

SUITE MONTEBELLO by *Julio Cesar Oliva*

GSP: 13 pages

This is the third piece to come my way by this Mexican composer and all I can say is that they keep getting better and better. This latest work is in three movements and should only be attempted by a player with a firm and full technique. That said, what comes over the strongest with this composer is how little he relies on the clichéd guitaristic ideas one so often meets.

The first movement *Una Flor en La Laguna* is a moderate three-voiced piece in A minor moving largely throughout in quavers. The haunting melody has a mixture of jazz and Latin overtones (as one might expect) and is in the rondo form of ABACA. At 88 crotchets a minute it gets quite tricky in a couple of places, particularly where one has to dive from the bottom to the top of the fingerboard while maintaining an even flow of constant quavers.

The middle movement *Tisu* is marked *Molto Adagio* and has two beautiful melodies the second of which is marked 'tema del film'. I don't know if this is an actual film theme or just one that he feels would make a good film theme. It isn't explained. Suffice it to say that he can write the most gorgeous tunes.

The cream of the set is the final *Floresta*, a quaver-dominated *Allegro Moderato*. It begins with the best idea of the whole work, and has an emotional quality rare in guitar works. It is an extended movement with many contrasting ideas and some arrestingly unusual harmonic progressions. I have commented before on how this composer's works do not at first

feel like guitar compositions and to some extent I still stand by that. But not because they are awkward to play, rather that they are ultimately real compositions by an imaginative composer, who happens to be a guitarist, rather than a guitarist/composer who very often finds his hands falling onto the fingerboard in convenient patterns one has seen so many times before.

This is quite wonderful stuff with cleverly constructed ideas topped by some wonderful harmonies and some tunes that stay with you long after you have played them. If this composer's works don't get played, then there really is no justice. This is one of the best things to come my way this year.

Chris Dumigan

PLAINE by *Marco Pereira*

GSP: 4 pages

Subtitled 'Lamento' this modest piece is very much in the Latin/Jazz vein that one might expect from a composer born in Sao Paulo.

There is a lilting melody mainly on the offbeat over some tellingly placed arpeggios that really brings out the 'lament' of the title. Largely in two voices (occasionally three) this is not very difficult to play, and as such should appeal to lots of players who like their music tonal and not hackneyed. The composer's own recording of it (reviewed elsewhere) is interestingly enough, slightly different in a number of small details but then this is often common with player/composers of Latin America so one should not be too surprised!

This is not a major work, but rather a beautiful four minutes or so, which would certainly enhance a concert and which an audience would be sure to enjoy.

Chris Dumigan

A LULLABY TO WAKE UP WITH by *Philip Rosheger*

GSP: 6 pages

Here is a warm friendly work in a surprisingly varied mixture of time signatures by the composer of the set of 10 Waltzes published by the same company. It begins with a cello-inspired melody underneath some static chords based around E Major. The piquancy of the constantly evolving rhythms is perhaps the hardest thing to bring off successfully at this point, as it tends to disrupt the lullaby feel of

the rest of the work. After the initial idea the work progresses into a two-voiced idea which to flow properly needs a lot of careful working out before one attempts it. The fingerings are very precise and often not in the places where you might expect them to be, which results in a few places where care is of the essence. A further *Piu lento* section leads one back eventually to the opening idea now in the treble register over constantly moving quavers before a gentle coda brings the work to a close.

To summarise, this is a pleasant piece, of modest proportions with one or two unusual ideas in it to make it feel a little different to the usual lullaby one might be expecting to play. It is not devastatingly original material either, but would make for a moderately pleasant four or five minutes in a concert.

Chris Dumigan

SONATAS OF THE SCOTTISH ENLIGHTENMENT arr. *Rob MacKillop*

arr. *Rob MacKillop*

Mel Bay MB 99425. 48 pages.

Thanks to the groundbreaking efforts of MacKillop and others, the noble heritage of Scottish renaissance lute music is no longer a lost treasure. Scottish baroque, on the other hand, has remained a largely untapped resource. Drawing on the surviving works of three little-known figures, MacKillop presents a worthy agenda of middleweight concert transcriptions. Presented in staff notation and modern tablature, these pieces require a fully-fledged technique and yet never make unrealistic demands on the guitarist.

The only disappointment is that, with one notable exception, the items on offer here, in stark contrast with their earlier counterparts, display few characteristics that could be described as uniquely Scottish. The exception is the *Sonata in E* by James Oswald, in which named traditional themes are developed in a suitably rustic and modal manner. Finest of all is the closing set of variations on *Polwart on the Green*, which is sufficiently extended to be performed independently.

Elsewhere, the three items by William McGibbon and one by Charles Macklean seem so Europeanised that they could have been composed almost anywhere. This said, each piece is of a sufficiently high calibre to stand on its

23rd Year of Publication

CLASSICAL
GUITAR

FIRST WORLD GUITAR
CONGRESS &
RUST 2004

September 2004

www.classicalguitarmagazine.com

**The Guitar
Works of
POUL RUDERS**

**The Branles
de Malte**

**Letter From
New York**

Marcin Dylla

Talks to Thérèse Wassily Saba

**NEWS,
FEATURES &
REVIEWS**

UK £2.95 / USA \$6.99



9 770950 429077



EL RETRATO DE DORIAN GRAY

for solo guitar
by Julio Cesar Oliva
GSP, 7pp

Composed in Mexico in 1984 this is a musical portrayal of the famed story of Dorian Gray by Oscar Wilde.

En Retrato de Dorian Gray begins in a serene manner with a full page 'introduction' (at the bottom of which there is an incorrect position indication of VII instead of I), the story really starting on the second page with a plaintive melodic line floating over an arpeggiated accompaniment. The piece continues in this fashion right to the end, apart from occasional scalic / strummed interludes. As the music unfolds there are sporadic glimpses into the darker side of this tale, which contrast sharply against some really exquisite passages.

It is obvious that this piece has been written with guitar in hand, it is very guitaristic; although there are awkward passages, most of the notes should fall easily under the fingers of any grade 7-8 player. Julio Cesar Oliva has managed to create some really beautiful sounds in this impressionistic composition, which owes more than a passing nod to Ravel.

A very nice addition to the solo guitar repertoire and one I look forward to seeing appear on recordings and concerts.

Steve Marsh

CLASSIC KOSHKIN - A COLLECTION OF GUITAR SOLOS

by Nikita Koshkin.

Mel Bay Publications, 80pp
Nikita Koshkin became an international celebrity in the classical guitar world in the early 1980s when Vladimir Mikulka premiered the innovative, epic six-movement suite for guitar, *The Prince's Toys*. He then went on to compose more pieces using programmatic imagery and new special effects in pieces such as *The Usher Waltz*, inspired by the Edgar Allen Poe tale; *The Porcelain Tower*, inspired by a Buddhist pagoda; and *Three Stations on One Road*, which took elements of rock and jazz music.

None of the above-mentioned pieces are in this collection, this edition concentrating on some of

his perhaps lesser-known pieces spanning his career and beginning with the *Hispanic Suite*. This piece is one of only two of Koshkin's earliest surviving compositions from the early 1970s and is dedicated to Moreno-Torroba although, apart from a few rhythmic connections, this is not stylistically linked to this latter's compositions, but it does sound Spanish.

Pan, written in 1983, was composed when Koshkin found a passion for Greek mythology and waltzes and married these two diverse subjects into one piece. Once again there is strong use of imagery, the story of the Greek god Pan being recalled with plenty of 'flute' allusions.

From the same year as *Pan* comes *Tristan Playing the Lute*, which the composer describes as a musical joke. Basically it is built upon the Arthurian legend of 'Tristan and Isolde' and the work develops throughout its ten pages the idea that Tristan is improvising on his lute in different styles from ancient to modern 'building musical bridges to the future'.

The shortest piece in the collection at only three pages long comes with *Romance*, written in 1992 as a bet with a friend that Koshkin could not write a piece to compare with the famous *Spanish Romance*. A bet which apparently Koshkin won with a very lyrical piece but, as the composer admits 'Nevertheless, the *Spanish Romance* is still very famous and my piece is completely unknown!'

The final work, *The Ballads: Suite for Solo Guitar*, comes from 1998, and is a collection of pieces written in a lyrical style and inspired by folk and popular music.

Throughout these compositions there are many passages which allude to his more celebrated pieces such as *Usher Waltz* and *The Prince's Toys*, but all the pieces in this album definitely stand on their own merit as being works by one of the most important guitar composers we have.

The fingering is mainly by Koshkin with some additions by Koonce and the presentation is excellent. As one would expect from this composer, none of the works are easy rides; the easiest being *Romance* which is still around the grade 6 mark but for

any aficionados of this writer this publication is a must.

Steve Marsh

SUITE MERIDIONALE

for solo guitar by Adrian Andrei

Starborn Music, 8pp

Suite Meridionale has three movements beginning with *Recollection*, a fast-paced rhythmic piece enhanced by the constantly changing time signatures and with an Eastern European tinge.

Balada-Improptu starts with a slow, attractive introductory section once again employing various time signatures but this time having less rhythmic effect due to the slower tempo. This part leads onto a lengthy and exhilarating 'allegro' where the constant 7/8, played as 4:3, thrusts the music rhythmically forwards to the fade-out conclusion.

The final movement, *Summer Breeze*, has the characteristics of the previous one but is the weakest of the set not only due to these similarities but also in part down to the repetitive nature of the piece. If played as a 'suite' in the given order, I do feel that it leads to something of an anticlimax. However, if the final two movements are reversed and the 'allegro' section of the *Balada* was played with real 'gusto', then that would be another matter.

The presentation of this edition is adequate and is readable enough but there is a slight amateurishness about the way it has been typeset and prepared overall. The grading to do the piece justice is around the grade 6 standard.

Steve Marsh

I. ALBÉNIZ: SELECTED WORKS

arr. for guitar and piano

by Katsuhito Inoue

Zen-On Music Company Ltd.

32pp + CD

Over the last few years Katsuhito Inoue has arranged a wide range of music including Vivaldi's *Lute Concerto*, Giuliani's *Guitar Concertos Nos. 1 and 2*, Moreno-Torroba's *Sonatina* all for guitar and piano duet and he also undertook arranging Tárrega's *Recuerdos de la Alhambra* for guitar and orchestra.

This edition under review contains three of Albéniz's piano solos, all three of which have become very



The Music of Barrios

CLASSICAL
GUITAR

May 2005

www.classicalguitarmagazine.com

**Dundee 2004
International
Guitar Festival:
Scotland's major
guitar event**

**Gordon
Crosskey:
The eminent
guitar teacher**

Xuefei Yang

Brilliant Chinese guitarist

**Wroclaw 2004:
Polish guitar festival**

**Ealing Guitar Society:
35th Anniversary**

UK £2.95 / USA \$6.99



CINCO PEÇAS

for two guitars
by *Chiquinha Gonzaga*
Editions Henri Lemoine
27 701 H.L. 14 pp.

Francisca Hedwiges de Lima Gonzaga (1847-1935), better known in Brazilian musical culture as Chiquinha Gonzaga, was a character largely responsible for the furthering of the popularity of the *chôro*, a form familiar to most classical guitarists even if only for the *Chôro No 1* by Villa-Lobos and 'Pernambuco's' *Sons de Carilhões*. The *chôro* along with the *maxixe*, in the early days, was often labelled 'Brazilian Tango', some say to aid its popularity in the upper stratus of Brazilian society.

Gonzaga was a member of Brazilian high society but with a musical education and perceived emancipation she raised more than a few eyebrows. The Cidade Nova (the poor and underprivileged quarter of Rio de Janeiro) found it hard to accept that a young woman be a leading light in the musical movement that was the *chôro*. However, she would win them over with a carnival march '*Ó Abre-alias*'. She eventually became part of the suffragette movement and was involved in a national scandal involving an invitation from the wife of the President of the Republic to the Palace, which was frowned upon by families of the upper classes because *chôro* music was perceived as having come from the gutter, i.e. lower class, and it was not until Ernesto Nazareth later perfected this form and synthesised it beautifully for the piano, not unlike Scott Joplin in the States, that it became accepted in all of Brazilian Society.

Ó Abre-alias is the first piece in this collection and all the pieces have been transcribed from the piano score by Carlos Velazquez. There follows *Gaúcho* (Cá e lá -O corta jaca), *Lua Branca*, *Saci-pererê* (da Opereta em um ato: A corte na roca), and finally *Annita* (polka).

The theme of the Corta Jaca *Gaúcho* will be familiar to those who have heard Radames Gnattali's *Suite Retratos*, most recently recorded by the Eden-Stell Duo (Docker Records DR228/280). The arrangements are very much guitar two - left hand, guitar one - right hand and there is no real swapping about with the voices, thus sticking in a relatively simple way to the score. The first guitar

part occasionally ventures to the 17th fret but the second rarely goes beyond first and second position.

The music is great fun and should delight any duos fond of Brazilian music. No separate parts, but nice, clear production as ever with Editions Henri Lemoine.

Tim Panting

20 ESTAMPAS DE MEXICO

for solo guitar by *Julio Cesar Oliva*
Guitar Solo Publications,
GSP 231. 48 pp.

Considering the innumerable amount of wonderful music which has come out of this part of the world it is nevertheless surprising when still more emerges of the standard of the pieces in this new edition.

These very inventive and entertaining compositions were not written as study pieces as such, rather their purpose is to illustrate some of the typical traditional Mexican rhythmic and musical varieties which has been passed down over the years all composed with an innate authority and skill.

The 20 pieces throughout this collection all have brief programme notes about them and are musically varied enough to easily assemble several small 'sets' for performance purposes. The works are given in progressive order of difficulty, beginning around grade 4 and finishing up between grades 6 and 7 and the presentation throughout is excellent.

Recommended.

Steve Marsh

6 NEAPOLITAN SONGS

for solo classic guitar
by *Kathryn Scheldt*
Fenesta che Lucive!; Torna a Surriento; Tu ca nun chiagne;
O Zampugnaro Innamurato;
Maria, Maria!; Reginella.
Mel Bay Publications
MB97515 40 pp.

While living in Italy for three years Kathryn Scheldt studied Italian music and in particular Neapolitan songs. This inspired her to arrange these melodies in two ways, as songs with chord windows only, and a suggested accompaniment, and as guitar solos. As these solos harmonise the melody they could also be used as introductions to the songs, and then the simpler chord version could be used to accompany the singer or for self-accompaniment.

The best known of the six songs is *Return to Sorrento* a truly lovely melody, but the others are also pleasing tunes, some with lively upbeat rhythms.

Because the guitar sounds an octave lower than written, vocal lines are usually written at pitch for the singer, but "*Tu ca nun chiagne*", breaks with this practice, which at first sight makes the song look only suitable for a high soprano voice. As most of the melodies have more than an octave range the standard for the singer is grade III and above, and are suitable for a medium to high voice. Kathryn and her husband provide a literal translation of the rather quaint lyrics.

The standard is grade III and above for the chords, but grade IV and above for the solo guitar version

On the cover there is a colourful photograph of a guitar rosette taken at an oblique angle showing the strings and a black hole beyond. The music is clearly presented, with the Italian words of the first verse written underneath the melody. Some fingerings, string numbers and positions are given, and bar chords are required for some of the songs.

Italy a country of music, language, culture, beauty and romance must possess thousands of good folk songs. Here is a small selection to get you started.

