



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**Diálogos transmediales y ecrásticos: cinco ilustraciones de
Posada reapropiados en los movimientos de la “Sinfonía No. 2,
homenaje a José Guadalupe Posada”, de Armando Luna Ponce**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ALEJANDRO GUZMÁN ROJAS

TUTOR PRINCIPAL
DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TUTORES
DRA. DIDANWY KENT TREJO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DRA. HELENA CHÁVEZ Mac GREGOR
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MEXICO, MAYO DE 2020



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.

Contenido

INTRODUCCIÓN	1
El compositor: Armando Luna Ponce	9
Historia detrás de una sinfonía contemporánea en Homenaje a la Independencia y la Revolución Mexicanas	12
DESCIFRANDO CÓDIGOS	15
Primera ilustración.....	15
Primer movimiento: Discurso político, <i>allegro</i>	16
Contexto original: El motín de los estudiantes.....	19
Segunda ilustración.....	23
Segundo movimiento: Aparición de la Virgen de Guadalupe en los Remedios, <i>lento</i>	24
Contexto original: Segunda Aparición de la Milagrosa Virgen de Guadalupe en la Hacienda de la Lechería.....	25
Tercera ilustración	29
Tercer movimiento: Rebumbio de calaveras; rotos y garbanceras, <i>allegro</i>	30
Contexto original: Calaveras del montón.....	31
Cuarta ilustración.....	37
Cuarto movimiento: La alfajorera, <i>lento</i>	38
Contexto original: Gran Espanto. En la 3° calle de Santo Tomás. Justa alarma del vecindario. Aparición del fantasma de Pachita la Alfajorera	39
Quinta ilustración	41
Quinto movimiento: El jarabe de ultratumba, <i>allegro ridicolo</i>	42
Contexto original: Gran fandango y francachela de vivos y calaveras en el panteón de Dolores con música y borrachera	43
De la razón y línea conductora en la selección de las imágenes de Posada. Una posible explicación.....	46
TRANSMEDIALIZACIONES: DOS FORMAS ÉCFRASTICAS	48
FUENTES CONSULTADAS	56

A la memoria de Armando Luna Ponce

Mi sincero agradecimiento a la Dra. Susana González Aktories por su guía y consideraciones.

Mi reconocimiento a las Dras. Didanwy Kent y Helena Chávez, por sus amables consejos y observaciones.

Este trabajo ha sido posible gracias a la UNAM, su Posgrado en Historia del Arte y a la beca de excelencia otorgada por el CONACyT.

INTRODUCCIÓN

En noviembre de 2011 la Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM) interpretó, en el programa 6 de su tercera temporada, la *Sinfonía número 2, Homenaje a Posada*¹ del compositor mexicano Armando Luna Ponce (Chihuahua, Chihuahua, 1964 – Tultitlán, Estado de México, 2015). La obra había sido comisionada, en el 2009, por el Sistema Nacional de Fomento Musical con la sugerencia de que aludiera a un tema mexicano, dado que se vislumbraban los festejos por el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución.

Se sabe que Luna Ponce pensó inspirarse para esta composición en una obra plástica, en un principio consideró las obras de dos destacados muralistas mexicanos, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, pero al final se decantó por la gráfica de José Guadalupe Posada. Fueron las calaveras, la muerte y la imagen lúdica en la obra de Posada lo que determinó su elección.

Las ilustraciones de Posada son producto de dos factores: por un lado, de los requerimientos específicos de los contratantes que las solicitaban,² y por el otro, de la creatividad y el ingenio que desplegaba su creador para sintetizar en sus imágenes escenas y situaciones derivadas de la vida cotidiana en el México de su época. Los temas abordados en su gráfica, fundamentados en cierta ideología posrevolucionaria que se enfocaba en el pueblo y las clases proletarias, posicionaron a Posada como un icono de la cultura mexicana y de la identidad nacional. Indagar en ello para reflexionar acerca de la comisión que se le hizo a Luna Ponce y ver cómo ahora dichas imágenes se vuelven la base para abordar musicalmente los festejos del bicentenario de la independencia y del centenario de la revolución, es reconocer dos programas históricos que son recurrentes en el afán de

¹ El estreno absoluto lo realizó la Orquesta Escuela Carlos Chávez, en febrero de ese mismo año. Se toma como punto de partida la de la OFUNAM, ya que fue la primera interpretación realizada por una agrupación orquestal profesional, además de que la referencia sonora remite a la grabación en vivo que ésta tiene en su archivo histórico.

² En el caso de las publicaciones periódicas, los editores demandaban enfatizar los acontecimientos sociales del momento, que ellos mismos seleccionaban y que se convertían en noticia. Las ilustraciones comisionadas reforzaban el impacto que dichas noticias podían tener en el público lector, al acompañar el texto y de esa forma complementarlo.

afianzar el sentido de la mexicanidad y de lo nacional a través del discurso que proponen las artes.

Con lo anterior surgen varias preguntas que intentaremos despejar. ¿Por qué es elegido Posada como receptor de un homenaje musical? ¿Hay antecedentes de compositores que se refieran a Posada? ¿Qué procesos de reapropiación se evidencian en la obra Armando Luna Ponce? ¿Cómo se construye esta sinfonía? Si los títulos de los movimientos corresponden a ilustraciones de Posada ¿Qué imágenes proyectan y qué significaron dentro de su contexto original? ¿Cuál pudo ser el motivo de dicha selección para Luna Ponce y cuáles sus motivaciones para componer con ello una sinfonía? ¿Cuál es la relación que propone entre discurso visual (origen) y discurso sonoro (destino)? En las siguientes páginas expondré información que considero servirá para ir normando criterios que ayuden a despejar los cuestionamientos mencionados.

Las preguntas antes enunciadas pueden ser detonadas por eventos casuales en circunstancias específicas, por ejemplo, imaginemos asistir a un concierto sinfónico: accedemos a la sala y, como es tradición, recibimos un programa de mano. En este nos informamos acerca de los autores, de las obras que se escucharán además de una breve reseña de las particularidades de cada una de las piezas que conforman dicho programa. Al revisar el orden del programa, nos encontramos con una sinfonía de un compositor mexicano, que además busca ser un homenaje a un artista plástico.

La obra en cuestión podría ser la *Sinfonía No 2, Homenaje a Posada* de Armando Luna Ponce. El título invitaría a pensar en dos ideas. Por un lado, un hecho sonoro: la sinfonía como un género que forma parte de la historia de la música y, por otro, el homenaje que el compositor busca rendir al ilustrador predominantemente decimonónico José Guadalupe Posada (Aguascalientes, Aguascalientes, 1852 – Ciudad de México, 1913). Dos creadores separados por varias generaciones, algo que hay que tener en consideración, y que será necesario retomar más adelante en este ensayo.

El programa también nos indicaría la estructura de dicha sinfonía, dividida en cinco movimientos:

- I Discurso político, *allegro*
- II Aparición de la Virgen de Guadalupe en los Remedios, *lento*
- III Rebumbio de calaveras; rotos y garbanceras, *allegro*
- IV La alfajorera, *lento*
- V El jarabe de ultratumba, *allegro ridicolo*

Con esta información podemos inferir que cada movimiento musical tiene conexión con ciertas imágenes creadas por Posada. Pero dejemos que la escucha de dicha sinfonía, como complejo sonoro ideado por Luna Ponce, nos dé alguna pista al respecto.

Difícil asunto escuchar una obra musical contemporánea por primera vez. Necesario es tener disposición y apertura para la recepción. Los juicios de valor, el gusto, son aspectos que rebasan este trabajo ya que dependen del conocimiento y experiencia de cada escucha y que en muchas ocasiones responden, hasta cierto punto, a un proceso homeostático.

Lo que en cualquier caso se podría observar es que la orquesta utilizada es de grandes proporciones³, y que cada movimiento es de corta duración —entre 3'20" a 4'30"— siendo la experiencia sonora total de la obra de aproximadamente 18 minutos. Aprenderíamos también que hay una alternancia en el manejo de los tiempos y su velocidad de interpretación en cada movimiento, que contrasta entre: rápido, lento, rápido, lento, rápido.

Durante la escucha podríamos preguntarnos qué tienen todos estos rasgos que ver con la obra plástica que los inspiró. Por el momento dejaré las impresiones sonoras hasta aquí, para atender a esta interrogante, y más adelante volveremos a la apreciación de la pieza, para ahondar en otros aspectos propios de cada movimiento.

³ La orquesta está conformada por cuatro secciones. En la sección de maderas, de: piccolo, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en sib, clarinete bajo, dos fagotes y un contrafagot; en la de los metales: cuatro cornos, dos trompetas, dos trombones y una tuba; en la de las percusiones: timbales, xilófono, wood block, silbato, campanas tubulares, tam-tam, pandero suspendido, maracas, matraca, vibraslap, glockenspiel, platillo suspendido, cascabeles, bombo, castañuelas, güiro, batería y claves (interpretados por cinco percusionistas) y un piano; y en la sección de cuerdas: catorce violines primeros, doce violines segundos, diez violas, ocho violonchelos y ocho contrabajos.

José Guadalupe Posada, industrial y trabajador, puede considerarse un hombre que representa una faceta del México de principios del siglo XX. Su producción está ligada a la necesidad de proveerse de lo más elemental para su subsistencia y en ese sentido su trabajo estaba supeditado a los requerimientos de quienes lo contrataban.⁴ Descartada está la búsqueda de nuevas formas artísticas por el arte en sí, y si es que lo logró fue debido a la necesidad de producir de manera pronta y expedita. En ese sentido utilizaba todos los recursos técnicos que conocía y que tenía a su alcance, además de la experiencia lograda por el continuo tallar de imágenes en piedra, madera y metal. El trabajar constante⁵, la habilidad para el dibujo aprendida desde su niñez, lo fueron posicionando como un artista-artesano que resolvía de manera efectiva los encargos que recibía.

Posada no dejó algún documento o pensamiento que mostrara su posición acerca de sus composiciones visuales o de los acontecimientos que le tocó vivir y que, en el siglo XIX, fueron muchos, variados y muy contrastantes. Las luchas por el poder, las intervenciones extranjeras, la pérdida de territorio nacional, los imperios y la dictadura son algunos de los momentos que de alguna manera presenció. Pero ante todo ello, no hay documento escrito que revele su posicionamiento personal, por lo que es difícil ubicarlo ideológicamente ya que su obra —lo único que pervive, además de dos imágenes

⁴ “[...] Posada fue a abrir un tallercito que era una barraca dentro de un zaguán, una especie de jaula con vidrios rotos y cartones pegados con pegadura en los boquetes sin vidrios. Allí, en aquel chiribitil, Posada recibía los encargos más extraordinarios del público: imágenes para ilustrar una oración con indulgencias; pernils de carnero, de pollo o de liebre para ilustrar libros de cocina; dientes para los anuncios de mano de un dentista; sombreros jaranos para una sombrerería de barrio; utensilios de cocina; potes y frascos de farmacia para anunciar remedios caseros, y medicinas de patente. Todo lo que caía bajo el dominio del publicismo ratonero de antaño, era recibido por Posada con la misma sonrisa ecuánime del hombre bueno como el pan; y sin objeción ninguna poníase al trabajo con sus útiles rudimentarios, sin dibujo previo, sin más que una ojeada para calcular la reducción del modelo a su cuarta parte, o al revés, el aumento de una muestra microscópica, o la reproducción de un modelo imaginario, sirviéndose de una simple indicación escrita.” Rubén M. Campos, *El folklore de México* (México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública-Talleres Gráficos de la Nación, 1929), 372.

⁵ Antonio Vanegas Arroyo, con quien Manilla y Posada trabajan, recuerda el peregrinaje: “Cada mañana, antes de venir a verme, Posada visitaba otros talleres preguntando si necesitaban algún grabado. Si ellos decían que sí, de los amplios bolsillos de su gabán extraía un buril y el resto de los materiales. Allí mismo Posada cortaba la viñeta requerida o el retrato o aquello que necesitasen. Terminado el trabajo se dirigía a la siguiente imprenta repitiendo su pregunta”. Carlos Monsiváis, “Posada: en este carnaval se admiten estos rostros.” En *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*, eds. Jaime Soler y Lorenzo Ávila (Ciudad de México: INBA, 1996), 172.

fotográficas—, es producto de una relación comercial que atendía la petición específica de quienes lo contrataban.⁶

La pregunta acerca de su posición ideológica se vuelve pertinente al considerar que Posada se ha vuelto ícono de los valores nacionales, mucho más allá de su tiempo, lo cual explica por qué se volvió objeto-inspiración para obras como la encargada a Luna Ponce, misma que abordaremos más adelante. Es muy probable que Posada tuviera una postura ideológica, misma que se filtra en sus trazos, pero ello ameritaría un estudio específico que no es aquí el lugar para hacer. Lo que sí puede asegurarse es que el legado de Posada llevó a críticos e historiadores a crear una imagen del hacedor de imágenes. Entre otros motivos, porque para el naciente Estado-nación que se fue gestando después de la Revolución Mexicana, era conveniente y necesaria la referencia a figuras que le dieran identidad nacional. Posada fue uno de ellos. La construcción de su perfil como representante del pueblo mexicano se fue forjando por medio de publicaciones que el estado, artistas y promotores culturales editaron y promovieron. En un periodo relativamente corto —de 1921 a 1930— aparecieron libros, artículos y ensayos que fueron cimentando la creación del objeto llamado Posada. La maquinaria político-cultural de ese tiempo buscaba crear un discurso estético que cumpliera su ideal de arte para la masa proletaria. En el marco de la plástica, un discurso visual sencillo serviría para que el pueblo, analfabeta, se acercara al arte. Las artes populares de México, y entre ellas las imágenes de Posada, cumplían ese ideal. El libro *Las artes populares en México* del Dr. Atl, editado en 1921, es un indicio claro

⁶ “[...] ha llegado hasta nosotros una carta escrita el jueves 26 de mayo de 1898 en la que Escárcega le explica a Posada paso a paso cómo desea que haga la imagen, revelando a la vez otros datos muy importantes (por ejemplo, la rapidez con la que Posada podía entregar un grabado). Después de hacer un recuento de los adeudos que tenía con el grabador, y de asegurarle que le pagaría, el editor, retomando una explicación que evidentemente ya le había dado en forma verbal días atrás, escribió: ‘El grabado, por si se le hubiere olvidado, debe ser como sigue. Una máquina en donde la mayoría de los extranjeros están triturando al obrero mexicano, el cual esta echando por la boca muchos pesos. El General Díaz detrás de un árbol o puerta, lo que usted quiera, nomas sacando la cabeza y viendo con sonrisa lo que esta aconteciendo. El primero que esté moviendo la máquina será un inglés, después un yanke [e y] enseguida un gachupín. El pueblo en un estado triste y lastimoso. No dudo que con la buena voluntad con que siempre me ha servido, procurar[á] darle el mejor colorido posible al grab[ado] en cuestión. No se olvide a usted poner en la figura del pueblo, Pueblo Obrero. Como siempre, espero el grabado á las seis de hoy, pues el tiro del Domingo sabe usted es el más largo.’ La caricatura que Escárcega le encargó a Posada se publicó en efecto al siguiente domingo [...]” Helia Emma Bonilla Reyna, *José Guadalupe Posada, a 100 años de su partida* (México, D.F.: Índice Editores, 2012), 117.

de esa puesta en marcha y no solo en las artes plásticas; la música y la danza por su lado también producían objetos que se alienaban a ese ideal llevando a cabo presentaciones masivas dirigidas a las clases marginales. En esa inercia era importante recuperar el corpus visual de Posada y posicionarlo como un objeto artístico de alto nivel —su monografía y los homenajes en el Palacio de Bellas Artes y en el extranjero seguirían esa línea— que demostrara que la mano de un trabajador de la imagen transformado artista era un digno ejemplo de la plástica producida en el México de esos años.

Lo hasta aquí desarrollado muestra cómo la imagen de José Guadalupe Posada, como sujeto hasta cierto punto anónimo en su tiempo, se va transformando en un símbolo de mexicanidad bajo el nombre de “Posada”. En tanto objeto-valor, llegó así a representar no solo a todo un sector popular de la sociedad, sino que además conectó con los valores políticos revolucionarios que forjaron el imaginario de una esencia que hasta hoy es reconocida como clave de la identidad mexicana.

En ese sentido se entiende por qué se sigue investigando a Posada, se le continúan realizando homenajes y organizando exposiciones, y por qué, para algunos creadores artísticos —de medios afines o no— se volvió tan atractivo su lenguaje visual como fuente de inspiración para transponerlo a otros lenguajes artísticos, como ocurrió con Luna Ponce y su sinfonía.

Hemos hecho alusión al vínculo entre Luna Ponce y el grabadista, pero cabe mencionar que no fue el único músico en inspirarse en su obra. Los grabados de Posada han llevado a más de un compositor mexicano a crear una pieza musical. La primera noticia que se tiene de una obra de este tipo se remonta a 1940, cuando Silvestre Revueltas recibe la invitación por parte de la bailarina y coreógrafa Waldeen von Falkenstein —en ese entonces directora del *Ballet* de Bellas Artes— para componer la música para un *ballet* que se llamaría *La Coronela*, que en su estructura buscaría representar ilustraciones del grabador. No obstante, Revueltas fallece el 5 de octubre de ese mismo año, dejando la obra incompleta, quedando el guion para piano de tres de los cuatro episodios programados. Pero el interés por parte de las autoridades para llevar adelante este proyecto hizo que se comisionara a Blas Galindo

la composición del episodio faltante, y a Candelario Huízar, la orquestación de todas las partes. Así, el estreno de dicha obra se llevó a cabo el 23 de noviembre de 1940 en el Palacio de Bellas Artes⁷. Eduardo Contreras Soto escribe a este respecto:

Quien conozca los grabados del genial hidrocálido, punto de referencia e inspiración de la Escuela Mexicana de Pintura, observará cuántas asociaciones pueden hacerse entre ellos y el estilo musical de Revueltas; en ambos creadores, el músico y el grabador, campea el humor sano, abierto y directo, así como la asimilación de elementos populares llevada a una síntesis expresionista fuertemente personal, con una orientación ideológica definitivamente revolucionaria. Los personajes de *La Coronela* tienen inspiraciones precisas en grabados específicos de Posada, lo mismo los caballeros y “damitas” de aquellos tiempos de la dictadura porfiriana que los “desheredados” por la sobreexplotación terrateniente y la leva militar, sin olvidar desde luego a los personajes con nombres propios, como el Don Ferruco de la pesadilla y la mismísima Coronela⁸.

Esta primera búsqueda de traducción y transferencia para la creación de un espectáculo intermedial —la creación coreográfica, el montaje escénico, los decorados, el vestuario, la arquitectura teatral y la música, todos ellos previstos en el *ballet*— partiendo del medio visual, producto del ilustrador, nos hablan de la potencia plástica, pero también conceptual e ideológica, que se le ha dado a la figura de Posada. Contreras Soto delinea de

⁷ La historia de la composición de este *ballet* continuó siendo tortuosa, pues tiempo después de su estreno, desapareció la partitura que completaron Galindo y Huízar. En 1957 José Yves Limantour (1919-1976), admirador de Revueltas, se dio a la tarea de recopilar partituras del compositor para organizar un homenaje en su memoria, con el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes. No encontrando la versión Revueltas-Galindo-Huízar de *La Coronela*, y después de una serie de investigaciones, reconstruyó el guion original de Revueltas, comisionando una nueva orquestación a Eduardo Hernández Mocada de los tres episodios dejados por el compositor. Para el cuarto episodio tomó fragmentos de dos obras compuestas por Revueltas para el cine: *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) de Fernando de Fuentes y *Los de abajo* (1939) de Chano Ureta. La idea de Limantour no era la de reconstruir el *Ballet*, sino la de ofrecer una suite en cuatro movimientos. Los esfuerzos por reconstruir la composición de Revueltas llegan hasta los años noventa del siglo pasado. Con la venia de los herederos del compositor, Enrique Diemecke lleva a cabo un nuevo trabajo, en el que hace algunos cambios en la orquestación y en otros aspectos de interpretación (articulación, fraseo, dinámicas), para dar lugar a una nueva versión de la obra.

⁸ Eduardo Contreras Soto, *La Coronela* (Extracto del folleto del disco REVUELTAS *La Coronela*, Orquesta Sinfónica Nacional, 1997), 11.

manera clara el concepto que se tiene de la obra del grabador y de su posible correspondencia, en este caso, con la música de Revueltas.

A más de medio siglo de distancia, en 2013, con motivo del centenario luctuoso del artesano, vuelven a aparecer otras obras en su honor, esta vez estrenadas por la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, la cual comisionara a Eduardo Angulo la composición de una obra orquestal para ese efecto. Además, quien fuera director musical de la agrupación en ese año, Román Revueltas, se une al esfuerzo, componiendo otra obra en ese sentido.

Angulo titula su obra *Entre catrines y catrinas, sinfonía Posada* que, en sus palabras: “Es un *collage* absoluto de su maravillosa obra, desde luego la catrina no puede pasar desapercibida, no es que sea el mejor ni nada, pero es el que ha trascendido más de sus personajes”⁹. Román Revueltas, por otra parte, compone sus *Danzas de la Catrina*, obra que en su primera versión se estrena junto con la de Angulo. Retrabajada —porque le pareció prudente—, su segunda versión se estrenó en 2014¹⁰.

A estas tres composiciones se suma la que aquí nos interesa, la *Sinfonía no. 2, Homenaje a Posada* —tan sólo unos años anterior a las dos obras citadas—, de Armando Luna Ponce. Ésta se distingue de las tres anteriores, entre otras cosas, por el marco que la generó. Si la composición de Silvestre Revueltas corresponde a un homenaje directo al ilustrador, como también sucede en el caso de Angulo y Román Revueltas —estas últimas en virtud de la conmemoración por el centésimo aniversario de su muerte, la obra de Luna Ponce, en cambio, cumple una doble función: no solo la de rendir homenaje a la figura de Posada, como se indica en el título, sino también y sobre todo la de representar lo mexicano, lo nacional. De esa manera atiende la indicación recibida por parte de la institución que la

⁹ Francesc Serracanta i Giravent, “Historia de la Sinfonía. Un viaje por la historia a través de la música.” Consultado el 15 de noviembre de 2019 de: <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/angulo/>.