Sandra Hambleton Smith

STARE MIASTO

for guitar and flute
by *Boris Gaquere*
Les Productions D'Oz. 12 pp.
Stare Miasto allows the guitarist to show his/her prowess right from the start with a solo twelve bar free fantasia introduction. This incorporates some enchanting writing for the instrument and certainly whets the appetite for what is to come. When the flute does arrive on the scene with its melancholy tune the guitar is relegated to accompanist for the majority of the rest of the piece but the writing is still sufficiently good for the instrument that the interest never wanes.

This is a delightful new edition to the repertoire for flute and guitar and any advanced duos should consider this as an option for future repertoire.

Steve Marsh

CLASSICAL
GUITAR

**Classical Guitar in
Kabul**

September 2014

www.classicalguitarmagazine.com

**Carlevaro's School
of Guitar**

**8th Velbert
Competition**

JULIO CÉSAR OLIVA

>>>> UK £4.95 <<<<

JULIO CÉSAR OLIVA – CELEBRATING 50 YEARS IN MUSIC

Interviewed and translated by MORGAN SZYMANSKI

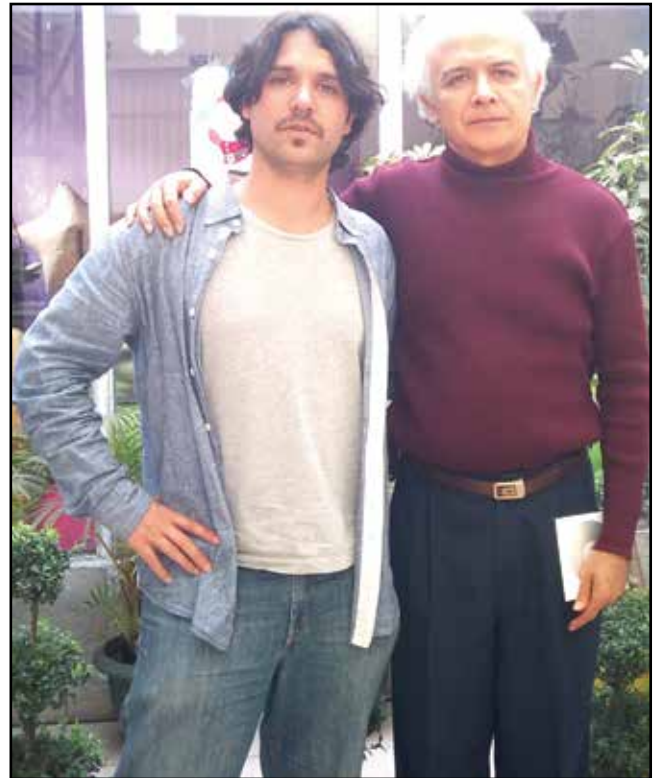
JULIO CÉSAR OLIVA is one of the most prolific guitar composers in México. His music has been praised by Paco de Lucía and Leo Brouwer, and has been recorded by a host of international concert artists including Berta Rojas, Cecilio Perera and Juan Carlos Laguna. This year he celebrates 50 years since his career began. I thought I would pop round to his place in southern Mexico City for a chat, a walk and some very nice Mexican lunch.

MS: Tell us a little about your origins, your childhood and growing up.

JCO: I was born in Mexico City in 1947. I come from a very modest family. With great effort, my older sister acquired one of those old keyboards called 'pianolas'. It had two candleholders on the front. When I was six my sister gave me lessons and I have to confess I used to fool her by memorising everything rather than reading the notes. One day she asked me to point at the place where I was on the stave, and luckily I pointed at the right place since I had made a mental code of the shapes that the notes formed. But as time went by, my tricks stopped working and when she noticed I was cheating she slammed the piano shut! I was so frustrated and sad since I adored the piano (I still adore it today, it is my favourite instrument together with the orchestra).

After all this I started my musical adventure with the guitar. My father used to hang his guitar on the wall (an established custom in Mexico) and each evening I used to climb on a chair to reach it, without even getting it off the hook. I used intuition to play pieces and songs from that time. My mother then asked my father to give me lessons. Each Sunday was an ordeal, as he never repeated anything and I had to understand everything the first time round! He was not a professional, he had other jobs and was always in a rush and threatened to break the guitar on my head if I did not memorise everything the first time round. He did this to my older brother once! However, in his youth, my father used to play in a small orchestra at the showings of silent films of Chaplin, Rodolfo Valentino and Laurel and Hardy. When he was a child, he was lucky enough to climb onto Francisco Villa's horse – the 'Siete Leguas' – and was even given some of the bullets from his 'Carabina 30-30'. I remember holding them in my hands but I think in time they got lost.

Anyway, after two years of this torment he stopped teaching me without a reason (in time, I learned it was because I became better than him!) I spent a few months without lessons but thankfully my older brother (the one who had a guitar smashed on his head) continued teaching me more



Morgan Szymanski and Julio César Oliva.

advanced knowledge of music and the guitar. He taught me a few songs by Sinatra with new harmonies, but then he went to live in the USA.

I felt very empty, but I ventured into working out hundreds of pieces of different styles by ear; classical and popular songs and pieces from the old 78 rpm records as well as my father's old LPs and vinyls, the radio, films and black and white TV.

I formed several trios of 'boleros' and learned a huge amount of famous 'requintos' by 'Los Panchos' and 'Los Tres Ases'. Then I formed a guitar duo and arranged many international songs. We played on radio, TV and theatres. All my colleagues eventually quit music as they had other goals, so I became a solo player.

One day, I had finished playing in a big event where I was sharing the stage with some famous singers and a mariachi player came up to me. He showed me a book where he had written out many of the passages that I had played. He asked me to finish them off. I was slightly perplexed and did not want to say that I could not read music, so I invented an excuse and promised to come back in a few moments. Fifty years later from that day, and I think that mariachi must still be waiting for me!

After this tragedy – (a mariachi knowing more than me!) in 1964 I decided to go to the Escuela Superior de Música. At that time there wasn't an important movement in the Mexican guitar world

yet, nor festivals or competitions. Just a few old discs of Segovia, Yepes (on six strings) Regino Sainz de la Maza (playing *Concierto de Aranjuez*), the Presti-Lagoya duo and Ramón Donadio. This last one was my idol and is the reason for me becoming a professional. He would appear on a weekly programme on the TV called *Guitarras y Cuerdas* with another three guitarists. Each week I would work out all the pieces they played by ear.

Not many of the youths auditioning for the music school knew much about the guitar. When it was my turn, the panel asked me what I would play. I timidly replied *Asturias*. In doubt, they agreed to hear me. When I finished they asked if I would play anything else. I said *Sevilla*. They asked me where I had heard these pieces and I said I had worked them out from a recording of the Spanish pianist Alicia de la Rocha. They were astounded and annoyed I had wasted so much time and not studied in a proper school. I was there for a few years before changing to the National Conservatoire where I studied for four years. I must confess I was never happy with the study programme and the way that these institutions teach. As a child I never liked school and I liked to learn by myself.

I used to go to libraries and copy books of history, universal literature, poetry and sheet music by Beethoven, Chopin and Bach. I used to assist to several embassies where they would screen black and white documentaries of great artists such as Segovia, Casals, Rubenstein, Arrau, Horowitz, Callas, Toscanini and Fürtwangler among others. All this knowledge became my own school and learning process as well as listening to live concerts by Segovia, Yepes, Bream, Lagoya, Díaz; and great musicians like Perlman, Arrau, Leonhardt, Eduardo Mata, Maazel, Mehta, Paco de Lucía, B.B. King and Ray Charles.



Julio César Oliva.

“I started composing in 1976 when I was 25 years old (in my opinion, quite old for this discipline!) but I think this was good.”

I had the privilege of meeting father Antonio Brambila, to whom Ponce dedicated his *Variaciones de Antonio Cabezón*. He told me a wealth of anecdotes about his times with Segovia, Ponce, Arrau and Rubenstein. I was also close to Carlos Vázquez, the heir to Ponce and lucky enough to have in my hands almost all of Ponce's original manuscripts as well as his books, photos, clothes, pianos and furniture.

MS: Tell us how you started composing and performing.

JCO: I started composing in 1976 when I was 25 years old (in my opinion, quite old for this discipline!) but I think this was good. If I had started at a younger age I think I would have battled finding

my own style, which I would describe as a fusion between neoimpressionism and neoromanticism. My first work, *Suite Montmartre*, is based on the life of the French painter Toulouse-Lautrec. Ever since I was a child, the two periods that most impressed me were the romantic and the impressionist.

Surprisingly, these are the two periods that are missing in the historical guitar repertoire. If we follow a chronological order, it starts in the Renaissance (transcriptions for guitar), the

Baroque (again transcriptions), the Classical period (original works) and from here there is a gap until the Neoclassical period, so the two periods I mentioned are missing.

I started my career as a concert artist in 1964, when I was 17. I played all the traditional repertoire, but in time I started preferring the Spanish and romantic repertoire which suited me better. I played full concerts of music by Bach. Then I started composing and would include some of my own works and arrangements of popular tunes as well. Today I can count more than 3000 concerts in 50 years!

MS: How many works for guitar have you written? Which works can you recommend and where can we find them?

JCO: I have written around 300 works, mostly for solo guitar, but also for 2,3,4,6 and 8 guitars. I also have works for voice and guitar, violin (or flute) and guitar, cello and guitar and concerti. Of all these, to me the most important are my *Suite Montebello*, *Sonata de la muerte (Homage to Beethoven)*, *Sonata Transfigurada (Homage to Chopin)*, *Sonata Enigmática (Homage to Mahler)*, *Sonata para el Final de los Tiempos*, *20 Estampas de México*, *XXV Cuadros mágicos*, *Variaciones sobre una canción de cuna*, *Tres instantes de amor*, *Por siempre Sabines (guitar and voice)*, *México de mis sueños* and *Concierto del amor* (for guitar and orchestra). Most of my works are not published



but some are on GSP, Henry Lemoine and Ricordi as well as magazines like Soundboard and Gendai.

MS. *How can you define your style and influences? You have gone through different composing styles and periods.*



JCO: My greatest influences have been the impressionists Debussy, Ravel and Fauré; and the romantics Chopin, Tchaikovski, Rimski-Korsakov and Mahler. I also have influences from jazz, tango, blues and the big bands and let's not forget mariachi music. However, many of my works are based on extramusical ideas, like literature, poetry, film, art, sculpture and personal experience.

MS: *Tell us what the canon of great Mexican composers means to you and being part of a list of great musicians such as Ponce, Chávez and Revueltas. What is your particular relationship with Ponce and his music?*

JCO: I have listened to almost all the oeuvre of the Mexican composers (Revueltas, Ponce, Chávez, Galindo and Moncayo). They all belonged to the nationalist movement in Mexico. Although I do not belong to this movement I might of inherited a few details from Ponce.

MS: *What does celebrating 50 years in this career mean to you? Where can we hear your music and who has recorded it?*

JCO: In 50 years of musical work, I have seen seven generations of guitarists. I have the privilege that each time more guitarists play my music: Berta Rojas, Johan Fostier, Adam Holzman, Petar Jankovic, David Grimes, Victor Pellegrini, Juan Carlos Laguna, Morgan Szymanski, Cecilio Perera and many more. On YouTube there are hundreds of recordings of my work.

In 2013 Cecilio Perera and Morgan Szymanski were designated by Maestro Oliva as heirs to his oeuvre. If anybody wishes to have access to his unpublished works please do not hesitate to get in touch: **morganszymanski@hotmail.com**

CLASSICAL GUITAR

VOLUME 33, No. 1

Features Editor:

Guy Traviss

Reviews Editor:

Tim Panting

Music Editor:

Neil Smith

Managing Editor:

Maurice J. Summerfield

News Editor:

Thérèse Wassily Saba



Julio César Oliva –
page 11.

- 4 Editorial
- 5 Classical Guitar News – *Compiled by Thérèse Wassily Saba*
- 8 Events, Festivals and Competitions
- 10 Concert Diary
- 11 Julio César Oliva – *Interviewed by Morgan Szymanski*
- 16 Classical Guitar in Kabul – *by Guy Traviss*
- 20 Abel Carlevaro: Towards a Healthier Sitting Position (Part Two) – *by Jad Azkoul*
- 26 Sth Velbert 'Andrés Segovia' International Competition for young guitarists – *by Paul Fowles*
- 30 Cuatro: A tribute to the music of Spain – *by Guy Traviss*
- 32 Society News – *Compiled by Thérèse Wassily Saba*
- 36 Music Supplement
- 38 Creative Guitar-playing starts at six years old – *by Carlos Bonell*
- 39 Music Reviews – *Edited by Tim Panting*
- 45 CD Reviews – *Edited by Tim Panting*
- 49 Concert Reviews – *Edited by Tim Panting*
- 49 Product Review
- 50 Momentito – *by Graham Wade*
- 51 All about programming – *by Guy Traviss*
- 53 Views from Everywhere – *Compiled by Thérèse Wassily Saba*
- 56 Classical Guitar Teachers
- 57 Classical Guitar Societies



Classical Guitar in Kabul –
page 16.

Contributors:

Lawrence Del Casale, Zbigniew Dubiella, Paul Fowles, Allan Clive Jones, Paul Magnussen, Oliver McGhie, Jorge Morel, Danielle Ribouillault, David Russell, Maria Isabel Siewers, Rico Stover, Maurice J. Summerfield, Graham Wade, William Yeoman, Luis Zea.

Reviewers:

John Arran, Vladislav Blaha, Chris Dumigan, Lorraine Eastwood, Paul Fowles, Sandra Hambleton-Smith, Derek Hasted, Allan Clive Jones, Linda Kelsall-Barnett, Stephen Kenyon, Steve Marsh, Tim Panting, Danielle Ribouillault, Neil Smith, Thérèse Wassily Saba, William Yeoman, Fabio Zanon.

Advertisements: Jamie Quickfall.



Sth Velbert 'Andrés Segovia'
International Competition –
page 26.

ADVERTISEMENTS:

All advertisements to be addressed to:
Jamie Quickfall, Classical Guitar,
1 & 2 Vance Court, Trans Britannia Enterprise Park,
Blaydon on Tyne NE21 5NH, United Kingdom.
TEL: +44 (0) 191 414 9000 FAX: +44 (0) 191 414 9001
e-mail: classicalguitar@ashleymark.co.uk
Web: www.ashleymark.co.uk/classicalguitar.htm

SUBSCRIPTIONS:

All subscriptions to be addressed to:
Jamie Quickfall, Ashley Mark Publishing Company,
1 & 2 Vance Court, Trans Britannia Enterprise Park,
Blaydon on Tyne NE21 5NH, United Kingdom.
TEL: +44 (0) 191 414 9000 FAX: +44 (0) 191 414 9001
e-mail: mail@ashleymark.co.uk
Web: www.ashleymark.co.uk

SUBSCRIPTION RATES:

6 Months (6 Issues)	£
United Kingdom	36.00
EU	41.00
Rest of World	46.00
1 Year (12 Issues)	£
United Kingdom	66.00
EU	76.50
Rest of World	84.00

PUBLISHED MONTHLY BY:

ASHLEY MARK PUBLISHING COMPANY
1 & 2 Vance Court, Trans Britannia Enterprise Park,
Blaydon on Tyne NE21 5NH, United Kingdom.
TEL: +44 (0) 191 414 9000 FAX: +44 (0) 191 414 9001
e-mail: mail@ashleymark.co.uk
Web: www.ashleymark.co.uk

Printed by POTTS PRINT (UK)

UK Distribution to News-stands
Newsagents and Wholesalers
by Post Scriptum, Unit E3, Marshgate Centre,
Unit G, OYO Business Park, Hindmans Way,
Dagenham Essex RM9 6LN.
TEL: (020) 8526 7779 FAX: 020 8526 7772

Remittances must be in GB Pounds payable in the
United Kingdom or US Dollars payable in the USA.
If not remitting in Sterling or USA Dollars, please add
equivalent of £10.00 for Bank Handling charges.