¹⁰ Román Revueltas es conocido por ser un músico inquieto, que a menudo reelabora sus obras en busca de mejoras. Tal fue el caso de *Danzas de la Catrina*, en donde hubo episodios enteros que se retrabajaron, sobre todo los lugares donde la música es muy lenta: “me costó muchísimo trabajo, por eso lo borré y volví a escribir”; en otras partes sólo les agregó un compás o detalles pequeños, culminando con la versión número dos, la cual reconoció que le quedó mucho mejor, aunque ello no implicó que elaborara una tercera versión, de la que comenta: “la Orquesta se sintió cómoda con la nueva versión, definitivamente les gustó más”. Román Revueltas, “El director de la OSA rediseñó su obra *Danzas de la Catrina*,” entrevista por Itzel Acero, *La Jornada Aguascalientes*, febrero 3, 2014, <https://www.lja.mx/2014/03/el-director-de-la-osa-rediseno-su-obra-danzas-de-la-catrina-entrevista/>.

comisionó, cumpliendo los parámetros establecidos para los festejos por el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución.

En esta cadena de obras, y sobre todo en la de Luna Ponce, se corrobora la estrecha relación que los grabados de Posada guardan con la relectura que se ha hecho a lo largo del último medio siglo de la historia de México. Sus imágenes se integran como ícono característico de la “mexicanidad”, quizá por el ánimo y los gestos que se transmiten, además de la temática. Pero para entender las estrategias que hacen posible reconocer dichos rasgos también en el plano musical de la sinfonía compuesta por Luna Ponce, conviene primero referir a algunas particularidades compositivas y estilísticas empleadas por este último en su obra en general.

El compositor: Armando Luna Ponce

Siendo un pianista destacado, abandonó la carrera de intérprete para entregarse de lleno al estudio de la música y con ello desarrollarse como compositor.¹¹ Pero en este desarrollo influyeron también aspectos extramusicales, derivados del interés que el chihuahuense desarrolló por otras ramas artísticas como la literatura o las artes plásticas. Así, no asombra que dentro del catálogo de su obra encontremos títulos en los que se hace clara referencia y guiños múltiples tanto a las técnicas derivadas de la plástica —por ejemplo en *Collage*, *Mosaicos*, *Grafitti for thirteen players*—, como a objetos y las formas —*Miniaturas precoces* y *Desfiguros*—, y desde un plano posiblemente más escritural, a los trazos mismos y sus superposiciones experimentadas en la puesta en página —como en sus *Garabatos* y

¹¹ Como compositor, comienza su formación con Juan Manuel Medina Díaz en la ciudad de Chihuahua. En 1980 se traslada a la Ciudad de México para estudiar la carrera de Composición en el Conservatorio Nacional de Música. En 1984 ingresa al taller de composición con Mario Lavista. De 1989 a 1991 cursa la Maestría en Composición en la Universidad Carnegie Mellon, Pittsburgh PA, bajo la tutela del compositor español Leonardo Balada, tomando también cursos con Reza Vali y Lukas Foss. Sus obras han sido interpretadas en diversos foros nacionales e internacionales tales como el Festival Cervantino y World Music Days por reconocidos intérpretes y orquestas. Ha sido jurado del Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”, de las becas a Jóvenes Creadores y del Sistema Nacional de Creadores del FONCA. Entre sus influencias más destacadas se encuentran compositores tan diversos como Franz Joseph Haydn, Bela Bartók y Frank Zappa. Acerca de Armando Luna Ponce, armandolunacompositor, consultado el 20 de noviembre de 2019, <http://armandolunacompositor.blogspot.com>.

Palimpsestos—, al igual que a referencias hechas a figuras que remiten a las tradiciones populares mexicanas —*Five Masks* o *Alebrijes*—, a lo que hay que añadir los homenajes específicos que hizo a artistas plásticos mexicanos: uno, en la *Calavera a Rufino*, otro en la *Sinfonía No. 1, Homenaje a Remedios Varo*, y finalmente, el que hace en la *Sinfonía No. 2, Homenaje a José Guadalupe Posada*.

Otra faceta destacable que se desprende de sus títulos y que se encuentra presente en varias de sus obras es el ánimo alegre y lúdico, vinculado a menudo con la cultura popular, como en *Carnaval, Aquelarre* o *Travesuras*. Otra clave se encuentra al ver que recurre a coloquialismos típicamente mexicanos como en *Desgarriates* y *Tiliches*. Esto va a tono con el humor negro y agudo que poseía, y que se veía acompañado de una personalidad muy fuerte¹².

En estas obras se puede observar un uso amplio de combinaciones instrumentales y de referencias a formas musicales tradicionales, antiguas y contemporáneas¹³. Melómano empedernido¹⁴, no solo interesado por la música académica, tuvo entre sus preferencias también el *jazz*, el *rock*, el huapango, el son, la polca y otras vertientes de la música popular mexicana. A ese respecto consideraba que:

¹² En sus clases era implacable con sus alumnos, los retaba y cuestionaba en cuanto a su vocación, pero siempre con buena intención. Algo que les repetía a sus alumnos de composición era: “Grábenselo con sangre: la instrumentación hace la forma”. Carlos Alejandro Ponzio de León, “El secuestro hacia lo desconocido: In memoriam Armando Luna Ponce”, *Pauta* (abril-junio de 2015): 16.

¹³ En estas obras se puede observar un uso amplio de combinaciones instrumentales y de referencias a formas musicales tradicionales, antiguas y contemporáneas. Entre las dotaciones que encontramos para estas composiciones están: *Travesuras Op. 9*, piano; *Cinco Caprichos*, flauta de pico (sopranino, soprano, alto, tenor y bajo); en *Calavera a Rufino*, arpa sola; *Carnaval*, para dos arpas; *Tres Salmos*, coro mixto a capella; *Palimpsestos*, quinteto de alientos; en las *5 Bagatelas*, flauta, oboe, clarinete, fagot y piano; 8 miniaturas precoces, guitarra; *Toquines I y II*, guitarra; *Five Masks*, flauta y guitarra; *Tiliches*, cuatro guitarras; en *3 alebrijes*, guitarra, flauta, violonchelo, batería y clavecín; *Desfigurados Op. 27*, para violín y piano; *Desgarriates Op. 36*, violín, clarinete y piano; *Garabatos Op. 18*, flauta, clarinete y piano; *Mosaicos*, marimba, guitarra (amplificada), saxofón alto, batería y contrabajo; *Grafiti for thirteen players*: flauta, clarinete, saxo alto, trompeta, trombón, dos percusionistas (vibráfono y batería), piano, 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo; *Sonata de cámara No. 4*, glockenspiel/campanas tubulares, vibráfono, xilófono/crótalos, celesta/sintetizador/piano de juguete, marimba, clavecín/sintetizador, piano preparado, piano; en *Aquelarre*, una orquesta sinfónica; *Terpsicore*, orquesta sinfónica; *Sinfonía No. 1, Homenaje a Remedios Varo*; *Collage*, para orquesta sinfónica; además de conciertos para marimba, piano, viola, violín, violonchelo, flauta; y grupos de cámara tradicionales como dúos, tríos, cuartetos y quintetos.

¹⁴ Su colección de discos compactos era legendaria; tenía además discos duros que contenían una selección muy pensada que facilitaba a sus estudiantes para que conocieran otras maneras de hacer y producir música.

Para un compositor en general es obligación estudiar cada uno de los periodos de la evolución de la música, desde los cantos gregorianos hasta lo que se hace a finales del siglo XX. Por lo general la crítica, la escasa crítica musical que existe, juzga las composiciones de alguien desde un enfoque muy estrecho, califica y etiqueta de acuerdo con ciertos parámetros superficiales, no toma en cuenta la gama de factores que participan en la creación de una obra¹⁵.

El uso de referencias de música popular —algo que era recurrente en sus obras— es algo que lo acompañó en su desarrollo como compositor. En una conversación, al referirse al estreno de la que sería su última composición —el *Concierto no. 2 para piano y orquesta*— hizo algunas observaciones sobre esa obra que precisamente hablan de esa hibridación: “Me gusta incluir todo tipo de géneros, desde música popular, medieval y vernácula, hasta *blues*, huapangos y polcas. Todo esto es como si lo licuara para crear mi propia expresión. Cada compositor tiene su propia manera de escribir música, escribe lo que él es y lo que tiene”¹⁶. Y en otra entrevista, en un sentido similar, señaló que:

En principio, hay que marcar que es totalmente válido el empleo de lo folclórico o lo popular en el arte académico. Desde la antigüedad se ha dado esa lucha entre lo sacro y lo profano. Aquello que fue popular deviene en algo exclusivo de ciertas élites que ya lo interpretan de otra manera, y a la inversa, lo sacro puede influir o mezclarse con lo popular¹⁷.

No obstante, cuando hace referencia a lo popular, lo lleva a cabo no de manera “literal”, esto retomando el mismo timbre instrumental, sino buscando otras texturas orquestales, así como adaptando variaciones a las figuras rítmicas originales. Al respecto discurre que “El manejo de dichas texturas es lo que va a producir esas referencias de, por

¹⁵ José Ángel Leyva, “El arte combinatoria de Revueltas, entrevista a Armando Luna”, *Pauta* (abril-junio de 2015): 25.

¹⁶ Armando Luna Ponce, blog [armandolunacompositor](http://armandolunacompositor.blogspot.com), consultado el 20 de noviembre de 2019, <http://armandolunacompositor.blogspot.com>

¹⁷ *Ibid.*, 27.

ejemplo, la música de una feria de pueblo, pero es solo una evocación, una sugerencia interna de la obra que nos remite a esa experiencia popular”¹⁸.

Por lo anterior, no asombra que, en el perfil que se presenta en su página electrónica personal, se defina como “Compositor mexicano de pensamiento musical ecléctico, lúdico, sincrético, neo-desmadrista, barrocamente clásico y medievalmente contemporáneo”¹⁹.

Historia detrás de una sinfonía contemporánea en Homenaje a la Independencia y la Revolución Mexicanas

Tras entender las motivaciones compositivas que presenta Armando Luna Ponce en su obra en general, es momento de acercarnos a las circunstancias y condiciones que lo llevaron a la composición en torno a Posada que aquí nos interesa.

Ya se mencionó al inicio del ensayo que, en el marco de las efemérides nacionales para conmemorar los 200 años del inicio de la Independencia y 100 años del comienzo de la Revolución, se ideó un gran programa cultural que invitara a la gente a volver sobre ese pasado y reflexionar sobre él. Es en este marco que en el 2009 el Sistema Nacional de Fomento Musical encargó al compositor una obra musical que aludiera a un tema mexicano. Seguramente Luna Ponce meditó al respecto de qué es lo mexicano, de qué objeto cultural o artístico era lo suficientemente poderoso como para considerarlo representativo de la mexicanidad. El periodo posrevolucionario, con esa búsqueda ideológica por formar patria e identidad nacional—elementos necesarios para cohesionar a una nación en formación—, presentaba un muy buen argumento que cumpliría con la encomienda sugerida para la creación de su obra.

La plástica de dicho periodo, en búsqueda de una identidad propia que coadyuvara en el esfuerzo que imperaba, encontró en las manifestaciones precolombinas —con sus grandes estructuras arquitectónicas y murales que contaban historias de poder e

¹⁸ Ibid., 28.

¹⁹ Armando Luna Ponce, blog armandolunacompositor, consultado el 20 de noviembre de 2019, <http://armandolunacompositor.blogspot.com>.

identidad—elementos inspiradores que orientaron su creatividad. El medio idóneo fueron los frescos con los que se caracterizaron y que, con su aspecto didáctico, aparte de sensibilizar al pueblo de ese pasado al que consideraban glorioso, sutilmente introdujeron una ideología que buscaba revalorizar lo popular y la imagen misma del pueblo, para con ello perfilar una nueva identidad nacional. Con ese antecedente, Luna Ponce primero consideró a Diego Rivera y a David Alfaro Siqueiros como posibles inspiradores para su proyecto compositivo. Al final, con un giro muy en sintonía con su personalidad lúdica y sarcástica, se decantó por una figura no menos representativa, pero vinculada a un discurso más inmediato y popular, que quizá por estas mismas razones pervive en el imaginario de lo mexicano: José Guadalupe Posada.

El interés de Luna Ponce por el arte figurativo es notable, como se desprende de lo mencionado en el apartado anterior —siendo el antecedente inmediato al formato sinfónico su *Sinfonía no 1, Homenaje a Remedios Varo* (1997-98), que se basaba en pinturas de la artista. Con ello podemos entender su búsqueda en cuanto a la imagen como herramienta generadora de ideas musicales. Y es así como, a partir de la selección de cinco imágenes creadas por el grabador, el compositor decidió dar forma a su *Sinfonía no 2, Homenaje a Posada*. En consonancia con dicha selección, la obra consta de cinco movimientos musicales. La elección que realizó Luna Ponce fue a partir de una publicación significativa en cuanto al momento histórico en el cual fue publicada: en 1930, *Mexican Folkways* edita una monografía²⁰ exclusivamente dedicada a José Guadalupe Posada. Ésta se apoyó en el rescate de las matrices originales de sus grabados, llevado a cabo por Pablo

²⁰ Mercurio López Casillas menciona que la edición de la monografía de Posada: “[...] fue un gran acontecimiento porque presentó de manera amplia, en formato grande, bien impreso y encuadernado, un libro con la obra de un grabador popular. La edición fue impresa con las matrices originales, pero fuera de su contexto original, esto es, sin la historia correspondiente a cada ilustración grabada. Los encargos que el editor Antonio Vanegas Arroyo solicitó a Posada se publicaron como piezas independientes, por lo que cada imagen adquirió una dimensión particular que motivó decenas de interpretaciones, las cuales poco o nada tenían que ver con la petición original del editor y la idea del ilustrador”. Mercurio López Casillas, “Un libro de artista: leyenda y notas aclaratorias”. En *Posada. Monografía de 406 grabados de José Guadalupe Posada con introducción por Diego Rivera*, ed. por Frances Toor (Ciudad de México: Editorial RM, S.A. de C.V., 2014), 215.

O'Higgins²¹ (1904-1983), y contando con la colaboración de los herederos de Antonio Vanegas Arroyo, dueños de dichas imágenes. En el libro se encuentra una sentida y potenciadora introducción de Diego Rivera, quien proyecta a Posada como el artista del pueblo de México. No parece gratuito que fuera esta monografía la fuente para las cinco imágenes o escenas elegidas por Luna Ponce, quien encontró en ellas un trasfondo plástico a la vez que semántico.

Todos somos afectados por un sinnúmero de experiencias. Estas inciden en nuestras acciones y nos perfilan en cuanto a nuestro desarrollo e intereses. En el aspecto social, en nuestro devenir como miembros de un conglomerado cultural, las acciones ideológicas de quienes ejercen el poder nos marcan —consciente o inconscientemente— en todos los aspectos y, de esa influencia, Luna Ponce no podía ser la excepción. Al considerar a los grandes muralistas o a Posada como creadores de imágenes que de alguna manera pudieran representar “lo mexicano”, nos informa de algo ende lo que nos pertenece y nos une. Aquel lejano dispositivo ideológico desplegado trasciende hasta nuestros días.

²¹ Pintor, muralista e ilustrador estadounidense-mexicano. En los años veinte de siglo pasado llega a México por invitación de Diego Rivera, colaborando en la realización de los murales de la Secretaría de Educación Pública.

DESCIFRANDO CÓDIGOS

Relación. Los acontecimientos de la naturaleza son siempre interacciones.
Todos los acontecimientos de un sistema se producen con relación a otro sistema.
Mecánica cuántica, tercer aspecto del mundo.²²

Recordemos que Armando Luna Ponce ya había meditado en utilizar imágenes como objetos útiles para la trasposición de lo visual a lo sonoro. La *sinfonía 1, homenaje a Remedios Varo*, el *Homenaje a Rufino* ya habían sido muestra de ese interés. Con este antecedente, es lógico pensar que imágenes creadas por Posada se convertirían en el vehículo ideal para cumplir aquel propósito. Veamos ahora cuáles son las imágenes que seleccionó el compositor.

Primera ilustración

En la página cuarenta y nueve de la monografía aparece la imagen que lleva por título



Ilustración 1: Discurso político

“Discurso político”. Esta será una de las que capta la atención de Luna Ponce, para derivar de ahí su primer movimiento.

²² Carlo Rovelli, *La realidad no es lo que parece*. (Ciudad de México: Tusquets, 2016), 124.

¿Qué información proporciona? Aun sin conocer el título que se le asignó en la monografía, bien podemos intuir a lo que refiere la ilustración, que tiene como protagonista a alguien que, por su expresión corporal parece estar hablando de manera enérgica a un público que se ha reunido en la calle. A reserva de que más adelante referiremos al contexto que la originó, en la imagen en realidad se observan dos momentos que ocurren al mismo tiempo. En primera instancia, una acción central que se da en torno a referido personaje, quien parece haber improvisado su “podio” sobre el carruaje, y a la multitud que se muestra atenta, aunque en parte igualmente agitada y molesta, al parecer en actitud de interpelar al orador. A juzgar por la vestimenta, la mayoría parece pertenecer a una clase acomodada. Se aprecia además que algunos portan banderas que se ven ondeando entre la multitud. Por otro lado, en un segundo plano se reconoce otra acción, que ocurre entre tres personajes que se encuentran a mayor distancia, ante las puertas de un edificio. Dos de ellos en actitud de querer abrirlas, y uno, más desdibujado, con las manos levantadas en gesto de alarma. Ahora, veamos lo que Luna Ponce lleva a cabo en su intento por trasponer lo visual a lo sonoro.

Primer movimiento: Discurso político, *allegro*

Además de titular el primer movimiento con el mismo nombre que el que lleva la imagen en la monografía, “Discurso político”, y de indicar el tempo ágil con la indicación de *allegro*, es importante señalar que en la partitura²³ se encuentran —en la sección de comentarios— ciertas indicaciones que servirán como guía a los intérpretes de la obra. Aquí Luna Ponce también ofrece pistas sobre la forma en la que percibió e interpretó la imagen para transferirla al medio musical, por lo que es importante tomarlas en cuenta:

Los tiempos metronómicos deberán tomarse mecánicamente, aun en los movimientos lentos. Los *glissandos*²⁴ en maderas y metales deberán tocarse moviendo la embocadura y/o utilizando las llaves, válvulas o pistones y deben interpretarse burlescamente en los

²³ La partitura me fue facilitada, en archivo PDF, por el compositor.

²⁴ El *glissando* es un efecto musical que se logra pasando de forma ligada de un sonido a otro, recorriendo los sonidos intermedios posibles, creando una sensación de deslizamiento sonoro.

movimientos primero y tercero; lamentosamente en el segundo y a manera de jadeo orgiástico en el último.

En este movimiento, que abarca 132 compases, se escuchan de forma general, tres grandes bloques sonoros. El primero y el tercero son muy parecidos, incluso en longitud (con 49 y 51 compases, respectivamente), mientras que el intermedio es más breve (32 compases) e independiente respecto a los otros dos. La estructura formal podría por tanto representarse bajo la secuencia: A-B-A'²⁵, que responde a una forma musical relativamente sencilla.

Dentro de ese esquema, en este caso, se escuchan referencias e inflexiones que podrían representar algunos tipos de música popular —en los bloques A y A'— y lo que pareciera una perorata, con rechiflas y recordatorios familiares, en el bloque central (B). Respecto a las insinuaciones de música popular, en el primer bloque lo podemos subdividir de la siguiente manera: los primeros ocho compases serían una marcha; después, con doce compases, una polca, y los últimos seis compases, una mini-danza de matachines. Lo anterior se repite, con algunas variantes, en cuanto al número de compases, añadiendo una fermata²⁶ escrita para cerrar esta sección:

$$A = [a (8) + b (12) + c (6)] + [a' (6) + b' (12) + c' (4)] + 1 \text{ (fermata escrita)}^{27}$$

En el segundo bloque tenemos ocho compases, que representan la perorata; seguidos de la rechifla en doce compases —con “mentada de madre” incluida—; cerrando con otra perorata de ocho compases. Al final de esta sección hay un puente que conecta con la última parte del primer movimiento.

²⁵ El apóstrofe indica que, si bien son parecidos, existen elementos que los integran que los diferencian de cierta manera.

²⁶ Una fermata es la suspensión del tiempo —que puede ser al gusto del intérprete— pero que depende del discurso musical. En este caso, Luna Ponce es preciso en cuanto a la duración de la suspensión en el tiempo.

²⁷ a= marcha, b= polca y c= matachines.

$$B = a (8) + b (12+1) + a' (8) + 3 (\text{puente})^{28}$$

Es de resaltar además la participación del trombón²⁹, en un solo, que hace referencia al discurso oral del individuo que está sobre el carruaje. Ello se confirma con la indicación específica que se hace en la partitura al trombonista, en el compás 50, que es la de “como gritando un discurso”. Asimismo, es reconocible el uso de *glissandos* durante el solo.



Ilustración 2: Partitura, pasaje de solo de trombón

La última sección es un recordatorio de lo escuchado en el primer bloque, pero con diferente orden en cuanto a cómo se presentaron la primera vez. Se cierra el primer movimiento con una coda de trece compases, como se esquematiza a continuación:

$$A' = [c (6) + a (6) + b (12)] + [c (6) + a (8)] + coda (13)^{30}$$

Luna Ponce crea texturas, por medio de la orquestación, que nos remiten a lo que se puede considerar el sonido de lo nacional. Respondiendo a José Ángel Leyva, Luna Ponce comenta al respecto: “El manejo de dichas texturas es lo que va a producir esas referencias de, por ejemplo, la música de una feria de pueblo, pero es solo una evocación, una sugerencia interna de la obra que nos remite a esa experiencia popular”³¹.