Western Europe is defined as the following countries:
Austria, Belgium, Denmark (inc Faroe Islands and Greenland), Finland, France (inc Andorra,
Corsica and Monaco), Germany, Greece, Iceland, Ireland (Rep of), Italy (inc San Marino and
Vatican City), Luxembourg, Netherlands, Norway (inc Spitzbergen), Portugal (inc the Azores and
Madeira), Spain (inc Canary Islands), Sweden, Switzerland (inc Liechtenstein).
All other countries Rest of the World.

ISSN 0950-429X © ASHLEY MARK PUBLISHING COMPANY

Although every care is taken to ensure accuracy and propriety, neither the editors nor the publishers necessarily agree with opinions expressed by contributors, nor by readers in their published letters.

現代ギター

特集 第9回ハバナ国際 ギター・コンクール

■ 来日インタビュー: エドゥアルド・イサーク,
イヨラン・セルシエル

■ 濱田滋郎対談: クエンカ兄弟



- 変奏曲 (二橋潤一)
- フェリシア (サボリード)
- 歌と踊り第1番 (佐藤弘和)
- 136の小品集 (J.K.メルツ)
- インカ幻想曲 (サビーカス)
- フォギー・デイ (ガーシュウィン)
- ラスト・ワルツ (リード&メイソン)
- 涙の乗車券 (レノン&マッカートニー)
- マンドリンのための二重奏曲 (レオーネ)

現代ギター

いまどきの音楽学…

スペイン語 ギター教則本の系図

■ 濱田滋郎対談：荏村清志
■ 来日インタビュー：トマティート

GENONAI GUITAR MAGAZINES '99
No. 411
5
since 1967

冥王星 (森永浩之)
トリスターゼ (ロボ)
長い間 (玉城千春)
朝のセレナーデ (プロコフィエフ)
バスーンとギターのためのパッサージュ (二橋潤一)
だんご3兄弟 (内野真澄、堀江由朗)
136の小品集 (J.K.メルツ)
私は鳥刺し (モーツァルト)
モンテベロー組曲 (オリバ)
エル・タホ (パコ・デルシア)



現代ギター

来日インタビュー

ロベルト・アウセル

◆ 濱田滋郎対談 : 小室 等

◆ 来日インタビュー : テュエット・ジョコンド

6
since 1967
No.41 LEGENDAL GUITAR MAGAZINE'S 99

オーボエとギターのためのサラバンドとブーレ
(二橋潤一)
パヴァーヌOp.50 (フォーレ)
ラ・カルトゥーハ (ヌニェス)
モンテペーロ組曲 (オリバ)
EYES ON ME (植松伸夫)
136の小品集 (J.K.メルツ)
Love Replica (HIDE)
ジェームズ (メセニー)

心優しい楽器ギターを楽しむ人のための情報雑誌

現代ギター

No.424

May

2000

5

GENDAI GUITAR MAGAZINE

<http://www.gendaiguitar.com>

レポート ● **第6回クエルナバカ国際
ギターフェスティバル**

特別対談 ● **グロンドーナ vs 福田進一**

濱田滋郎対談 ● **ブルース・スターク**

今月の楽譜

12のワルツOp.57 (ジュリアーニ)
カティスのジプシー娘 (リカルド)
アルフォンシーナと海 (ラミレス)
君に捧げるサンバ (サンタナ)
夢うつつ (メッツァカーボ)
TSUNAMI (桑田佳祐)
組曲イ短調 (サンズ)
黒い瞳 (ロシア民謡)
5月の森 (梶谷 修)



since 1967

リニューアル第2号

数多いプログラムの中で、特に印象に残ったものを以下に報告する。

前年に続いて参加した マヌエル・バルエコ

バルエコは前年に続いて参加し、バッハ〈ソナタBWV1001〉、トゥリーナ〈ファンダンギーリョ〉〈セビリヤーナ〉、L.ハリソン〈エア〉* 〈イシヤルトムのソナタ〉* 〈セレナード〉〈ラウンド〉* 〈ビルと私のための音楽より〉*、E.ウピエタ〈ニューヨーク・ラッシュ〉、レクオーナ〈ルクミーの踊り〉*、バリオス〈バラグアイ舞曲〉〈フリヤ・フロリダ〉〈ワルツOp.8-4〉を演奏>(*はメキシコ初演)。

ローラン・ディアンスの 公開レッスン

フランスのディアンスの公開レッスンは機智に富んだ、実に楽しいレッスンだった。1人当たり約40~50分で、朝10時から午後2時過ぎまで、聴講者もボルダ庭園Jardin BordaのボンセホールSala Ponceいっぱいであった。休憩時間に会場の中庭で少し話したが、大阪や京都のことなど日本をよく知っていた。日本でのリサイタルが望まれる。

ディアンスは1955年生まれの45歳。9歳からギターを始め、5年後にコンセルバトリオ・パリに入り、スペインのアルベルト・ボンセに学んだ。イタリアのアレッサンドリアのプレミオ・ヴィラ=ロボスのコンクールで優勝している。作曲とオーケストレーションは Desire Dondeyneについて学んだ。現代ギター界の革新者と言えるだろう。

ディアンスのリサイタルはバルエコ以上に大勢の聴衆が押しかけ、即売していたCDも開演前に短時間で売り切れの大評判。ギターという楽器全体を使いきった演奏技術は卓越している。

彼はまた作曲家としても著名で〈タンゴ・アン・スカイ〉〈ワルツ・アン・スカイ〉などの多くの独奏曲、重奏曲が日本でもよく弾かれるが、今回初めて作曲者自身の生演奏で聴いて感動した。ピジョルドのタンゴ〈エル・チョクロ〉やジョビンの〈フェリシダーデ〉も折り込んで実に楽しい、聴きに来て良かったと実感できたリサイタルであった。CDよりもはるかに伸び伸びとおおらかな演奏をしているのがよく分かる。

リサイタルの翌朝、わざわざお別れの挨拶に来てくれ、これからサンフランシ



フェスティバル会場となったテアトロ・モレロスTeatro Morelosと入口のデコレーション



クエルナバカCuernavaca

Festival Internacional de Guitarra CUERNAVACA '99

第6回クエルナバカ国際ギターフェスティバル

文&写真：藤田英雄 Hideo Fujita

SOUNDBOARD

SUMMER 1999

GUITAR FOUNDATION OF AMERICA

VOLUME XXVI, NO. 1



GFA IN CHARLESTON
OCTOBER 24-30, 1999

\$8.00



THE GFA CONTEMPORARY MUSIC SERIES, NO 38

With a Note from the Composer

EPITAFIO A GARCIA LORCA by Julio César Oliva

Julio César Oliva is a guitarist and composer living in Mexico City. He has provided the following note for this work:

My work "Epitaph to García Lorca" consists of three short pieces, which are united yet self-contained: Dance of tragedy, Dance of love, and Dance of death. Based on the celebrated literary work, *Blood Wedding*, by the brilliant Spanish writer Federico García Lorca and inspired by the 1981 film of the director Carlos Saura and by the extraordinary dancer Antonio Gades. It is written in a fantastic and impressionistic language without neglecting to take into account the essence of Spanish music.

The GFA Contemporary Music Series presents previously-unpublished compositions by contemporary composers. Easy-to-intermediate technical levels are given preference, but works are selected for lasting value.

Many exceptional pieces remain unknown because they are not published or distributed, while, on the other hand, guitarists complain of a lack of high-quality repertoire. GFA hopes to help rectify this by making available outstanding works by living composers.

We hope our readers will use and enjoy these pieces. If you know of deserving-but-unpublished works that should be shared with the GFA membership, please contact David Grimes or Peter Danner.

ARTISTAS • EVENTOS • INSTRUMENTOS • AUDIO PROFESIONAL

MUSICO PRO

LA REVISTA PARA EL MÚSICO

VINNIE COLAIUTA

FUROR SIN IGUAL

Max Cavalera
de Sepultura a Soulfly

Guitarra GS
de Taylor

Tube Ultragain
de Behringer

Cubase 4
de Steinberg

Reportaje de
la convención
PASIC 2006

FEBRERO 2007
VOL. 13 • NÚMERO 10
USA \$3.50



Julio César Oliva

Magia y Romanticismo

**"La mejor cuerda para guitarra
fabricada en México"**

Julio César Oliva

Cuerdas
LA VALENCIANA®
La pasión por el sonido

Julio César Oliva

En sus 40 años de actividad musical, ha sido compositor de más de cien obras para guitarra sola, ensambles de guitarra y obras para diversos instrumentos.

Fue el primer guitarrista mexicano en tocar un programa con música de Bach (1970), y primer solista en tocar en la inauguración de la sala Nezahualcóyotl.

Desde 1984 se ha presentado en los mas importantes festivales del país, recitales en Italia, París y en el Festival Internacional de Costa Rica.

De su discografía destacan: "Guitarra Mexicana", "La guitarra en el mundo", "Tercero de guitarras de la Ciudad de México", "La guitarra de cristal", "Plenilunio" y "México Clásico".

Su nombre figura en la Enciclopedia de México, Diccionario de compositores de México, 50 años de música del Palacio de Bellas Artes, entre muchos otros.



Cuerda de TITANIO



Cuerda de CRISTAL



JULIO CÉSAR
OLIVA

Imágenes de Paracho

El Sonido de Los Árboles

El Sueño del Laudero

El Canto de Las Maderas

for solo guitar

GSP 213



JULIO CÉSAR
OLIVA

Sonata del Amor

for solo guitar

GSP 214



JULIO CÉSAR
OLIVA

Suite Montebello

Una Flor en La Laguna

Tisú

Floresta

for solo guitar

GSP 226



JULIO CÉSAR
OLIVA

El Retrato de Dorian Gray

for solo guitar

GSP 230



JULIO CÉSAR
OLIVA

20 Estampas de Mexico

(20 Mexican Sketches)

**Stylistic Studies
for
solo
guitar**

GSP 231



1866

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA
I.N.B.A.
MEXICO

1966



Maestro Agustín Caballero, primer director del Conservatorio de 1866 a 1877.

Página primera del Proyecto de los primeros Estatutos del Conservatorio, del puño y letra de su autor el Dr. don Amiceto Ortega, a quien la Sociedad Filarmónica Mexicana delegó a comisión de elaborarlos en virtud de reconocerle amplia cultura general y vastos conocimientos musicales.

(11)° La Escuela Mexicana de Música, conforme al capítulo octavo de su reglamento, una escuela especial de música.

(12)° Cap. 1º
De los estudios

(13)° Los estudios se dividirán en cursos y expresos constituyendo los primeros en los ramos siguientes

Idiomas italiano, francés, alemán y pro-
nunciación latina. Primer curso de matemá-
ticas. Aritmética y geometría. Aparatos de la
voz y del oído. Fisiología de la voz. Modas
de y costumbres. Música y declamación. Te-
lojía de la música. Historia de la música

2
y biografías de sus hombres célebres. Historia
antigua y moderna, en especial la de Méjico.
Estudio de costumbres y lenguas.

Y los segundos en las ramas sig.ºs. agru-
pados en seis semestres

1º Semestre { 1.º Curso, incluyendo aritmética, álgebra, geometría, tra-
jesuero y todo el sistema de libros y escritura
mercantiles
2.º Curso, incluyendo gramática de vocabulario, el
canto plágico, diatónico y de Salom. Ges-
tios de canto dramático en la escena con sus
parámetros de canto

2º Semestre { Estudio de instrumentos de arco, con particular
de estudio del violín, viola, violonchelo y con-
tra

1866
1966

EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA TIENE EL HONOR DE INVITAR A USTED AL CICLO DE CONCIERTOS QUE CON EL OBJETO DE CELEBRAR EL PRIMER CENTENARIO DE SU FUNDACION, SE LLEVARA A EFECTO EN SU SALA DE CONCIERTOS DE ACUERDO CON LOS PROGRAMAS ADJUNTOS Y EN LAS FECHAS INDICADAS.

MEXICO, JULIO DE 1966
AV. PRESIDENTE MASARIK N° 582
CHAPULTEPEC - POLANCO



Clarinete, maestro Anastasio Flores; violin primero, alumno Rosendo Monterrey; violin segundo, Francisco Comesaña; viola, Antonio Tornero; cello, Leopoldo Téllez.



Clarinetistas, alumnos Arnulfo Hernández, David Jiménez y Marino Calva.



Alumno Hugo Hernández



Alumno César Oliva

T E R C E R P R O G R A M A

LUNES 4 DE JULIO DE 1966, A LAS 19 HORAS

I

Gran trío de clarinetes soprano J. BOUFFIL
Andante - Allegro
Allegretto
Allegro molto
Alumnos: DAVID JIMÉNEZ, ARNULFO FERNÁNDEZ y
MARINO CALVA
Clase a cargo del Mtro. Anastasio Flores

Invencción a dos voces No. 10 J. S. BACH
en Sol mayor
Sonata en Do mayor K 545 W. A. MOZART
Allegro
Andante
Rondó

Sonata No. 2 en Re menor SCARLATTI
Clavecínista: Alumno HUGO HERNÁNDEZ
Clase a cargo de la Mtra. Julieta Goldschwartz

II

Gavota J. S. BACH
Fuga en La menor J. S. BACH
Sonatina F. MORENO TORROBA
Allegro
Andante
Allegretto
Guitarrista: Alumno CÉSAR OLIVA
Clase a cargo del Mtro. Alberto Salas

IV

Quinteto para clarinete y
cuarteto de cuerda W. A. MOZART

Allegretto
Larghetto
Menuetto
Tema con variazioni - Allegretto
Clarinete: Mtro. ANASTASIO FLORES
1er. Violin: ROSENDO MONTERREY
2o. Violin: FRANCISCO COMESAÑA
Viola: ANTONIO TORNERO
Cello: LEOPOLDO TÉLLEZ

III

Pequeño preludio No. 6
en Mi menor J. S. BACH



DICCIONARIO DE COMPOSITORES MEXICANOS DE MÚSICA DE CONCIERTO

Eduardo Soto Millán (compilador)



Siglo XX
Tomo II
(I-Z)



Aurelio Tello *(coordinador)*

La música en México

Panorama del siglo xx



BIBLIOTECA MEXICANA



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DEL ESTADO DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS
Y ADMINISTRACIÓN PÚBLICA**

**LA MUSICA CLASICA: EL MENSAJE DE LAS
PIEZAS PARA GUITARRA CLASICA DEL
COMPOSITOR JULIO CESAR OLIVA**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN**

PRESENTA:

JUAN CARLOS CANO QUINTERO

DIRECTOR:

DR. JUAN LUIS RAMIREZ TORRES

TOLUCA, MÉXICO, ENERO DE 2003

1er. Concurso Nal. de Composición de Obras para Guitarra

IV FERIA NACIONAL DE LA GUITARRA

9 al 17 de Octubre de 1976 en Paracho, Mich.