Es claro el deseo de evocar un “discurso”. Parece que la primera parte representa, con la marcha, el acercarse al templete o lugar en donde se dará el discurso. La polca y la danza de matachines, el ambiente que rodea casi siempre a un evento de este tipo. Después, la forma en que resuelve, con la perorata/rechifla/perorata, la acción concreta del discurso público. Al final, la retirada, rematado con un *ex abrupto* en las percusiones.

²⁸ a = discurso, b = rechifla y a' = perorata.

²⁹ El uso que se le da al trombón –la flexibilidad y proyección que el instrumento tiene, además de su cercanía a la tesitura de la voz masculina– son claros indicios de los deseos del compositor por evocar, sonoramente, lo que sería una perorata callejera.

³⁰ a = marcha, b = polca y c = matachines.

³¹ Leyva, “El arte combinatoria de Revueltas, entrevista a Armando Luna”, 28.

Se ha visto que Luna Ponce desplegó varios mecanismos con la intención de representar, traducir o describir, con música, lo que el título y uno de los momentos nos están informando. Decimos que solo uno de los momentos, el principal, ya que la acción de los personajes en un segundo plano, al intentar abrir la puerta, y la actitud de alarma del otro no nos es posible ubicarlos de forma explícita en el discurso sonoro de este movimiento.

Veamos a continuación, la ilustración tal como fue publicada en el contexto original, en donde algunos de los elementos referidos adquieren un sentido más claro gracias a la noticia que la imagen estaba destinada a acompañar.

Contexto original: El motín de los estudiantes

En la monografía de Posada la imagen aparece solamente con la descripción de *Discurso político*, pero en el texto que inicia la narración en la *Gaceta Callejera* se menciona un hecho más de “sensación”: “El Motín de los Estudiantes” (véase ilustración 3).

Se trata en el original de una hoja volante suelta, en donde la imagen acompaña e ilustra una noticia específica, presentada en el texto que la acompañaba —además recurriremos a otras publicaciones que servirán para ahondar en la descodificación de lo que se observa en la imagen de Posada. Dicho texto narra varios acontecimientos, de los cuales Posada decanta sólo algunos elementos. Recordemos también que debía atender las indicaciones del editor, en este caso Antonio Vanegas Arroyo³².

³² El caso de Antonio Vanegas Arroyo es interesante. La colaboración entre Posada y el editor fue amplia y vasta. Para darnos una idea de cómo funcionaba esa colaboración podemos referir a un pasaje en el que Mariana Masera recoge varios testimonios: “Mucho se ha escrito sobre la obra de José Guadalupe Posada, dejando de lado la importante participación de su principal editor, quien encargaba las imágenes al grabador. Vanegas Arroyo ponía la idea, el tema, y vigilaba la ejecución, según lo confirman los testimonios de su hijo y esposa: «Mi padre entraba al taller [...] con lo que quería imprimir, y le decía: 'Señor Posada, ilústreme esto', y Posada lo leía, y mientras lo estaba leyendo levantaba su pluma y decía: '¿Qué le parece esta viñeta?'» (Brenner, 1983: 212). Asimismo, Charlot comenta: “Toncho [don Antonio] era más bien el que lo hacía grabar. Era pendiente de lo que hacía. Le decía: 'Quítalo esto, hágalo esto.'” (Charlot, 2004: XXVIII). Por lo tanto, cuando se habla de la obra de Posada sin mencionar al editor, la información está incompleta: una parte muy importante de las imágenes más famosas del grabador fueron pensadas por Antonio Vanegas Arroyo, quien intervino de manera significativa en el resultado final. En buena medida, gracias a la colaboración de sus grabadores, Vanegas Arroyo destaca como un caso poco frecuente: una imprenta decimonónica que trasciende hasta nuestros días.» Mariana Masera, coordinadora, *Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraordinario*. (Ciudad de México: UNAM, 2017), 111.

Lo que se confirma es que efectivamente se trata del momento en que algún



Ilustración 3: El motín de los estudiantes

ciudadano, sobre un carruaje, da la impresión de dirigirse a los concurrentes con una emocionada alocución. La posición del cuerpo, con los brazos abiertos³³ y las piernas, una

delante de la otra, afirmándose en el vehículo, proyectan acción y seguridad. El texto menciona a un artesano, frente al zócalo, que se dirige hacia el pueblo con buen juicio y convicción. La muchedumbre, alrededor del citado personaje, aparentemente lo apoya y aclama, en contraste con los personajes del lado inferior izquierdo están expectantes, observando: las mujeres al individuo sobre el carruaje, los hombres a otro lado, a la referida acción que aparece en la imagen en un segundo plano (la disputa entre los tres personajes que, por su atuendo se asume que no pertenecen a una misma clase social), pero que el texto no narra³⁴.

Pero hagamos un poco de historia para ubicar mejor los hechos: en 1892 se modificó la Constitución política con vistas a una nueva reelección del presidente Porfirio Díaz. Debido a ello, surgieron voces disconformes y la situación política-social sufrió una serie de polarizaciones que desembocaron en manifestaciones, en contra y a favor, de su reelección. El domingo 15 de mayo se llevó a cabo una de ellas —en contra— y el recuento de esta apareció en varios medios³⁵. La aquí presentada *Gaceta Callejera* No. 1, y otros medios, resaltan la alocución de un personaje³⁶ al llegar al Zócalo. Pero existe otro momento que no se menciona en la *Gaceta* y que es el intento por hacer resonar las campanas de la Catedral, pero que sí quedó registrado en otros medios de ese tiempo:

³³ Esta posición, de arena pública, ya la había utilizado en uno de sus primeros trabajos en Aguascalientes.

³⁴ Rancière medita a ese respecto y considera, en cuanto a las imágenes que: “Hay un tipo de seres, las imágenes que son objeto de una doble interrogación: la de su origen y, por consiguiente, de su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los cuales sirven y los efectos que ellas inducen”. Jaques Rancière, *El reparto de lo sensible, Estética y política*, (Santiago de Chile: LOM ediciones, 2009), 21.

³⁵ “[...] Después de varias sesiones públicas que dio el comité de estudiantes, unido ya con el club de obreros, se acordó que el 15 del actual tuviese verificativo la gran manifestación que, sin exagerar, fue realmente imponente. A las siete de la mañana del 15 comenzaron a llegar pequeños grupos de estudiantes y obreros al jardín de San Fernando, punto de partida, señalado con anterioridad. El pueblo se reunía más y más; un grupo numeroso de agentes de policía secreta llegó al lugar citado, sin impedir ningún movimiento. [...] Poco después de las nueve de la mañana comenzó por uno de los ángulos del jardín el desfile de los pabellones y estandartes de los estudiantes. La música tocó nuestro Himno Nacional en este instante y la multitud aplaudió frenética. Todos se descubrieron la cabeza a las primeras notas del himno y a la aparición de las banderas. [...] Antes de partir, la banda tocó la marcha ‘No reelección, obra de la Sra. Concepción López de Huelgas, que fue muy aplaudida, siendo especialmente compuesta para esta manifestación, y terminada que fue, desfiló la gran comitiva dirigiéndose hacia el centro.” «Gran manifestación Anti-Reeleccionista de Estudiantes y Obreros», *El Monitor Republicano*, 17 de mayo de 1892.

³⁶ Los valientes estudiantes que no venden su conciencia, y los obreros que no cobran veinticinco centavos, recorrieron las calles teniendo su camino tapizado de flores. Un obrero en el Zócalo se encaramó sobre un carro y desde allí arengó al pueblo con sensatez y cordura. (Se respeta la ortografía y redacción del original). «Y hubo manifestación anti-reeleccionista el domingo», *Diario del hogar*, 17 de mayo de 1892.

[...] siguiendo el costado norte del Zócalo, para ingresar á la gran Avenida de Plateros, San Francisco, etc. Al pasar frente á Catedral, un pequeño grupo de estudiantes y obreros concibió el atrevido proyecto de repicar las campanas, y para efecto, se dirigió hácia la puerta de la torre de Catedral, que comunica con el atrio. Repetidas veces llamaron con el objeto de que les permitieran subir, é impacientándose porque no se les habría, comenzaron á echar la puerta abajo. Lograron abrirle un boquete de regulares dimensiones; pero unos gendarmes que estaban inmediatos dieron señales de alarma, y pronto se vieron los estudiantes y obreros que querían repicar, sitiados por numerosos gendarmes y policías secretos [...] (Se respeta la ortografía y redacción del original). («Gran manifestación Anti-Reeleccionista de Estudiantes y Obreros», *El Monitor Republicano*, 17 de mayo de 1892).

La puerta y la forma del edificio que se insinúa en el grabado, así como esa acción que se desarrolla en un segundo plano, hacen pensar que Posada conocía esta versión de los hechos y de ahí incluyera en su imagen estos dos momentos, la alocución y el intento por replicar las campanas de Catedral.

¿Qué tipo de transferencias se pueden colegir para esta primera experiencia? En primera instancia, Posada recibe cierta información, verbal o escrita, en la que se le indica qué es necesario que aparezca en la ilustración. El resultado es la imagen que hemos analizado y contrastado con el texto que la acompaña y con los hechos ocurridos. De ello concluimos que, sin bien contiene la situación del personaje que se sube al carruaje para dirigirse al público que lo acompaña, mencionado en la *Gaceta Callejera*, en el texto no se declara lo referente al intento de tocar las campanas de la Catedral, que a su vez si es aludido por otros medios periodísticos. Posada lo considera importante y lo incluye en su narración visual, con el visto bueno del editor³⁷. Por lo demás, parece extraño que en los textos se haga referencia a que los protagonistas eran obreros, artesanos o estudiantes,

³⁷ De manera especulativa podemos pensar que, en virtud de los tiempos para el tiraje de la publicación, el hecho de que no coincidía totalmente el texto con la imagen es resultado de ese apremio. Quienes fueron testigos lo pudieron reconocer sin problema. Los que lo leyeron o escucharon, también. El problema para quienes, como nosotros, en la distancia temporal —sin el conocimiento del hecho por la investigación hemerográfica— la situación en cuanto a esos personajes del lado izquierdo, el edificio y la puerta, quedarían como un misterio.

pues la vestimenta no parece corresponder a dicho perfil más popular. Independientemente de esto, Luna Ponce parece entender el espíritu popular, masivo y de revuelta que se proyecta en la imagen —la marcha, la polca y la danza de matachines como referencias sonoras evocativas—, además de valorar el toque nacionalista y revolucionario que implica esta imagen, por la que no asombra que esta imagen sea la que lo inspire a inaugurar esta sinfonía que pretende justamente hacer a través de lo sonoro un guiño a estos motivos nacionales.

Segunda ilustración

En la página sesenta, de la monografía de Posada, se encuentra una imagen que lleva por



Ilustración 4: 1a. Parte. Aparición de la Virgen de Guadalupe en Los Remedios

título “1a. Parte. Aparición de la Virgen de Guadalupe en Los Remedios”. La imagen misma refiere a un contexto rural, un paisaje campirano, característico de México, en el que un grupo de campesinos realiza una procesión hacia una iglesia. Se les ve cargando un maguey —en el que se insinúa una imagen de la Virgen de Guadalupe—, misma que se explica por el título que confirma la milagrosa aparición.

Segundo movimiento: Aparición de la Virgen de Guadalupe en los Remedios, *lento*

Al escuchar este movimiento la sensación es la de recogimiento. Un lento devenir, con inflexiones sonoras que recuerdan ese plañir que se oye en las procesiones religiosas, los *glissandos* insinuándolo. Hay un ambiente casi etéreo, el matiz en general en piano, con crecidas y bajadas de matiz por el uso de la suma de instrumentos. Las percusiones y el piano como pasos lentos y pesados por cargar lo que parece ser un gran maguey. Todo ello en constante repetición.

La narrativa que construyó Luna Ponce para su segundo movimiento responde a una experiencia que es propia del canon católico: la alabanza. En cuatro grupos muy organizados de dieciséis compases cada uno —divididos en dos de ocho a su vez— crean una impresión de voces que, con una pequeña introducción de dos compases y una coda al final del movimiento de tres, bien nos pudieran remitir a ese ciclo de reiteraciones. Cada grupo se contrasta con el siguiente por medio del uso de densidades sonoras. Al interior de cada grupo, cada ocho compases, se distinguen cambios en la orquestación y por ende de timbre. Es decir, diferentes voces como se escucharían en una procesión, resultado del uso de grupos de instrumentos que con la suma de sus timbres resultan en una diferenciación colorista que los distingue. En *ostinato* se escucha a las percusiones y el piano —que creemos— representa el caminar de los integrantes de la procesión que se observa en la ilustración de Posada.

El esquema general del movimiento, que abarca 69 compases, es el que sigue, en donde la segunda línea representa el *ostinato* de las percusiones y el piano que se escucha a lo largo de todo el movimiento:

2 (introducción) [8 + 8] + [8 + 8] + [8 + 8] + [8 + 8] + 3 (coda final)

[Perc./Piano]—————

Contexto original: Segunda Aparición de la Milagrosa Virgen de Guadalupe en la Hacienda de la Lechería

Si bien Luna Ponce conoció este hecho bajo el título que aparece en la monografía, “1a. Parte. Aparición de la Virgen de Guadalupe en los Remedios”, la publicación original lleva un título que nos sitúa más claramente en el lugar (Hacienda la Lechería) y la condición de dicha aparición, al indicarnos que es la “segunda” (véase ilustración 5).

En el número 16 de la *Gaceta Callejera* donde aparece publicado, se narra además la milagrosa aparición que aconteció el domingo 14 de enero de 1894. La importancia del suceso se refleja en la publicación, pues el anverso y el reverso de ésta desarrollan cuatro etapas de dicho evento: la aparición, el traslado a la capilla del pueblo de San Martín³⁸, la consagración y el despedimiento (véanse ilustraciones 5 y 6). Los tipos de letra, la colocación de los textos y las imágenes muestran un cuidado no visto, al menos, en la gaceta antes analizada.

El texto, cargado de una prosa grandilocuente, resalta el hecho de que fue promovida como la segunda aparición después de la magna en el Tepeyac. La imaginación de Posada, para crear su narración visual, se enriquecería con la descripción de los acontecimientos—que seguramente le proporcionó Vanegas Arroyo—y lo ilustrado refleja lo que, a su criterio, sería lo necesario para el fin que el editor buscaba.

Pero ¿Qué decía al respecto la prensa liberal?:

La virgen del Maguey aparecida en Lechería y en los papeles impresos que se vocean en la plaza de la Merced. La cultura y hasta el simple sentido común rechazan tales supersticiones; pero hay periódicos, para vergüenza de la civilización, que hacen propaganda á los santos aparecidos (El siglo Diez y Nueve, 1894:1).³⁹

³⁸ El lugar en donde aparentemente aconteció el milagro fue en las inmediaciones de la Hacienda de la Lechería. El pueblo es muy probable que sea San Martín Tepetlixpan, en el sur del municipio de Cuautitlán Izcalli.

³⁹ Mariana Masera, coordinadora, *Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraordinario*. (Ciudad de México: UNAM, 2017), 93.

Segunda aparición de la milagrosa Virgen de Guadalupe en la Hacienda de la Lechería.

Después de tres siglos y pico de años en que se apareció tan Divina Imagen para ser el consuelo y protección de todos los mexicanos; hoy ha venido á honrarnos con su divina presencia, en uno de los pueblos más humildes como es el sitio de la Hacienda de la Lechería que colinda con el pueblo de San Martín, donde en un hermoso magüey ha verificado su aparición.

El domingo 14 de Enero de 1894, día eternamente memorable para todos los Areyentes de nuestra Santa Religión Católica, Apostólica y Romana, acudieron un sinúmero de gentes que no cabían en el inmenso espacio que mide entre la Hacienda de la Lechería y San Martín, para cerciorarse palpablemente de tan prodigioso milagro; y con inexplicable admiración han visto que es tan cierto que no puede caber duda ni aun en la gente más incrédula.

Este acontecimiento, repito, ha causado en toda la ciudad tal asombro que no se ha visto otro igual, desde su primera aparición hasta nuestros presentes días.

En coches, en carretones, á pié y como la gente podía, acudieron con tanta avidez y curiosidad que nos es imposible explicar á nuestros lectores.

Sabedores de tan estupendo milagro, todos los foráneos acuden con precipitación á cerciorarse de la verdad, y los wagones de los estados están llegando á la capital enteramente llenos y compactos de pasajeros, que no se han parado en precio alguno con tal que sean conducido al sitio donde se verificó milagro de tal naturaleza. Algunos han podido llegar al lugar, y han visto la Realidad.

El milagro fué contado de esta manera:



El día 28 de Diciembre, como á las ocho de la mañana, en el camino que conduce á la Hacienda de la Lechería, y el Pueblo de San Martín, pasaba Hilgino Rivas, arriero que iba á disponer su carga, cuando observó que dos niños jugaban al pié de un hermoso magüey; la curiosidad le hizo quedarse por algunos momentos parado juzgando la diversión de los dos niños, sumamente pobrecitos y casi desnudos, el uno vestía un calzoncillo de ixtle todo roído, y descalzo y el otro, por el mismo estilo.

Pues como viera que los niños de aquellos lugares no vestían de esta manera, más y más fijó su atención en ellos. Estos apenas vieron al dicho arriero cuando con un regocijo inexplicable, le llamaron, diciéndole: Señor, Señor, venga usted á ver.—Hilgino se acercó á ellos con alguna duda, creyendo más bien

que le llamaban por chiste ó broma. Y echándose á reír les dijo: Ahora lo verán mocositos ¿porqué se burlan de mí?

—No, Señor, no es broma, contestaron ellos; venga usted á ver si es cierto lo que le decimos. El arriero se acercó con alguna incredulidad, y los niños le dijeron:—Vea usted, lo que está en este magüey!

Hilgino observó con estupendo asombro que en el corazón del magüey estaba grabada la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, pero figurada por la misma mancha; así es que no le cupo duda de que estaba idéntica la repetida imagen.

Al dicho arriero ya se le hacía tarde porque le precisaba llegar á México á cumplir con su cometido.

A poco se encontró con un amigo suyo llamado Falcón, le contó el caso y le suplicó que fuese á ver lo que él había visto, dándole per-

fectas señas del lugar donde estaba el magüey; entonces Falcón le dijo á Hilgino que para mayor acierto le acompañara; y en efecto así lo verificaron.

Llegaron al punto y volvieron á ver en el dichoso magüey á la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, pero los niños habían desaparecido por completo, y por más pesquias que se han hecho no se ha logrado hallarlos, por lo que los creyentes juzgan que serían dos ángeles del cielo en figura de niños. Los pechos de ambos viajeros palpitaron con indecible emoción. Empezaron su dirección al camino de la Lechería sin pérdida de tiempo. Dieron parte á un individuo acomodado de aquel lugar el cual los creyó locos ó borrachos y se movió de ellos por tan semejante noticia, diciéndoles que no fueran fanáticos ni salvajes.—Sin embargo los acompañó á ver el dichoso magüey, al que destruyaba, pero la imagen no pudo ser destruída.—Serían como las nueve de la mañana, del día siguiente, cuando aconteció un horrible y voraz incendio.—Las bodegas quedaron desaparecidas por el incendio y los gritos y lamentos de sus gentes eran aterradores.—Nadie ha podido averiguar cual fué la causa de tan terrible incendio! Y coincidencia ignoramos porqué sería.

Desde estos momentos consagran nuevo y reverente culto á la sagrada imagen, con aceite, flores, cebras, etc., etc.

Varios sacerdotes han afirmado ya, y entre ellos el que oficia en San Martín, que aquella Imagen es aparecida verdaderamente, pues la han reconocido escrupulosamente y no se halla ninguna superstición; el prodigio está patente.

ALABANZAS A MARIA SANTISIMA EN SU TRASLACION A LA CAPILLA DEL PUEBLO DE SAN MARTIN.

Alabada sea Maria
Que con un constante anhelo,
Se aparece en nuestro suelo,
Con celestial alegría,
Que memorable sea el día
En que hizo su aparición,
Y todos con devoción
Hoy su Imagen veneremos
Ya que por gloria tenemos
La fe en nuestro corazón.

Oh Maria Guadalupe!
Nosotros que te adoramos
Ante tus plantas llegamos
En memorable mañana,
Hoy la gente canta ufana
Por tu nueva aparición
Pues has dado una lección
De que eres linda Señora
Nuestra mejor protectora,
Nuestra firme advocación.

Siempre alabada y bendita
Seas, niña, por todo el orbe,
Sin que el demonio la estorbe
Con esa audacia maldita.
Que tu bondad infinita
Sea de todos admirada
Y ante tus plantas postrada
Cantemos con devoción
Tu segunda aparición
En el mundo es celebrada.



Este grabado representa la traslación de la Imagen á la Capilla de San Martín, donde continuamente estuvieron llegando los fieles á rendir el digno culto que merece la Reina de los Cielos y sin igual Patrona de los mexicanos.

Oh, qué gozo, qué placer,
Tenemos en este día
En que la Virgen Maria
Se nos vino á aparecer.
Hoy se verá florecer
Tan prodigioso portento
Y con plausible contento
Se le adora y se venera
Como la imagen primera
Que existe en el firmamento!

La hacienda de Lechería
Levanta al cielo su frente
Porque ha visto muy patente
A la Imagen de Maria.
Inexplicable alegría
Reina en la suprema ley
Del cortesano y el Rey,
Porque hoy es la admiración
De la gran generación
Que la ha visto en un magüey.

Ese suelo está bendito
Por la mano del Señor,
Por que no hay prueba mejor
De su poder infinito.
Por eso todo el circuito
De ese suelo tan dichoso
Hay está bendido de gozo
Al contemplar con anhelo
A la que es Reina del cielo
Por el Todopoderoso.