CONVOCATORIA

El Municipio de Paracho, Mich., La Dirección Cultural del Gobierno del Estado de Michoacán y el Comité Organizador de la IV FERIA NACIONAL DE LA GUITARRA, convocan a participar en el 1er. Concurso Nacional de Composición de Obras para Guitarra, que tendrá verificativo los días 9 al 17 de Octubre de 1976 en Paracho, Mich.

Coordinador General

Profr. Julio M. Macías.

JUECES

Rodolfo Halffter	Miembro Honorable de la Asociación Nal. de Autores y Compositores.
Guillermo Flores Méndez	Maestro del Conservatorio Nal. de México.
Blas Galindo	Miembro Honorable de la Asociación Nal. de Autores y Compositores.
Selvio Carrizosa	Maestro del Conservatorio Nal. de México.
Alfonso Moreno	Maestro del Conservatorio de Jalapa, Ver.
Ramón Noble Olivares.	Director de los Corales INBA e ISSSTE.

JUEZ DE COMPUTO

Profr. Julio M. Macías	Maestro de la Escuela de Iniciación a las Bellas Artes del Estado de México.
------------------------	--

NOTA: Para información más amplia a cualquier clase de dudas relacionadas con el Concurso, favor de comunicarse al Tel. 4 06 32, de Toluca, Méx., de lunes a jueves con el Profr. Julio M. Macías, Coordinador General.

M.M. (♩ = 176)
ALLEGRO

SUITE MONTMARTRE
(HOMENAJE a Toulouse-Lautrec)

PRELUDIO

— LE JOCKEY —

JULIO CÉSAR OLIVA
— México (1976) —

Handwritten musical notation for the first system of the prelude. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody is written on a single staff with a bass line indicated by a double bar line and a single line below. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Chord symbols include ♭5, ♭3, and ♭2. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation for the second system. It continues the melody from the first system. Chord symbols include ♭5, ♭, and ♭2. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation for the third system. It continues the melody. Chord symbols include ♭, ♭7, ♭4, and ♭2. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation for the fourth system. It continues the melody. Chord symbols include ♭2, ♭, and ♭1. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation for the fifth system. It continues the melody. Chord symbols include ♭2, ♭1, ♭3, and ♭1. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation for the sixth system. It continues the melody. Chord symbols include ♭4, ♭, and ♭5. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

El Comité Organizador de la IV Feria Nacional de la Guitarra

otorga el presente

D I P L O M A

A L M TRO. JULIO CESAR OLIVA

por su participación en el I Concurso Nacional de Composición
de Obras para Guitarra y haber obtenido el 1er. lugar.

Paracho, Mich., octubre de 1976.