Ilustración 5: Segunda Aparición de la Milagrosa Virgen de Guadalupe en la Hacienda de la Lechería

Estupendo y prodigiosísimo acontecimiento en la Hacienda de la Lechería. La milagrosa Imagen de Guadalupe EN EL TEMPLO DE SAN MARTÍN

¡La Inmaculada Virgen de Guadalupe, retratada en el corazón de un magüey! ¡Qué cuadro tan poético! La Reina del Edén, teniendo por dotes el cielo sin límites y por trono una producción de la tierra! Nada más significativo. La oración dirigida en este lugar era más pura; la vista se fijaba en el espacio azul y en el gigantesco magüey, adornado con ceras, lámparas y multitud de flores; el humo del incienso allí recibido se encaminaba recto al verdadero sitial del Criador y todo allí inspiraba devoción y bienestar.

Pero, como el culto externo está prohibido por las leyes de Reforma, la autoridad mandó se trasladase el magüey á otro lugar que no fuese el camino ni la calle.

Dispúsose entonces fuera conducida la Sacratísima Imagen al templo de San Martín, para lo cual hubo necesidad de un número considerable de individuos para que cargasen el hermoso magüey; el peso que tenía no era natural; pues se calcula pesaría el doble de esta producción, en estado normal; esto es otra prueba clara de la verdad del portentoso.

Era de verse la solemne conducción del magüey al pequeño templo. Multitud de gente, en su mayor número mujeres, daba principio á la procesión; todos alumbrando el paso con velas de cera, y regando flores y quemando incienso por donde había de pasar la milagrosa Imagen. Más de dos mil voces iban rezando suavemente el Santísimo Rosario. Por fin llegó á la Iglesia y allí fué colocado el inmenso magüey pero sobre el pavimento, pues era imposible ponerlo en el altar mayor por su tamaño tan grande.

Quedó, pues, la Imagen adorada en el templo, redoblando todos, naturalmente sus ofrendas y sus cul-



tos. Las pencas del referido magüey miden casi dos metros y medio de altura, y sin embargo están profusamente adornadas con flores del tiempo y artificiales; muchísimos faroles venecianos; un gran número de velas de cera y lámparas alumbran á la Divinísima Imagen; ésta podrá tener unos veinte centímetros de longitud por diez de latitud, de modo que es fácil divisarla á pesar de la apiñada multitud.

Por todos los lugares de la República se ha difundido ya la sorprendente noticia, y por fortuna más son los creyentes que los incrédulos, según cálculos. El milagro acaba de comprobarse últimamente por la narración verídica, á no dudar, de un anciano del pueblo. Ha dicho que al siguiente día de la conducción de la Santísima Guadalupe al templo de San Martín había visto él y otros muchos la misma imagen retratada en el corazón de otro magüey pequeño, situado al lado del que allí se hallaba, y ahora está en la iglesia; nada más que se destaca menos la figura de la Virgen, y está también formada de la mancha del centro. También á este lugar van los fieles en gran número á rendir su culto; aunque no está adornado el pequeño magüey como el del templo, sin embargo la devoción es la misma; puesto que es la misma imagen aparecida doblemente y como dando á entender que al estar en el camino, dominando la inmensidad de los cielos, estaba más conforme que en la iglesia. Si el Arzobispo de esta capital opinará lo más acertado sobre este punto, y dispondrá lo conveniente; ahora se halla en Veracruz, pero próximamente irá á San Martín, pues se sabe á punto fijo que su Ilustrísima está anhelante por conocer el admirable y portentoso milagro.

TIERNO DESPEDIMIENTO QUE HACEN LOS VISITANTES

A Nuestra Señora de Guadalupe EN EL PUEBLO DE SAN MARTÍN

Adios, Virgen Sacrosanta,
Guadalupana bendita;
Ya nos vamos de tu lado;
Nuestra pena es infinita.

Ya no veremos el pueblo
De San Martín tan dichoso,
Ni la modesta capilla
Donde está el magüey frondoso.

Ya no veremos tu Imagen,
El magüey iluminando;
¡Qué triste se queda el alma
Si tu luz le va faltando!

Adios, magüey bendecido
Por la mano del Creador,
Cuyas pencas se iluminan
Con divino resplandor.

Quisieramos estar siempre
De rodillas á tus pies,
Admirando tu pureza,
Y adorándote á la vez.

Adios, hacienda preciosa
Que nombran «La Lechería»
San Martín y tú obtuvieron
Tan excelsa gerarquía.

Mas es preciso, Señora,
Separarnos ya de aquí;
Cubre siempre nuestras almas
Con tu manto de turquí.

Con lágrimas en el alma
Nos despedimos de ti,
¡Oh Virgen de Guadalupe,
Delicia del serafín!

Del ángel de las tinieblas
Defiéndenos, Madre amante;
No permitas que se esconda
En nosotros ni un instante.

Adios, tierras bendecidas,
Magüeyes, flores ¡adios!
Tu Imagen ¡Virgen sagrada
Irá en nuestro corazón!

Permite, Virgen Divina,
Que te volvamos á ver;
Esta esperanza llevamos
En el alma con placer.

Ya nos vamos, ya es la hora;
Se nos parte el corazón,
¡Oh, Virgen de Guadalupe! ...
¡Adios, Madre mía, Adios!

Ilustración 6: Estupendo y prodigiosísimo acontecimiento en la Hacienda de la Lechería. La milagrosa imagen de Guadalupe en el templo de San Martín – Tierno despedimento que hacen a Nuestra Señora de Guadalupe en el pueblo de San Martín

Y, ¿la prensa católica?

Los explotadores del candor de cierto público, dieron á luz un escrito, en periódicos populares, anunciando una nueva Aparición de la Virgen de Guadalupe. El relato mismo del suceso bastaba para tener por un embuste la tal noticia: pero los explotadores vendieron mucho y esto era el objeto que se proponían: han ganado algunos miles de centavos excitando la delicada cuanto ligera fibra de la credulidad piadosa, popular, de México. Si se dicen católicos esos periódicos bien pueden borrar ese honorífico título del frontispicio de su publicación [...] es un fraude mondo y lirondo el que han cometido vendiendo una noticia de la que no tenían conciencia fuese exacta y sí de lo contrario, pues á las primeras gestiones que se hicieron para averiguar el hecho resultó una falsedad de éste, y esos periódicos debieron informarse escrupulosamente antes de publicarlo [...] La prensa católica, seria, no hizo caso de la noticia y se conformó con desmentirla con desprecio.

Los *sacatlacos*⁴⁰ con falsas noticias políticas son muy pillos ¡pero los *sacatlacos* con noticias falsas religiosas son bribones y además entran á la categoría de impíos! (La voz de México, 1894: 1).⁴¹

La posición liberal en contraste con la dogmática. Una apelando al conocimiento y la educación, la otra desaprobando algo que no fue maquinado y orquestado por la institución religiosa.

Si bien es de suponerse que Luna Ponce fue ajeno a la importancia que tuvo este hecho en particular en su época, seguramente no lo fue de cara a que los mitos de apariciones “milagrosas” de esta imagen religiosa han sido frecuentes en el imaginario mexicano y revelan algo del carácter y de la historia del pueblo. Así, más que tomarla por el lado propiamente católico —considerando que la festividad en la que esta pieza musical debía enmarcarse no es de carácter religioso y caracteriza la concepción a un estado laico—, Luna Ponce se centra en el ambiente colectivo que propicia un acto de esta naturaleza. Se trata de un ambiente más calmo, de introspección comunitaria, de plegaria, como el que

⁴⁰ “El tlaco, moneda ínfima, valía centavo y medio (De Icaza, 1957:265). Se llamaba *sacatlacos* a los impresores populares que, a cambio de mínima ganancia, vendían noticias sensacionales o precisamente la literatura popular”. Ibid., 95.

⁴¹ Ibid., 93-95.

podría vivirse en cualquier pueblo de México. Esta parte además contrasta con el espíritu proyectado del primer movimiento, pero al igual que éste, retrata algo del carácter nacional, en cuyo marco la “Virgen Morena” se ha vuelto un símbolo importante.

Tercera ilustración

En la página 158 de la monografía se encuentra la siguiente imagen que movió a Luna Ponce, y que hace alusión a los temas de las calaveras y el día de muertos por los que el grabadista fue más conocido. La imagen aparece en esta publicación bajo el nombre de “Rebumbio de calaveras; rotos y garbanceras” (ilustración 7).



Ilustración 7: Rebumbio de calaveras; rotos y garbanceras

Se trata de una imagen poderosa, en la que nos observan las cuencas vacías de un sobredimensionado personaje-calavera, con sombrero de charro. Éste aparece dando la espalda a la multitud de calaveras, como si buscara ahora acercarse, mirándonos de frente, implacable en su misión de atraparnos. La violencia es palpable, el sable que blande escurre sangre; el ruido de huesos, de gritos y consignas parece que nos llegan desde ultratumba. En tanto, montones de calaveras, que por su atuendo aluden a su distinta posición social,

corren despavoridas, alzando los esqueléticos brazos en señal de urgencia. Unas voltean para ver si se les persigue; otras, a la derecha del protagonista, con mirada dura parecen recriminar al personaje, intencionalmente mayúsculo, que no le presta la menor atención. En una de ellas, mujer-calavera, descubrimos en sus enaguas la firma de Posada. ¿Será que el autor manda un mensaje?

Contrariamente a lo que podría pensarse, también hay algo de festivo en esta imagen, por la risa y por el gesto ágil del protagonista. Veamos ahora cómo la interpretó sonoramente Luna Ponce.

Tercer movimiento: Rebumbio de calaveras; rotos y garbanceras, *allegro*

Me parece que Luna Ponce, al retomar el título, percibió la dimensión sonora que éste en sí mismo ya arroja: rebumbio es definido como ruido retumbante, como un intenso resonar o un hacer ruido o estruendo. Eso explica por qué el compositor eligió la forma de *scherzo* para este movimiento, que significa “broma” en italiano o escarceo en español, y se caracteriza por su forma ágil, que es reforzada por el tempo en *allegro*. Generalmente el compás característico es el de tres cuartos, pero Armando opta por el cuatro cuartos.

La estructura de este movimiento, según una de las modalidades del *scherzo*, (que abarca un total de 134 compases) corresponde a forma nuevamente de A-B-A', en donde la parte central (B) la podríamos considerar como un trío, por el manejo de las densidades sonoras, que son menos que en las partes externas del movimiento (A y A'), y el transcurrir de secciones orquestales como los solos característicos del trío. En el acontecer de éste se puede escuchar algo que nos remite al bullicio, las pláticas altisonantes, con risas y burlas por doquier. El esquema general podría esquematizarse como sigue:

- A** [4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + (4+ 4)] + 5 (puente) +
- B** (trío) [(4+ 4) + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4] + 7 (puente) +
- A'** [4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + (4+ 4)] + [11 + 7] (coda)

El manejo rítmico en todo el movimiento desequilibra la sensación del cuatro cuartos, esto es, por momentos se atrapa, pero a veces rítmicamente se pierde la seguridad de los tiempos fuertes que nos dan estabilidad. El jugueteo al que alude el compositor se hace evidente en los giros burlones con los metales, y en otro momento con el *piccolo*. Hay además cambios de sonoridades, a veces muy densas, como emulando una plática desordenada, y en otras muy claras, como cuando todos se callan y alguien que habla a voces se queda hablando solo y se escucha su perorata. Todo ello es integrado, “dibujado” con destreza por medio de la orquestación y la forma musical.