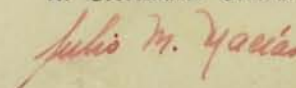
El Presidente del Comité
Organizador



El Presidente Municipal

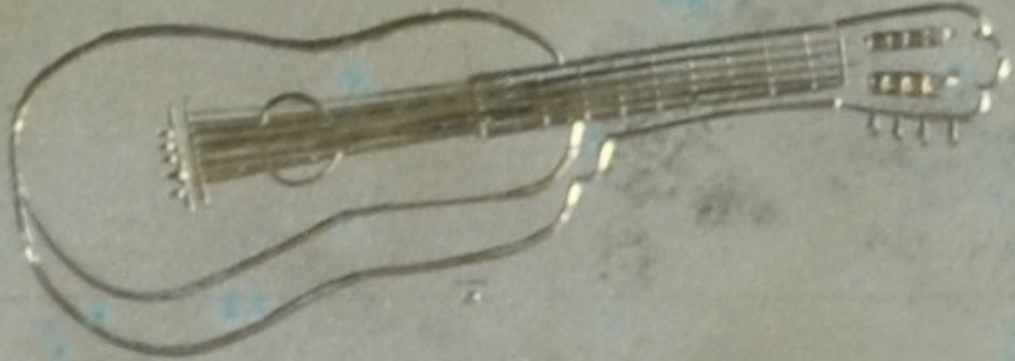


El Coordinador General



FERIA NACIONAL DE LA GUITARRA

1^{er} LUGAR

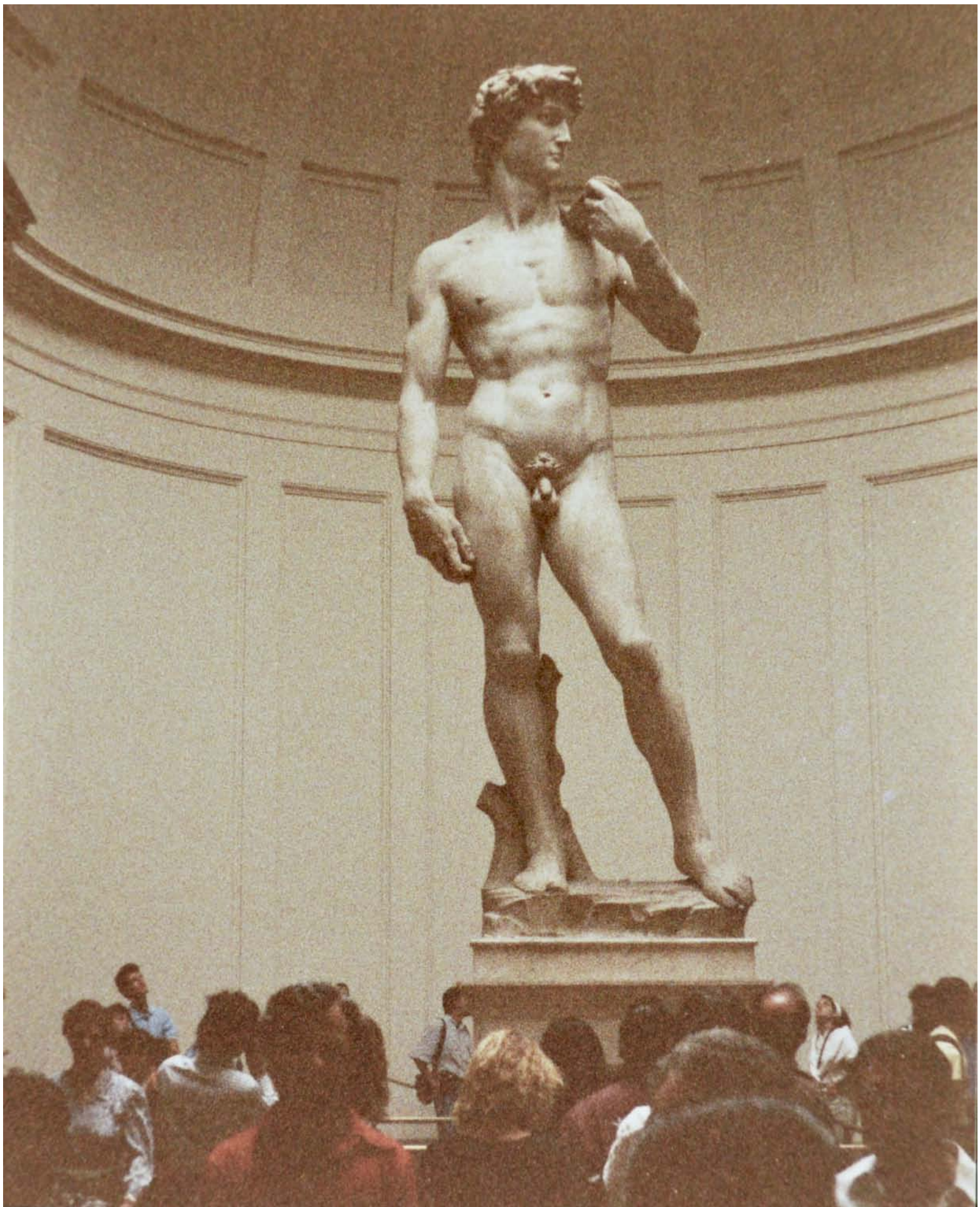


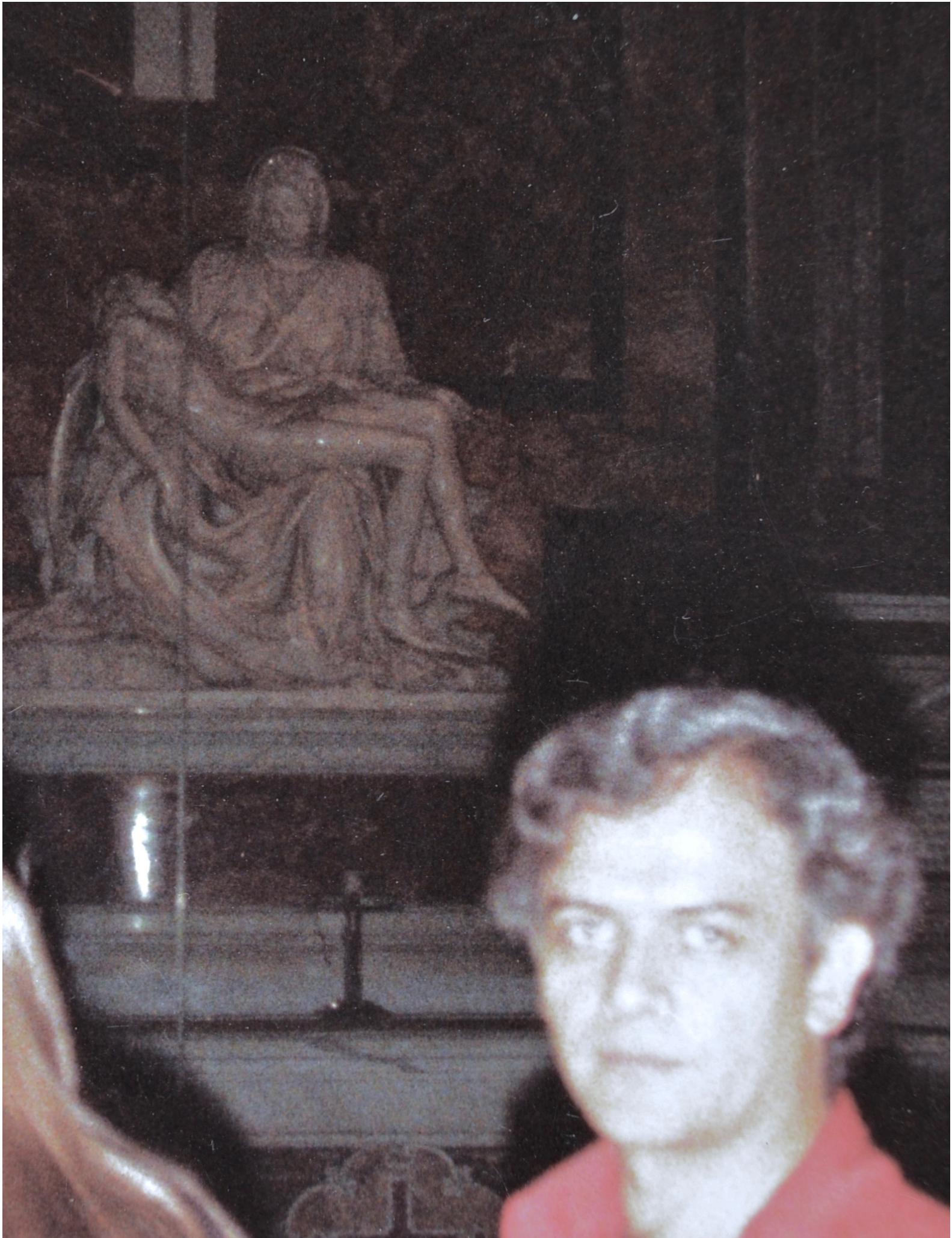
1^{er} CONCURSO NACIONAL

de COMPOSICION

PARACHO. MICHA











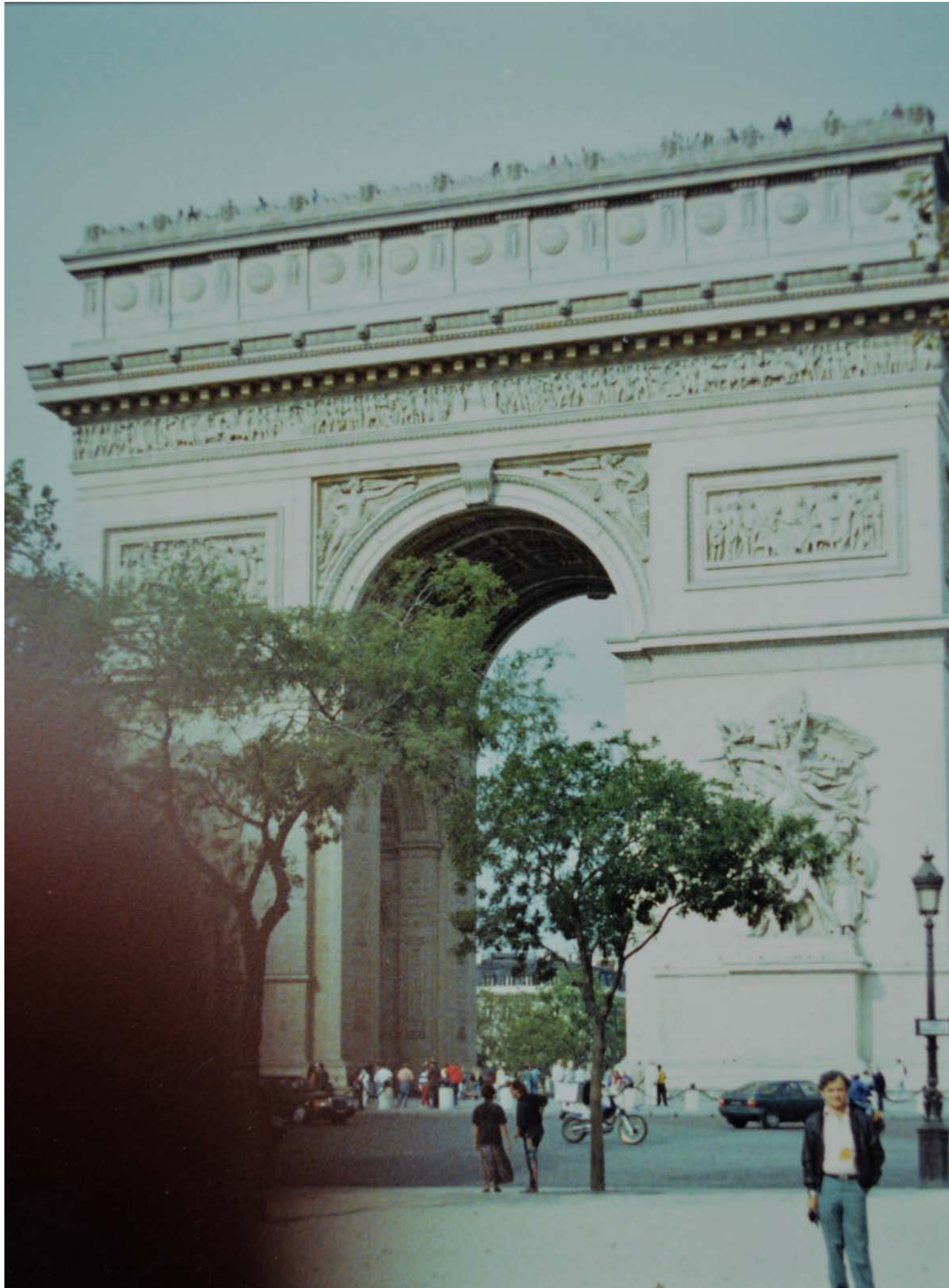






A FRED. CHOPIN

FREDERIC CHOPIN
† LE 17 OCTOBRE. 1849

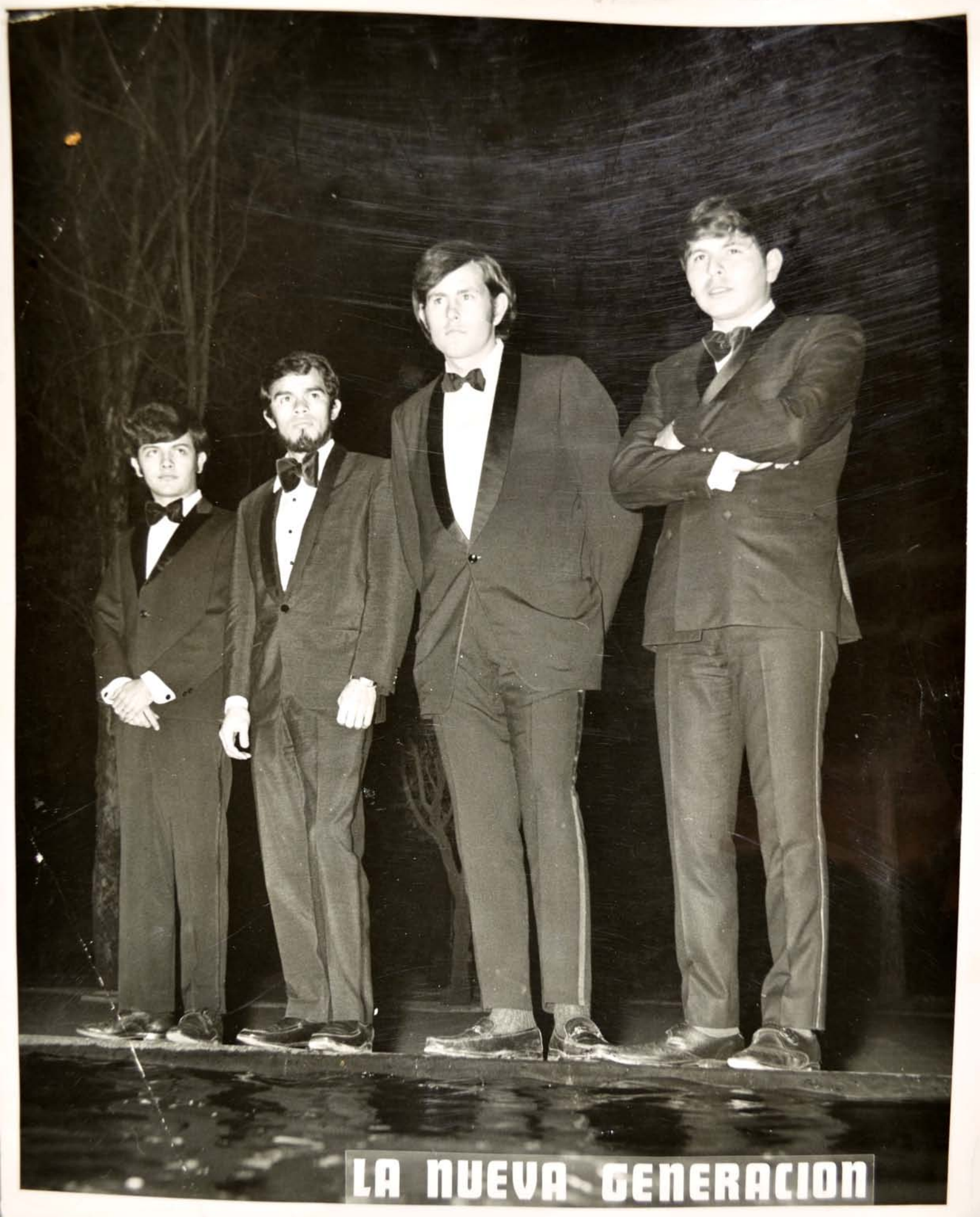








LA NUEVA GENERACION



LA NUEVA GENERACION

LA NUEVA GENERACION



SOCIETY FOR THE PERFORMING ARTS
PRESENTS

ANDRES SEGOVIA

TODAY
AT
830PM

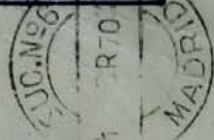
SOLD
OUT





VIA AEREA

SALA
POSTAL



CONFIE SUS
AHORROS A LA
CAJA POSTAL



Sr. D. Julio Cesar Oliva
Foro Musical.
Alvaro Obregón 302.

MEXICO, D.F.

5-33-13-80.

Andrés Segovia Recuerdo

Madrid.

15. Abril. 1970.



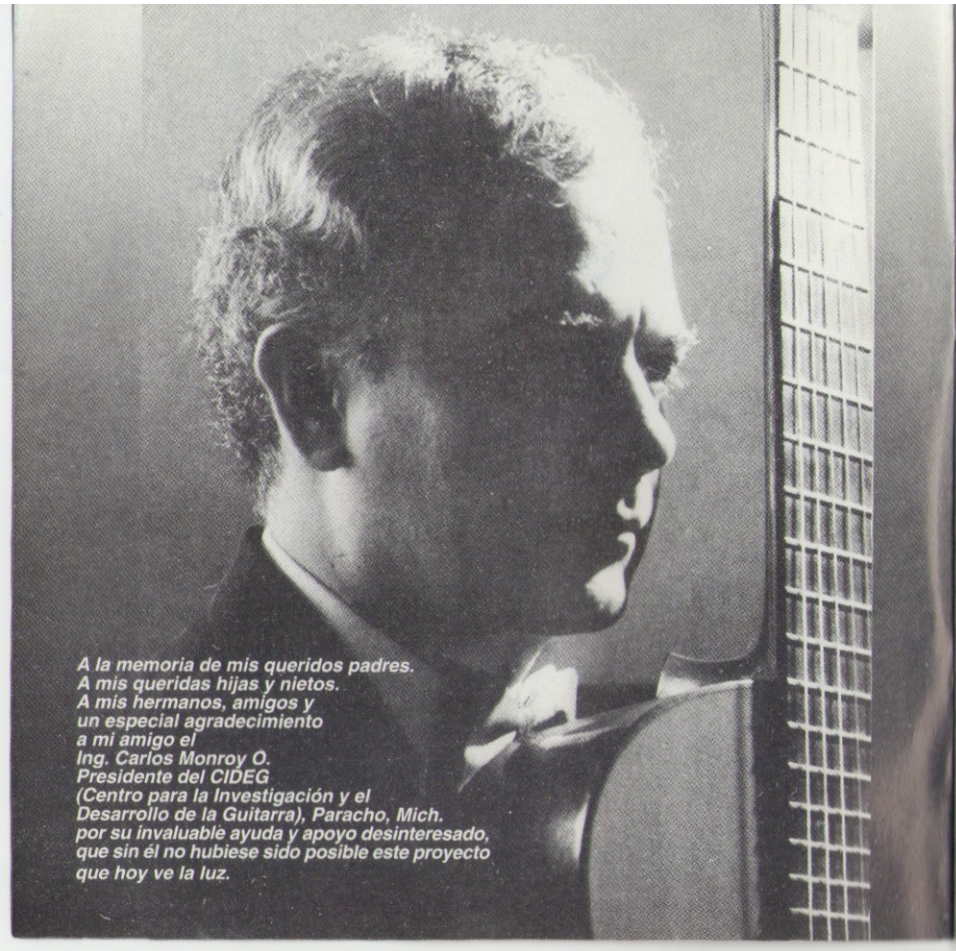












*A la memoria de mis queridos padres.
A mis queridas hijas y nietos.
A mis hermanos, amigos y
un especial agradecimiento
a mi amigo el
Ing. Carlos Monroy O.
Presidente del CIDEG
(Centro para la Investigación y el
Desarrollo de la Guitarra), Paracho, Mich.
por su invaluable ayuda y apoyo desinteresado,
que sin él no hubiese sido posible este proyecto
que hoy ve la luz.*

JULIO CESAR OLIVA

Nació en la Ciudad de México. Inició sus estudios de guitarra con su padre. En 1964 ingresó a la Escuela Superior de Música y posteriormente al Conservatorio Nacional de Música con el maestro Alberto Salas. En 1966, participa en el *Festival del Centenario del Conservatorio*. En 1970 es el primer guitarrista mexicano en tocar un programa con música de Bach. En 1976 fué distinguido por la U.N.A.M. al ser el primer músico solista en tocar en la inauguración de la Sala Nezahualcóyotl. En ese mismo año obtiene el primer lugar, como compositor, en el Concurso Nacional de Michoacán, con su obra para guitarra sola: "*Suite Montmartre*" (Homenaje a Toulouse-Lautrec). De amplia y reconocida trayectoria musical, se ha presentado en las más importantes salas de conciertos del país, incluyendo programas de televisión y radio. Es compositor de un extenso catálogo de obras para guitarra sola, dúo, terceto, cuarteto, sexteto y octeto de guitarras. Varias de ellas han sido interpretadas en diversos festivales y concursos nacionales e internacionales. En 1988, el magazine inglés "*Guitar International*" lo distinguió en su portada y en la publicación de su obra "*Lauriana*" (Homenaje al compositor venezolano Antonio Lauro). Esta obra fué publicada en la editorial *Henry Lemoine*, París (1992). Es autor de diversos álbumes de música popular internacional en la editorial *Ricordi*, JAO Ediciones, así como transcripciones y composiciones en Ediciones Yólotl. Entre las críticas más distinguidas que ha recibido, se encuentran la del magazine "*Guitar Player*", Chet Atkins de los RCA Studios de E.U.A., George Clinton del magazine "*Guitar International*", la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Leo Brouwer, Paco de Lucía, Manuel López Ramos, Juan Helguera y Guillermo Flores Méndez. En 1990 realizó una gira por Europa con el *Terceto de Guitarras de la Ciudad de México*. En 1994 Julio César Oliva cumplió treinta años de carrera artística. Ha hecho varias grabaciones como solista y como integrante del Terceto de Guitarras. En 1996 su obra "*El hechizo de las sirenas*", para flauta y guitarra, fué seleccionada en el Primer Encuentro Universitario de la Composición en México (U.N.A.M.). Su nombre figura en la *Enciclopedia de México*, en el *Diccionario de Compositores de México* (SACM y F.C.E.), en *50 años de música del Palacio de Bellas Artes, Catálogo de Obra para Guitarra* de compositores mexicanos (Centro Hispanoamericano de Guitarra), Catálogo: "A seis cuerdas" y *Sala Nezahualcóyotl ... Una vida de conciertos*.

Conocí a Julio César Oliva en 1964. Pasaron algunos años y comenzamos nuestra relación profesional, de mutuo respeto. En treinta años de trato amistoso constaté su alto nivel profesional, su seguridad artística y sus invaluable prendas personales. Durante ese lapso la guitarra cambió radicalmente, después del largo y brillante período que marcó indeleblemente Don Andrés Segovia. Una nueva y pujante generación de intérpretes y creadores le sucedió, asumiendo su responsabilidad histórica y llevando al instrumento a alturas nunca antes alcanzadas. Cuando el cambio sobrevino, Oliva ya estaba maduro como intérprete y, poco después, como compositor. Recuerdo sus primeras obras, marcadas siempre por su peculiar sensibilidad y conocimiento profundo de la guitarra. Oliva posee lo que García Lorca denominaba "El duende", lo que no se adquiere y que establece la sutil diferencia entre tantos participantes y tan pocos elegidos. Como todo creador auténtico tiene su propio estilo, inconfundible, ajeno a los lenguajes a la moda. Este disco muestra el trabajo de un intérprete y autor mexicano de muy alto nivel, que representa los alcances de la Escuela Mexicana de Guitarra al cierre del siglo XX.

Juan Helguera
México, D. F., 1996.



LA GUITARRA DE CRISTAL

Las seis selecciones que aquí se presentan son, sin lugar a duda, algunas de las piezas más atractivas que se han compuesto para la guitarra desde que hicieron su aparición las del paraguayo, Agustín Barrios y del mexicano Manuel M. Ponce. La segunda mitad del siglo veinte produjo muy poco que pueda compararse con el romanticismo y la fina articulación de estas composiciones para la guitarra. Sin embargo, el compositor mexicano Julio César Oliva, ha logrado exactamente eso. Oliva logra un lirismo, un elemento de caricia, que caracteriza a su abundante creatividad de más de cien composiciones.

La composición más temprana de esta colección es "Lauriana" (1984), un Vals en homenaje al compositor y guitarrista venezolano Antonio Lauro (1917-1986), a quién Oliva admiró siempre y por lo que compuso este tributo siguiendo el estilo del ya fallecido maestro.

Entre las obras presentadas en este disco, la pieza cuyo título da nombre al álbum: "LA GUITARRA DE CRISTAL", nos revela mucho acerca del maestro Oliva, su música y su estilo de ejecución. Aunque dicha composición se presenta aquí como uno de los "Tres Cuadros Mágicos", en realidad ésta pertenece a los veinticinco "cuadros musicales" inspirados en las obras pictóricas y escultóricas del prestigiado pintor contemporáneo Fernando Pereznieto. Esta pieza está compuesta en el estilo de Claude Debussy. Y los tonos claros y vibrantes que emanan de la guitarra de Oliva le dan todavía mayor importancia a la sabiduría del título de este compacto. Junto con "Homenaje a Chopin" y "Desde que te vi, te entregué mi corazón", tenemos aquí la versión introspectiva de Oliva acerca de unos "Cuadros de una Exposición", concepto que aunque no es nuevo, resulta muy deseable en este caso.

Las "Imágenes de Paracho" (1996), se refieren al pueblo mexicano del Estado de Michoacán donde se fabrican excelentes guitarras y otros instrumentos musicales. El compositor dedicó esta pieza al *Centro para la Investigación y el Desarrollo de la Guitarra, CIDEG*. "El sonido de los árboles" sugiere el "nacimiento de la Guitarra", que comienza con los grandes árboles en el bosque; "El sueño del laudero" se refiere a; "el taller de artesanos", donde los sueños de perfección deben reinar; y finalmente "El canto de las maderas" equivale a; "la guitarra terminada", que lleva al cabo su feliz debut. Este ensayo musical expresa color y carácter en abundancia.

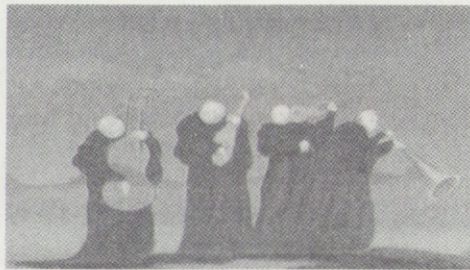
En la "Suite Montebello" (1991), Oliva nos presenta tres movimientos impresionistas que resultan ser algunas de las páginas más bellas que se han escrito para la guitarra. Inspiradas por una de las lagunas situadas en la selva chiapaneca, estas son piezas para saborear, que se comparan con las mejores composiciones románticas de nuestros tiempos. "Una Flor en la Laguna", tiene ecos de romance, como quizá los de una bella mujer que pasa caminando lentamente a lo largo de la orilla florida. Este es un tema de ensueño que a la vez expresa admiración y deseo. "Tisú" es una palabra francesa que significa una tela sedosa, entretejida con hilos de oro y plata y que es la manera como el compositor ve una flor que cae sobre la superficie de la laguna y se convierte en un tisú. De una manera melancólica y lírica, la guitarra le atribuye una rara serenidad pristina a este ambiente acuático. La "Suite" concluye con

"Floresta", que es un tributo a la belleza y la serenidad del bosque circundante, cuando la brisa acaricia a los árboles mientras que las hojas juegan a danzar entre la luz y la sombra. Aún si esta escena imaginaria llegara a desaparecer, la música continuaría cantando sus alabanzas.

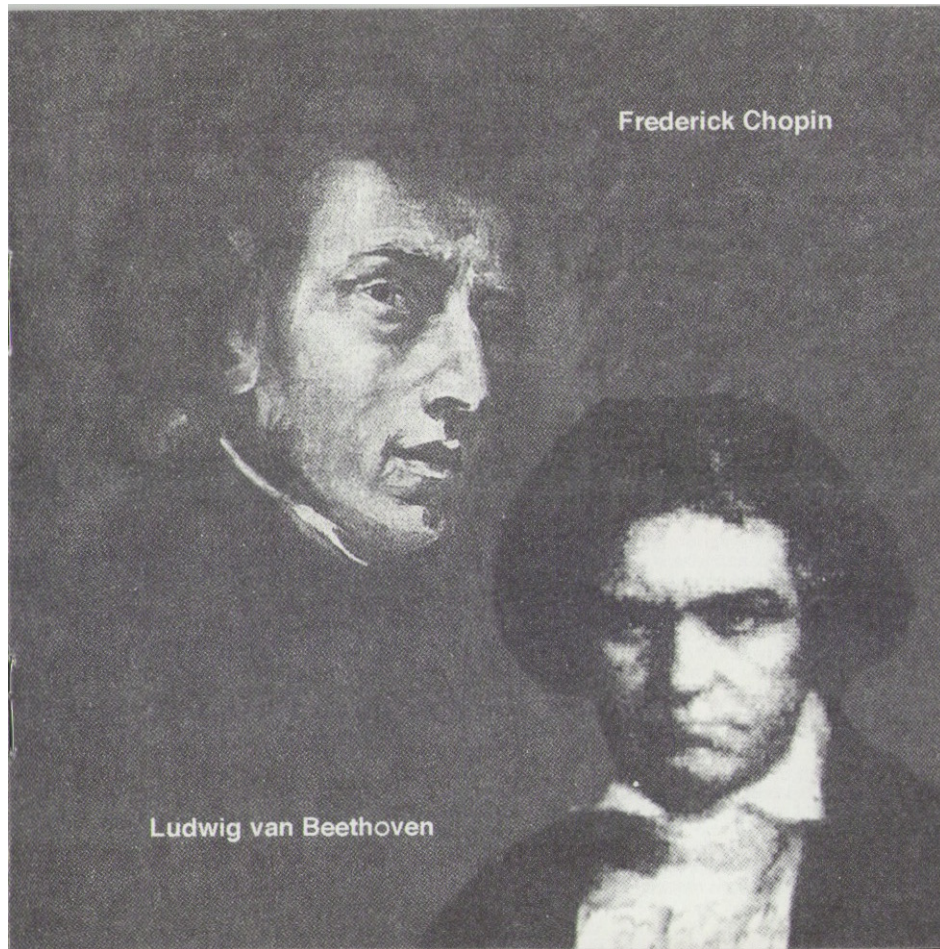
"Sonata de la Muerte" se traduce como la expresión de las aflicciones y sufrimientos del inmortal Ludwig van Beethoven, para quien este trabajo es un homenaje. Los tres movimientos escritos en 1993 y siguiendo el estilo de Beethoven son: "Dolor", "Agonía" y "Muerte". Es aquí donde el compositor y guitarrista busca los registros más graves y oscuros para expresar la solemnidad, pero sin llegar a la tristeza excesiva. El movimiento final está lleno de angustia y desesperación; es trágico y a la vez una celebración de la muerte.

La "Sonata del Amor" tiene elementos románticos, pero demuestra ser más directa y objetiva que "Montebello". Los cuatro movimientos son muy clásicos en su carácter y muy claros en el "Atardecer de Amor", que demuestra un lirismo poco común y que sugiere el final de la tarde y el prometedor atractivo de la noche. Junto con el movimiento final, "Plenitud", este poema de amor resulta atrevido y confiado y es expresado de manera pletórica por la guitarra.

Con la excepción de la "Suite Montebello", ninguna de las composiciones incluidas en este disco habían sido presentadas anteriormente en una grabación comercial. Este disco compacto colocará a Julio César Oliva, a su meticulosa interpretación y a su música romántica ante un público atento y conocedor.



"LA GUITARRA DE CRISTAL" OLEO (1992)



Frederick Chopin

Ludwig van Beethoven

THE CRYSTAL GUITAR

The six selections presented here are without a doubt some of the most appealing music for the guitar repertoire to surface since that of the Paraguayan, Agustin Barrios and of the Mexican Manuel M. Ponce. The late Twentieth Century has produced little to match the romanticism and fine articulation of these guitar compositions. The Mexican composer, Julio Cesar Oliva, however, has done just that. Oliva has achieved a certain lyricism, a caressing element that characterizes his abundant creativity with more than one hundred compositions.

The earliest composition in this collection is "Lauriana" (1984), a Waltz in homage to the Venezuelan composer/guitarist, Antonio Lauro (1917-1986), whom Oliva greatly admired, and has therefore composed this tribute in the style of the late Master.

Among the works offered on this disc, the title selection "LA GUITARRA DE CRISTAL" (The Crystal Guitar), reveals a great deal about Oliva, his music, and his articulate performance style. Although presented here as one of the "Tres Cuadros Magicos" (Three Magic Pictures), it is actually one of twenty-five "musical pictures" inspired by the paintings and sculptures of the prestigious contemporary Mexican artist, Fernando Pereznieto. This title piece is offered in the style of Claude Debussy. The clear, resilient tones emanating from Oliva's guitar give further importance to the wisdom of this CD title. Along with "Homenaje a Chopin" (Homage to Chopin), and "Desde que te vi, te entregue mi Corazon" (Since you have gone, you have stolen my heart), we have Oliva's introspective version of "Pictures at an Exhibition", a concept hardly new, but extremely desirable in this instance.

"Imagenes de Paracho", (Images from Paracho) (1996), refers to a community in the Mexican State of Michoacan where guitars and other musical instruments are crafted. The composer has dedicated this piece to the *Centro para la Investigacion y el Desarrollo de la Guitarra, CIDEG*, (Center for the Investigation and Development of the Guitar). Refer to "El sonido de los arboles", (The sound of the trees), suggest the "birth of the guitar" beginning with the tall stand of trees in the forest; "El sueño del laudero" (The dream of the luthier), "the instrument maker's workshop" - where dreams of perfection must prevail; and finally "El canto de las maderas" (The song of the woods), "the finished guitar" making its happy debut. This musical essay expresses abundant color and character.

Oliva reveals his resplendent "Suite Montebello" (1991) in three impressionistic movements that come forth as some of the loveliest guitar music ever written. Inspired by one of the jungle-fringed lagoons in México's Chiapas State, these are pieces to be savored and compared to some of the best romantic music of our time. "Una Flor en la Laguna" (A Flower in the Lagoon), is redolent of romance, as perhaps a beautiful woman passes slowly along the waters flowery edge. This is at once junoesque and sensual, a dreamy theme expressing admiration and desire. "Tisu" is a french word meaning a silky substance interwoven with threads of silver and gold, and as such Oliva views a flower that fall over surface of the lagoon that convert to be a tissu. Somewhat melancholy and lyrical, the guitar ascribes a rare pristine serenity to this



"Homenaje a Chopin"
Oleo, (1985).

aquatic environment. The "Suite" concludes with "Floresta", a tribute to the beauty and serenity of the surrounding forest, with a breeze brushing the trees as the polished leaves play in and out of light and shadow. Even if this imagined scene should vanish, the music is continually singing its praises.

"Sonata de la Muerte" perhaps is best translated here to mean the afflictions and long sufferings of the immortal Ludwig van Beethoven, for whom this work becomes a memorial. The three movements, written in 1993 in the style of Beethoven represent; "Dolor" (pain); "Agonia" (agony); and "Muerte" (death). Here is where Composer / guitarist seeks the darker registers expressing solemnity but without excessive gloom. The final movement is full of angst and desperation; tragic, yet a celebration of death.

The "Sonata del Amor" has its elements of romance, but proves more straight forward and objective than "Montebello". The four movements are strongly classical in character, abundantly clear in the "Atardecer de Amor" which has an uncommon lyricism suggesting the evening's twilight and the promising allure of the night. With the final "Plenitud", this poem of love emerges bold and confident, expressed joyfully by the guitar.

With the exception of the "Suite Montebello", none of the music on this disc has been released previously on a commercial recording. This CD will substantially place Julio Cesar Oliva, his fastidious playing and romantic compositions, before an appreciative listening public.

This is music for the connoisseur.



Productor: **Ing. Carlos Monroy Ochoa**
Presidente del CIDEG

Dirección general de
producción, diseño y foto caja: **José Antonio López**
Ingeniero de grabación: **Rafael Hernández**
Masterización: **Dorio Ferreira**
Presentación: **Juan Helguera**
Textos en inglés: **Dr. Elwood Bear**
Traducción al español: **Rodolfo Sánchez**
Concepto de empaque: **Julio César Oliva**
José Antonio López
Obras pictóricas: **Fernando Pereznieta**
Foto Julio César Oliva: **Estudio González**
Guitarra: **José Ramírez, España**

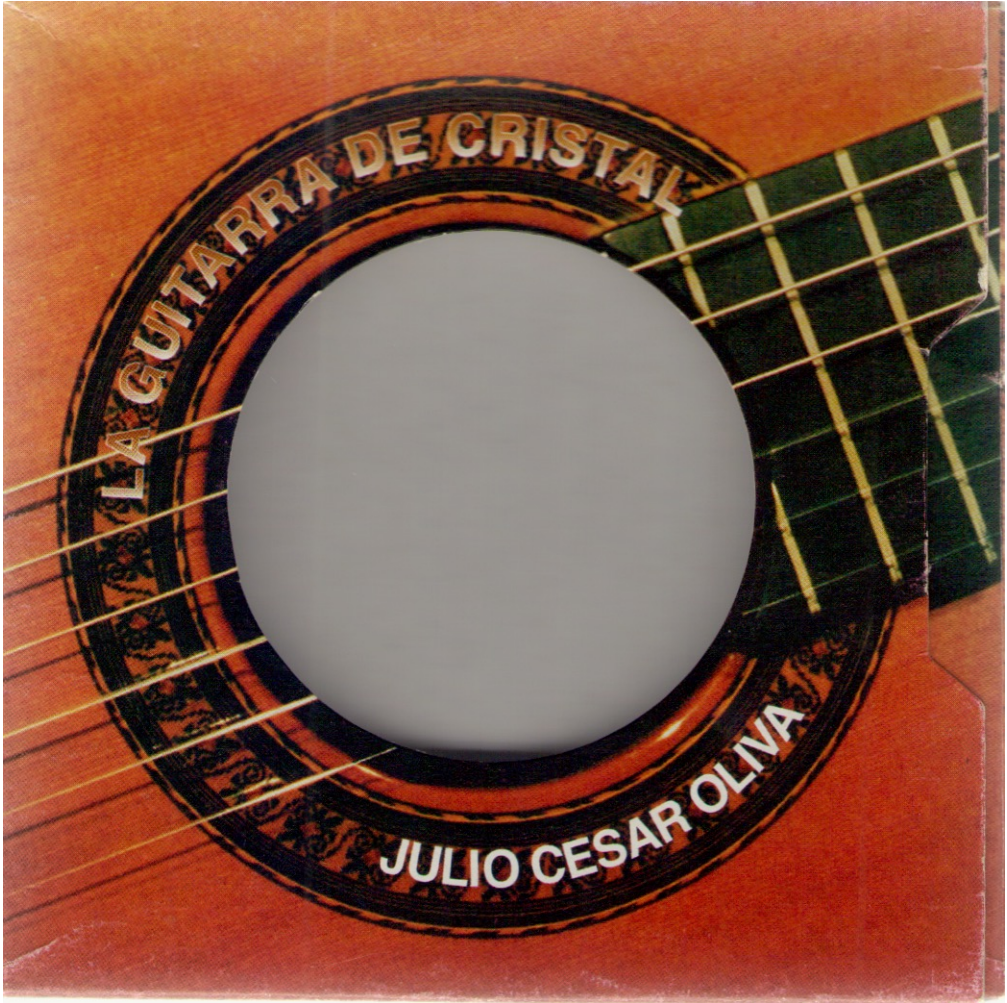


LA GUITARRA DE CRISTAL

1. LAURIANA (Homenaje a Antonio Lauro)	3:56
IMAGENES DE PARACHO	
2. El sonido de los árboles	3:28
3. El sueño del laudero	3:23
4. El canto de las maderas	2:12
TRES CUADROS MAGICOS (sobre obras de Fernando Pereznieta)	
5. Desde que te vi, te entregué mi corazón	2:47
6. La guitarra de cristal	5:26
7. Homenaje a Chopin	6:15
SUITE MONTEBELLO	
8. Una flor en la laguna	3:53
9. Tisú	3:01
10. Floresta	3:25
SONATA DE LA MUERTE (In memoriam Ludwig Van Beethoven)	
11. Dolor	6:13
12. Agonía	7:01
13. Muerte	4:55
SONATA DEL AMOR	
14. Arcoiris	3:14
15. Romance	2:25
16. Atardecer de amor	2:02
17. Plenitud	2:04

Tiempo total / Total playing time: 65:40 Min.

Todas las obras son composiciones del Mtro. Julio César Oliva.
Editorial Pendiente
© y © D.R. CIDEG, México, 1997.





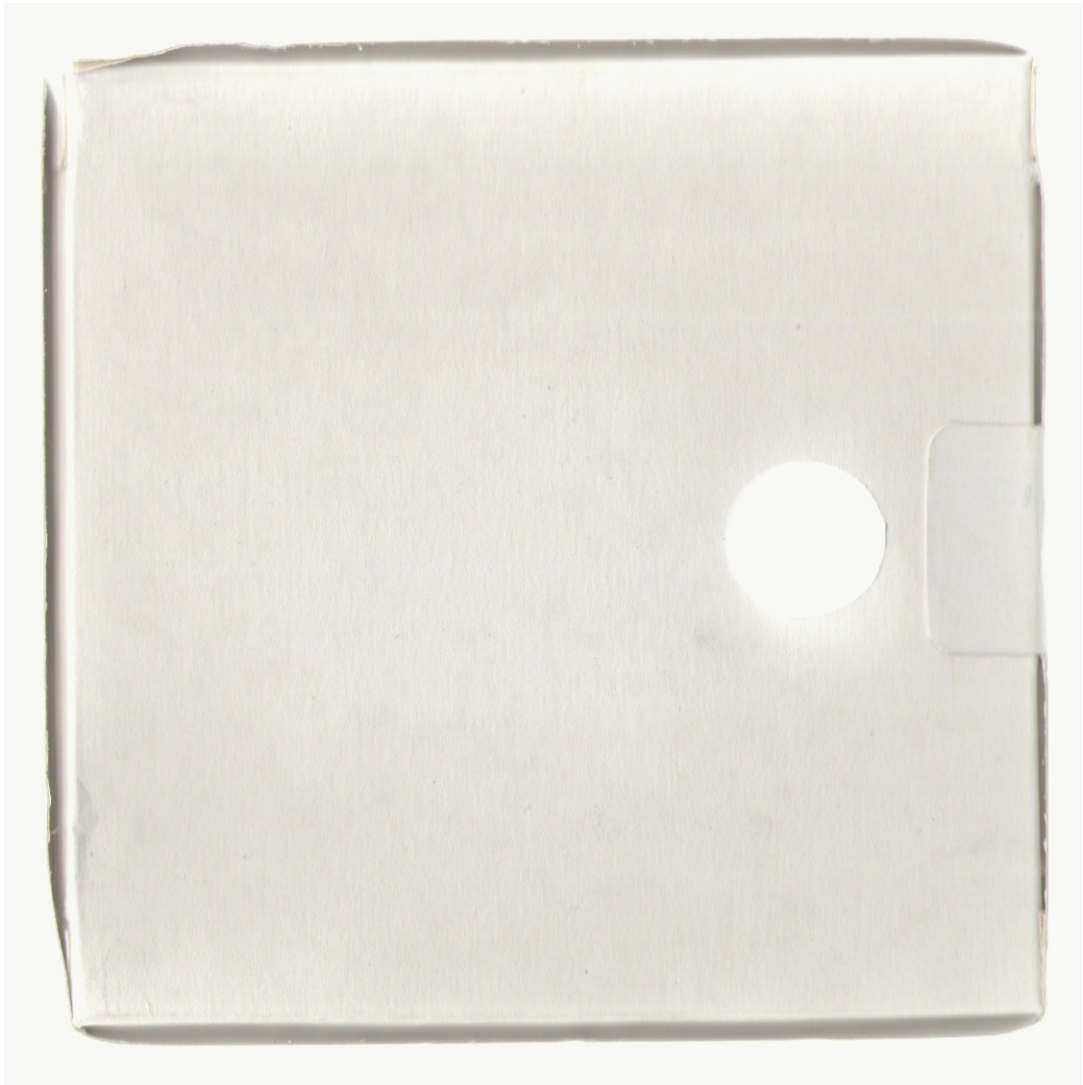
LA GUITARRA DE CRISTAL
JULIO CESAR OLIVA



Se prohíbe en copia o reproducción total o parcial, la violación de esta prohibición constituye delito y es penada conforme a los artículos 269 del Código Penal y los artículos 42 y 43 de la Ley Federal de Derechos de Autor.

Este programa es una obra protegida en su totalidad.

1000-9310



LA GUITARRA DE CRISTAL JULIO CESAR OLIVA

1. LAURIANA
(Homenaje a Antonio Lauro)

IMAGENES DE PARACHO
2. El sonido de los árboles
3. El sueño del laudero
4. El canto de las maderas

TRES CUADROS MAGICOS
(sobre obras de Fernando Pereznieta)
5. Desde que te vi, te entregué mi corazón
6. La guitarra de cristal
7. Homenaje a Chopin

SUITE MONTEBELLO
8. Una flor en la laguna
9. Tisú
10. Floresta

SONATA DE LA MUERTE
(In memoriam Ludwig Van Beethoven)

11. Dolor
12. Agonía
13. Muerte

SONATA DEL AMOR
14. Arcoiris
15. Romance
16. Atardecer de amor
17. Plenitud

Tiempo total / Total playing time 65:40 Min.

Todas las obras son composiciones del
Mtro. Julio César Oliva.
Editorial Pendiente
P y © D.R. CIDEG, México, 1997.



Amado Nervó No. 37
Paracho, Mich., 60250

ADVERTENCIA: Todos los derechos del productor y de el propietario de la obra reproducida están reservados. La copia, ejecución pública, transmisión por cualquier medio conocido o por conocer, alquiler directo o indirecto de esta grabación esta prohibido. La titularidad de los derechos contenidos en este fonograma se encuentra reconocida e inscrita en el Registro Público del Derecho de Autor. Estas prohibiciones y oposiciones están fundamentadas en el artículo 386 del Código Penal y 87 bis, 142 y 142 bis de la Ley Federal de Derechos de Autor.

HECHO EN MEXICO



Por tanto

salsa roja
Berta Rojas

Berta Rojas

[Signature]

Vengo a decirte que te quiero I've Come to Tell You I Love You

Es la primera de una colección de veinticinco piezas para guitarra sola titulada *25 cuadros mágicos*, inspiradas en esculturas y pinturas del artista mexicano Fernando Pereznieto (1938 - 2001). Durante la larga amistad que mantuvo con Pereznieto, nació la idea de musicalizar algunas de sus cientos de obras, respetando el nombre que Fernando dio a cada escultura. Todas las piezas están escritas en un lenguaje neorromántico y neoimpresionista.

This is the first of a collection of twenty-five pieces for guitar solos called *25 cuadros mágicos* (25 Magical Tableaus), inspired by sculptures and paintings of the Mexican artist Fernando Pereznieto (1938 - 2001). It was during the long friendship with Pereznieto that the idea of setting some of his hundreds of works to music arose, respecting the name Fernando had given each sculpture. All the pieces are written in a neo-romantic and neo-impressionist language.

Variaciones sobre una canción de cuna - Duérmete mi niño

Variations on a Lullaby - Go to Sleep My Child

Escrita en la Habana, Cuba, la obra está basada en un arrullo o canción de cuna de origen mexicano y centroamericano y consiste en tema, tres variaciones y final. Está compuesta en un estilo romántico, apasionado y virtuosístico.

Written in Havana, Cuba, the piece is based on a Mexican and Central American lullaby or cradle song comprised of a theme, three variations and a finale. It is composed in a romantic, passionate and virtuosic style.

Tres instantes de amor

Three Moments of Love

Aparición, *Te contemplo desde mi ventana*, y *Obsesión* fueron concebidas en un lenguaje evocativo, lleno de lirismo y romanticismo, que sugieren los estilos pianísticos de la época romántica.

Aparición (Appearance), *Te contemplo desde mi ventana* (I Gaze Upon You from My Window), and *Obsesión* (Obsession), were conceived in an evocative language, full of lyricism and romanticism, suggestive of piano styles from the romantic era.

salsa roja

Berta Rojas, Guitar

Edín Solís

1. Tambito josefino *
Tambito from San Jose
2. Calle del viento
Street of the Wind

Vincent Lindsey-Clark

Fiesta Americana

3. Galopa
4. Salsa roja
5. El vuelo de la mariposa
The Flight of the Butterfly
6. Fiesta finale

* Special Guests

The Recycled

**Instruments Orchestra
of Cateura**

conducted by **Edín Solís**



www.onmusicrecordings.com



Julio César Oliva

7. Vengo a decirte que te quiero
I've Come to Tell You I Love You
8. Variaciones sobre una canción
de cuna - Duérmete mi niño

Variations on a Lullaby -
Go to Sleep My Child

Andante calmo

Andantino

Larghetto

Andantino

Allegro

Tres instantes de amor

Three Moments of Love

9. Aparición

Appearance

10. Te contemplo desde mi ventana

I Gaze Upon You from My Window

11. Obsesión

Obsession

Quique Sinesi

12. Danza sin fin

Endless Dance





Hubo una vez un
maestro que sometió
a un alumno a pruebas
duras, al alumno
las asumió y pidió
al maestro una
confrontación, entonces
el maestro dijo: lo que
te enseñé es para que
tu más tarde les enseñes
a otros alumnos
cuyos como tú entonces
aprenda lo que humildemente
te enseñé -
lo mismo te enseñé Julio
23 Julio 72 Alberto Celis



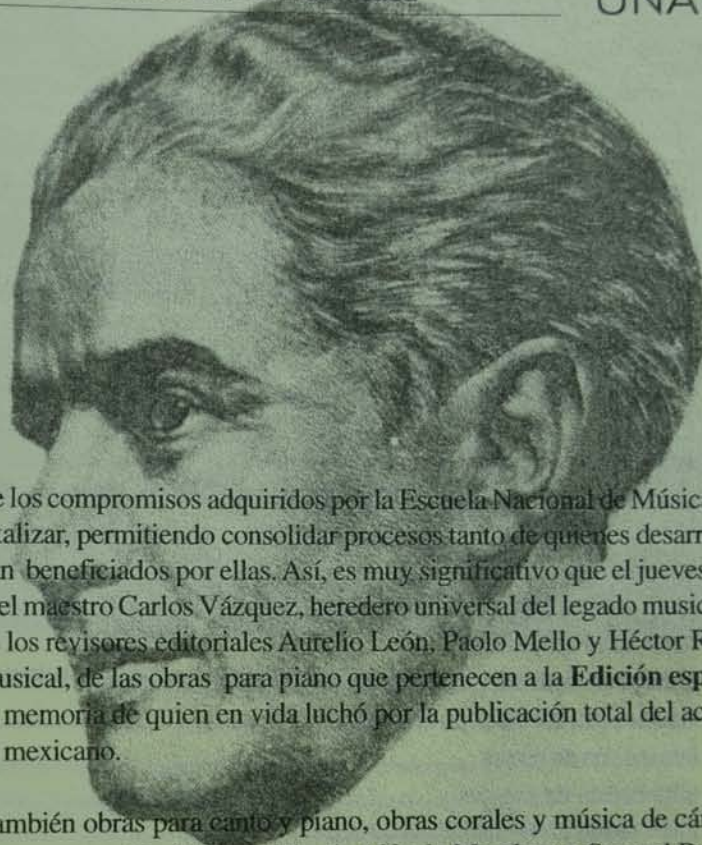












EDITORIAL

Conforme avanza el presente año, algunos de los compromisos adquiridos por la Escuela Nacional de Música con su comunidad académica se empiezan a cristalizar, permitiendo consolidar procesos tanto de quienes desarrollan acciones relevantes, como de quienes resultan beneficiados por ellas. Así, es muy significativo que el jueves 7 de este mes a las 19:30 horas, con la presencia del maestro Carlos Vázquez, heredero universal del legado musical de Manuel M. Ponce, y con la participación de los revisores editoriales Aurelio León, Paolo Mello y Héctor Rojas, se hará la presentación ante la comunidad musical, de las obras para piano que pertenecen a la **Edición especial Clema Ponce**, editadas por esta Escuela en memoria de quien en vida luchó por la publicación total del acervo, y quien fuera esposa del célebre compositor mexicano.

La Edición especial Clema Ponce incluirá también obras para canto y piano, obras corales y música de cámara, completándose el cuerpo de revisores con los maestros María Teresa Frenk, Alfredo Mendoza y Samuel Pascoe, quienes se encuentran en etapa final de revisión de las obras *Cinco poemas chinos*, (en el caso de los dos primeros) y *Pasas por el abismo* y *Bendita sea tu pureza*, en el caso del último. Las nueve primeras obras para piano de la Edición especial Clema Ponce muestran diferentes momentos del proceso creativo de Ponce y son las siguientes: *Balada mexicana*, *2ème Caprice*, *Intermezzo*, *Intermezzo (No.3)*, *Scherzino maya*, *Scherzino mexicano*, *Scherzino a Debussy*, *Suite cubana (Serenata marina, Plenilunio y Paz de ocaso)*, y *Sonatine*.

Por otra parte, ya están en uso los cubículos de estudio contiguos al Salón de Ensayos, que al contar con aislamiento acústico, han favorecido decididamente el estudio de muchos alumnos, generando todo tipo de comentarios, muchos de los cuales nos permiten afinar estrategias para mejorar en este y otros sentidos.

Manuel M. Ponce

Durante junio también podemos presenciar conciertos de la Orquesta Sinfónica de nuestra Escuela, en la Sala Xochipilli el día 18, en la Sala Hermilo Novelo del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli el día 20 y en la Sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario el día 21; la exposición documental *José Pomar, un músico militante* que se inaugurará el día 19 en la Biblioteca Cuicamatini, con la presentación pianística de Daniel Noli y los comentarios de Julio Pomar y Olga Picún, así como el concierto de la pianista italiana Laura Giordano, en el marco del evento «Presencia de Italia en la UNAM. Cinco pianistas, ciclo de conciertos radiofónicos» el día 21, que contará con transmisión en vivo por Radio UNAM. Además de ello, en la escuela se ofrecerán múltiples recitales y cursos extraordinarios, que se sumarán a una cifra única en los niveles latinoamericanos de titulación: este mes realizarán su examen profesional seis egresados (consultar cartelera) lo cual nos habla de la eficiencia terminal que actualmente emprende nuestra querida Escuela, con el apoyo de toda su comunidad. Enhorabuena.

MANUEL M. PONCE

EDITORIAL Obras para Piano

La Escuela Nacional de Música ha emprendido en el primer semestre del año 2001 una vigorosa actividad académica por parte de toda su comunidad, lo que se ha traducido en la programación de cursos extraordinarios de muy diversa índole —que lo mismo han abarcado la fotografía en blanco y negro que el perfeccionamiento de técnicas y estilos musicales para diversos instrumentos y grupos de cámara—, a la par que un gran número de conciertos, recitales y exámenes profesionales. El interés que la comunidad académica ha puesto en todas estas actividades es digno de resaltarse, pues demuestra el grado de madurez que hemos adquirido. Es evidente que nuestra institución ha transitado a un primer plano en la educación musical de nuestro país y ello nos motiva a continuar con el ritmo con el que se desarrollan sus actividades, no sólo al interior de nuestra Escuela, sino también en nuestra presencia externa.

Por ello, es particularmente significativo que el pasado 7 de junio se haya presentado ante la comunidad musical y ante la Escuela Nacional de Música, la Edición especial Clema Ponce, con la presencia de los revisores editoriales Paolo Mello, Aurelio León, Héctor Rojas y Carlos Vázquez. En esta entrega podremos encontrar el texto leído ese día por el Maestro Vázquez, en el que de una manera muy viva relata el intrincado camino que tuvieron las ediciones anteriores de la música del compositor zacatecano, y en el que expresa una profunda gratitud hacia el esfuerzo editorial que la ENM ha emprendido con la publicación, en una primera fase, de las obras *Scherzino mexicano*, *Scherzino a Debussy*, *Scherzino maya*, *Intermezzo*, *Suite Cubana*, *Intermezzo No. 3*, *2ème Caprice*, *Balada mexicana* y *Sonatine*, escritas todas ellas para piano. Con gran vigor continuamos editando la obra poncística, por lo que en breve serán impresas los *Cinco poemas chinos* y las obras corales *Bendita sea tu pureza* y *Pasas por el abismo de mi existencia*.

Por otra parte y con miras a una más adecuada planeación de la formación académica, y tomando en cuenta muchas de las voces que lo habían sugerido con anterioridad, este semestre se realizaron diversas sesiones de orientación vocacional (charlas didácticas previas al proceso de selección), en las cuales los docentes que imparten clases en carreras de baja captación, difundieron de manera muy clara los pormenores de otras profesiones distintas a las de mayor demanda, lo que seguramente redundará en una menos polarizada selección de carreras de los aspirantes al nivel propedéutico. Tenemos confianza en que esta actividad será de gran utilidad en el futuro.

EDITORIAL

Con el mes de septiembre dan inicio una serie de actividades académicas que reflejan el decidido impulso que muchos docentes de la Escuela Nacional de Música están dedicando al terreno de la formación continua, lo cual permite a diversos sectores de la comunidad interna y externa interesarse y/o especializarse en los muy diversos temas abordados.

Al ampliarse la temática educativa de nuestra Escuela a través de estos cursos extraordinarios, seminarios, conferencias y talleres, se cumple también otro propósito: dar paso a los nuevos conocimientos que nuestros investigadores y especialistas, así como también los profesores invitados, están desarrollando en diversos campos de la música, para así nutrir la experiencia cotidiana de la enseñan-currícula vigentes. La distintos docentes que zos, sin duda está tectivo para el cumplimiento mayor de la Universidad.

Con esta entrega, porción de diversas actividades durante el mes

académica, con motivo de la Expo Unam 450 años que se realizará del 3 de septiembre al 30 de noviembre de este año en el Palacio de Minería, en la que la Escuela tendrá participación destacada, presentando grupos de alumnos y profesores en la Excavilla, el Patio central y el Salón de actos de ese recinto, quienes mostrarán la práctica musical que se desarrolla en forma paralela a la enseñanza, así como las publicaciones más recientes de nuestra institución.



 **PROGRAMEX S.A.**

BUCARELI 109 - 3ER. PISO TEL. 35-41-50
MEXICO 6. D. F.

78 R. P. M.

33 1/3 R. P. M.

JULIO CESAR OLIVA (GUITARRISTA)
Palacio de Bellas Artes
(Sala Manuel M. Ponce)
Cara "A"

 **PROGRAMEX S.A.**

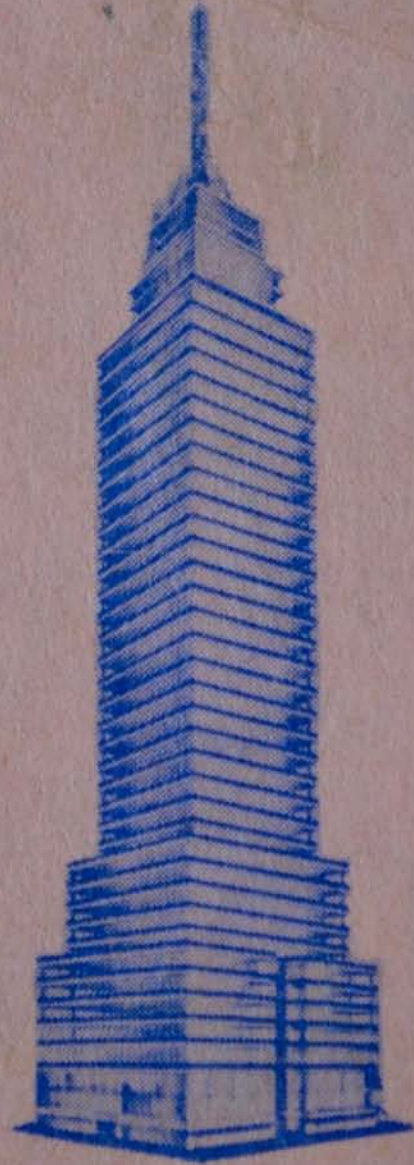
BUCARELI 109 - 3ER. PISO TEL. 35-41-50
MEXICO 6. D. F.

78 R. P. M.

33 1/3 R. P. M.

JULIO CESAR OLIVA (GUITARRISTA)
Palacio de Bellas Artes
(Sala Manuel M. Ponce)
Cara " B "

MIRADOR
TORRE LATINO AMERICANA



*Mexico
from the
sky*



8382

Recuerdo
del día
16 de Enero
de 58 cuando
fue con mi
mano con Panilla
per.

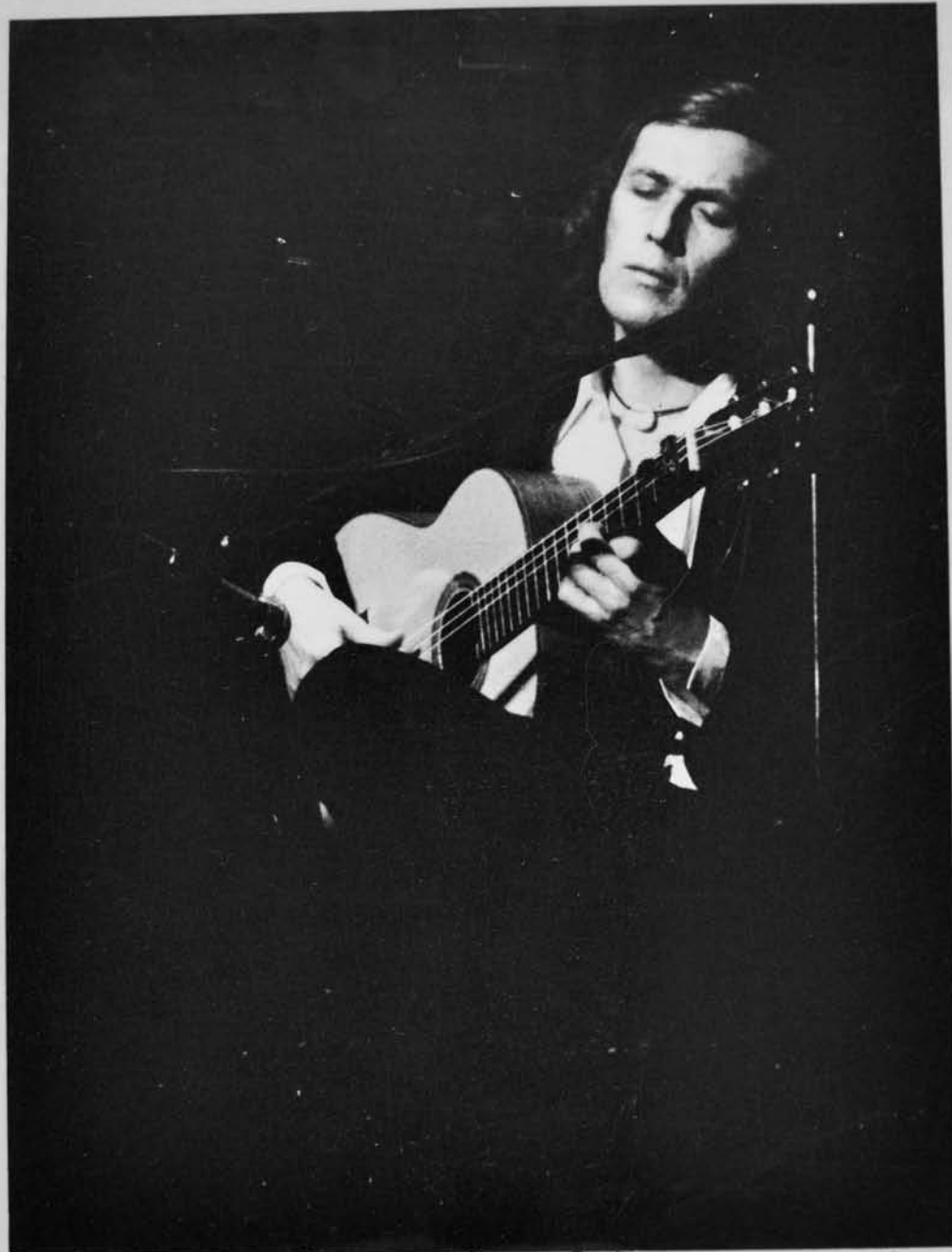
Fecha: 16/1/58.

Julio,
con mucho
amor

[Handwritten signature]

México 21-10-88

y



A Julio
con mucho
amor

[Handwritten signature]

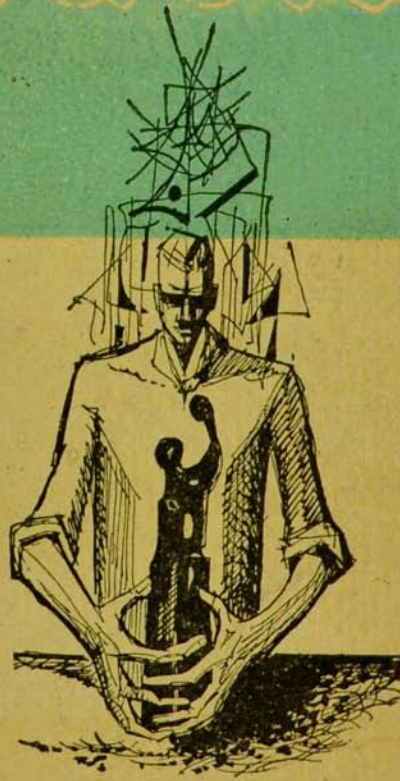
7/10

México 5-11-77



ALBERTO OLIVA

Fantasías.



Divulgación Científica

MEXICO, D. F. ★ 1962



FESTIVAL
MÚSICA DE LAS
AMÉRICAS

Concurso Internacional Julio César Oliva (Modalidad virtual)

Concurso Internacional Julio César Oliva se estableció en homenaje al guitarrista y compositor mexicano, Julio César Oliva. Esta convocatoria es dedicada a guitarristas solistas o ensambles que deseen participar como artistas en el homenaje en vida que se realizará al compositor en esta edición del **Festival Música de las Américas**.

Inicio: 20 de Agosto 2019

Límite de inscripción: 1 de octubre 2019

Entrega de resultados: 7 de octubre 2019

Concierto en homenaje a Julio César Oliva: 26 de octubre 2019

BASES Y NORMAS DE PARTICIPACIÓN

1. El Concurso se llevará a cabo de manera virtual.
2. Enviar un video de buena calidad, sin cortes ni ediciones, a una sola toma, de cuerpo completo, ejecutando obra(s) del compositor Julio César Oliva.
3. Tiempo máximo de duración por video será de 10 minutos.
4. En los primeros 25 segundos del video el concursante deberá presentarse con:
 - Nombre completo
 - Obra a interpretar
 - Mencionar el **Concurso Internacional Julio César Oliva y Festival Música de las Américas 2019**.
5. El video deberá ser publicado en **youtube.com** en modo "Público" bajo el siguiente título:
Concurso Julio César Oliva / Nombre / Nombre de la obra.

REPERTORIO

- Obra(s) original para solista o ensamble del compositor mexicano Julio César Oliva. No se aceptarán arreglos del compositor mencionado.
- Las obras de ensamble se deberán interpretar en tonalidad original.
- Los participantes deberán enviar la partitura de la obra(s) a interpretar en formato PDF al correo: festivalmusicadelasamericas@gmail.com

Una vez publicado el video el enlace deberá enviarse por correo electrónico junto a la documentación de inscripción a festivalmusicadelasamericas@gmail.com.

RESULTADOS

- Se darán a conocer, a través de la red social Facebook e Instagram del **Festival Música de las Américas**, el día 7 de octubre del 2019.
- La decisión de los jueces será inapelable.
- El premio único podrá decretarse empate o desierto, en caso de que el jurado así lo considere.

JURADO

El jurado estará conformado por músicos de reconocido prestigio, Luis Quintero (Venezuela), Gervasio Sánchez, Juan Pablo Gómez, Simón Sánchez, Ana María Romero (Argentina).

PREMIO ÚNICO

- Participación en el **Concierto Homenaje Julio César Oliva** el día 26 de Octubre del 2019.
- Concierto como solista o ensamble (según sea el caso), en San Miguel de Tucumán, Argentina.
- Concierto como solista o ensamble (según sea el caso), en el **2o Festival Música de las Américas** en Monterrey, México.
- Sesión fotográfica profesional, el día y hora será determinado por el Comité Organizador.

- Entrada a todos los conciertos del **Festival Música de las Américas 2019**.
- Masterclass gratuita con cada uno de los maestros invitados al **Festival Música de las Américas 2019**.
- Constancia de participación.

INSCRIPCIÓN

Enviar la siguiente documentación requerida al correo **festivalmusicadelasamericas@gmail.com** en formato JPG o PDF.

- Llenar el formulario de inscripción en línea
- Copia de identificación oficial
- Curriculum vitae
- Fotografía artística
- Ficha de depósito escaneada

COSTO

Solista \$350 MXN

Ensamble \$700 MXN

FORMA DE PAGO

Deberá hacerse un depósito bancario a la cuenta de la **ASOCIACIÓN ORATORIO MÉXICO A. C.** de **SANTANDER**, indicando en la referencia el nombre del participante que se inscribirá.

Cuenta 65 50645318 2

Clabe interbancaria 0145 8065 5064 5318 29

En caso de que el aspirante sea de un país extranjero diferente a México, deberá pagar por paypal una cuota única de **\$25 USD**.

ACLARACIONES

- En caso de resultar ganador, los costos de transporte terrestre o aéreo a Monterrey, Nuevo León, deberán ser cubiertos por el participante.
- A petición del ganador, se puede proveer hospedaje en casa de alguno de los organizadores del **Festival Música de las Américas 2019**.
- **Festival Música de las Américas** se reserva el derecho de difundir o reproducir por cualquier medio, parcialmente o en su totalidad, las participaciones de los concursantes sin su previa autorización. De igual manera, los concursantes renuncian a cualquier remuneración por tal concepto.
- La participación en este concurso implica el pleno conocimiento y la total aceptación de las bases y normas de participación.
- Cualquier caso no previsto en la presente convocatoria será resuelto, en su momento, a criterio del Comité Organizador y el Jurado Calificador.



Lydia Cepeda Sánchez
Directora General



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA
DE CULTURA



CIUDAD INNOVADORA
Y DE DERECHOS

cultura.cdmx.gob.mx

[f](#) [i](#) @CentroCulturalOllinYoliztli [t](#) @ollinyoliztli



VI Festival Infantil y Juvenil de Guitarra Ollin Yoliztli 2019

Del 23 al 27 de septiembre

CONCIERTOS

• **Ángel Damián Rodríguez y Sergio Damián Wilson**
Obras de Laraneli, Sor, Ponce, Barrios Mangoré, Marco y Ginastera
Lunes 23 | 19 horas

• **Orquesta Infantil de la EIMD del CCOY**
Victor Gardoqui, director
• **Orquesta de Guitarras del CIM FaM - UNAM**
Sayil López Cruz, director
Martes 24 | 17 horas

• **Rodrigo Neftalí**
Martes 24 | 19 horas

• **Orquesta Regional de Guitarras de Paracho**
Miércoles 25 | 17 horas

• **Arody García y Arturo Martínez Zanabria**
(Ganador del Concurso Interno de la Fam-UNAM)
Obras de Asencio, Piazzolla, Tárrega, Llobet, Vivaldini y Castelnuovo-Tedesco
Miércoles 25 | 19 horas

• **Concierto de Orquestas Infantiles**
Orquesta Infantil de la EIMD del CCOY
Orquesta Regional de Guitarras de Michoacán
Orquesta Kithara Project Yugüelito
Orquesta del CIM FaM-UNAM
Jueves 26 | 17 horas

• **Concierto de Clausura**
Julio César Oliva
Viernes 27 | 18 horas

Sala Hermilo Novelo del CCOY

ENTRADA LIBRE | **CUPO LIMITADO**

Periférico Sur 5141, Isidro Fabela, Tlalpan, Ciudad de México

CAPITAL CULTURAL DE AMÉRICA