Contexto original: Calaveras del montón

Ya dijimos que Luna Ponce conoció esta imagen bajo el título que le fue asignado en el libro monográfico, y no bajo el que apareció originalmente, “Calaveras del montón”, que si bien también guarda un guiño lúdico al recurrir a una expresión popular (“del montón”), no es tan explícito respecto al tono, las acciones y los protagonistas como el segundo título. En este, además del “rebumbio” como ambiente ruidoso, se alude el tema de la muerte pero en un ámbito que refleja vicios y taras de la sociedad mexicana: entre “rotos” —que remiten a personas mal educadas y toscas— y “garbanceras” —que no sólo refieren a personas que vendían garbanza, sino también a un sector de la población durante el porfiriato que tenía ascendencia indígena, pero que procuraba ocultar su raza e identidad cultural, aspirando a pertenecer a un grupo más bien de origen europeo. Pero el tema del grabado claramente es la muerte, desde el punto de vista de la tradición de recordar a los seres queridos ya fallecidos, que era —y sigue siendo— práctica normal en México. El día de muertos es una tradición que aún perdura, y las “calaveras”, como textos satíricos que se refieren a los “vivos” como ya enterrados, se hizo presente también en imágenes. La idea original de esta festividad de “todos los santos” —europea— era la del recogimiento e introspección acerca de lo frágil de la vida y de cómo se debería honrar a Dios en vida. Todo ello se fue transformando y, en el México decimonónico, el giro se dio del recogimiento al festejo.

Vanegas Arroyo no dejaba pasar la oportunidad y publicaba alrededor de los festejos del día de muertos hojas sueltas que giraban en torno a ese tema. Ya sea por su pluma, o la

de sus colaboradores, se realizaban textos que hacían referencia a situaciones de su entorno inmediato, político, social, y siempre en tono de mofa y de cierta crítica. La ciudad como marco y sus múltiples y variados personajes eran los sujetos utilizados para el gozo y burla de sus lectores.

“Es la vida pasajera y todos pelan el diente”. Así comienza el primer verso que acompaña a la ilustración (véase no. 8). El recuento se inclina hacia el gobierno y la milicia. Entre junio y julio de 1910 se llevaron a cabo elecciones federales para definir la presidencia de la República. Madero contendía por la silla presidencial y ganaba popularidad debido al enésimo deseo de Porfirio Díaz por reelegirse. Hecho preso en San Luis Potosí sale en libertad para huir a los Estados Unidos en donde, el 5 de octubre, lanza el Plan de San Luis, que desconoce a Díaz como presidente, llamando al mismo tiempo al pueblo a tomar las armas para el 20 de noviembre, con el objetivo de deponerlo y llevar a cabo nuevas elecciones.

CALAVERAS DEL MONTÓN.




 Es la vida pasajera
 Y todos pelan el diente.
 Aquí está la calavera,
 Del que ha sido presidente.
 También la de Don Ramón
 Y todos sus subalternos
 Son como buenos Gobiernos
 Calaveras del montón.

No caven ya en el Panteón
 Es mucha la grossamenta,
 Entre ellas también se cuenta:
 La de Landa y Escandón.
 Que les prendan sus siriales
 A nombre de la Nación
 Al cabo que son iguales;
 Calaveras del montón.

Las otras son de Oficiales
 Sin ninguna distinción,
 Coronelos... Generales
 Y jefes de división.
 Mayores con charreteras
 Capitanes de instrucción,
 Toditos son calaveras
 Calaveras del montón.

A la vez los ayudantes
 Con todito su Escuadrón.
 Y siguen los Aspirantes:
 Calavera todos son.
 Calavera es el Teniente
 Y también la reclutista,
 Y lo mismo el subteniente
 Calaveras del montón.

Esto al que es un secreto
 Nadie de morir se escapa.
 A las muertes con su capa
 Diciendo más las veo;
 Y respondo para el Papa.
 Ya lo arrojaron sus cosas
 Y se hayan en oración
 Calaveras del montón.

También al fuerte toca
 Su partecita en la fiesta,
 Que por alicar la boca;
 Un eléctrico lo acuesta.
 Estas si que son tonteras
 El andar en la función,
 Toditos son calaveras
 Calaveras del montón.

Muchos hicieron corajes
 Y acubieron de ojojo;
 Fueron grandes personajes:
 E hicieron todo a su antojo.
 Como feles y constantes
 De su patria en la Nación;
 A hoy los representantes
 Calaveras todos son.


Empesamos p r el chiso
 Y vamos riendo después,
 Que al llegar á su destino;
 Murió con el Japonés.
 La china fué la primera
 Un representante envió.
 Y se quedó calavera;
 De tanta cosa que vió.

España un enviado dió
 Que fué especial y muy fiel,
 Pasó al momento cumplió,
 Con el encargo del Rey.
 Tu persona piacentera
 Va en mi representación,
 Pero quedó calavera
 Calavera del montón.

Los valientes tiradores,
 Soldados de artillería
 Juntos con los zapadores;
 Calaveras son en este día
 El soldado de primera
 Y el cabo de pelotón;
 Con su horrible calavera
 Espantan en el panteón.

Calaveras por millares
 Se van contando por cientos,
 Todos fueron militares;
 Y pasaron por sargentos
 Comandantes de sección
 Que se numero la hilera
 Que grita la calavera:
 Ya estamos en el panteón.

Ya se llevó el panteón
 No quedó ni un abujero,
 Pasa se caesten por montón;
 Calaveras por entero.
 Hoy el sepalterero
 Escarba como una fiera,
 Y busca la calavera;
 De Don Francisco Madero.


 Que de pezar se murió
 Sin encontrar á la suerte;
 Lo muerto se lo llevó.
 En su lomo como fuerte.
 Madero murió inocente
 Pero quedó la madera
 Por querer ser presidente
 Lo volvieron calavera.

Todo charlatán paizero
 Que á mujeres engañó,
 Calavera se vivió;
 Tan solo por embustero.
 Aquél que veóse en quexo
 Con la muerte allá en la plaza,
 Se ha quedado como tizo
 Calavera de su casa.

El vendedor de las peras
 Los saca mueles chorriados,
 Se han quedado calaveras;
 Y con los dientes pelados,
 Y aquellos que se murieron
 Enfermos del corazón,
 Ya sus velas les prendieron;
 Calaveras del montón.

Ya las inditas pláceras
 No hicieron buena fortuna,
 Por andar vendiendo tuna;
 Se volvieron calaveras.
 Lo mismo el del chicharrón
 Y todas las cochiladeras;
 Son rotas calaveras;
 Calaveras del montón.

Ilustración 8: Calaveras del montón

En ese contexto podemos entender el porqué, para el día de muertos, se haya publicado esta calavera. Eran tiempos de incertidumbre, de revuelta, y la violencia se podía percibir por todos lados. Los versos que acompañan a esta ilustración son reflejo de esa situación. Madero ya había lanzado su convocatoria a tomar las armas y a días de que la fecha por él propuesta se avecinaba. Esta publicación, y más la ilustración, presagiaban lo que en su momento acontecería.

Dos estrofas llaman la atención:

Ya se llenó el panteón
No queda ni un abujero,
Pues se cuentan por montón;
Calaveras por entero.
Hoy el sepulturero
Escarba como una fiera,
Y busca la calavera;
De Don Francisco Madero.

Que de pezar se murió
sin encontrar á la suerte;
La muerte se lo llevó
En su lomo como fuerte.
Madero murió inocente
Pero quedo la madera
Por querer ser presidente
Lo volvieron calavera.

Tres años antes de la historia en que Madero fuera asesinado, se presagia con estos versos su trágico final.

La muerte, la gran niveladora. Nadie escapa de ella y, en los huesos, nadie se distingue. La raza, ideología y posición social salen sobrando. La tradición del día de muertos en México es otro de los grandes temas. Vanegas Arroyo y Posada, la mancuerna

decimonónica, rescatan y proyectan de manera portentosa estos temas en más de una ocasión. A ello se refiere Carlos Monsiváis cuando afirma que:

La cumbre indiscutible de la obra de Posada son sus “calaveras”, género gráfico y periodístico ya en boga desde los años ochenta del siglo XIX, estimulado por las tradiciones y supersticiones católicas del Día de Muertos, y vigorizado por la moda del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Gracias a las “Calaveras” el humor popular conoce su gran zona de impunidad: si la muerte es la gran niveladora, su premonición dibujada y versificada facilita críticas devastadoras y panoramas corrosivos. Y échese la culpa a la “fraternización en los panteones”. Posada aprovecha esta ganancia y la convierte en uno de los grandes paisajes alucinantes del arte mexicano.⁴²

Alucinante efectivamente es observar las calaveras de Posada. Cuencas vacías, mandíbulas y dientes que parecen sonreír en todo momento, desde lo alegre, pero también desde lo macabro. Tener la sensación de movimiento de unos huesos descarnados es impactante. Pero aceptarlo con naturalidad, sin asomo de incomodidad, devolviendo la sonrisa es lo que impacta. Luis Cardoza y Aragón, en dos momentos al referirse a la obra de Posada, advertía: «Recordemos, sin embargo, que las calaveras no tienen solo connotación crítica o satírica; también elogiosa o festiva: su aprovechamiento común en México antes de Posada y después de él, por la gran popularidad que les dio –"el tótem nacional"⁴³, escribió Juan Larrea– alcanzó a ser la característica más honda y original del arte popular mexicano»⁴⁴. Lomnitz comenta que: «Las calaveras de Posada –tzompantles, coatlicues desgranadas– son el motivo más profundo y revelador de su obra y de sí»⁴⁵.

⁴² Carlos Monsiváis, “Posada: en este carnaval se admiten estos rostros”, en *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*, ed. Jaime Soler y Lorenzo Ávila (Ciudad de México: INBA, 1996), 178.

⁴³ Claudio Lomnitz aclara que los tótems, en esa época, se definían «como símbolos tutelares que representaban al antepasado atávico de todo el grupo». Claudio Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013), 23.

⁴⁴ Luis Cardoza y Aragón, “Maestro de obras con obras maestras,” *La jornada semanal*, núm. 362 (10 de febrero de 2002), <https://www.jornada.com.mx/2002/02/10/sem-cardoza.html>.

⁴⁵ Claudio Lomnitz, *Idea de la muerte en México* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013), 23.

El pasado prehispánico sale a relucir y la búsqueda de un pasado que reafirme la nueva condición nacionalista es significativa. En contraste, Monsiváis es partidario de una connotación más mundana:

Las “Calaveras” de Posada participan típicamente en el nuevo paisaje urbano, en la orgía y en la amenaza, son manifestaciones del relajamiento, de la ruptura de las solemnidades y respetos, o son la legión de las generaciones pasadas que se acumula tras cada uno de los vivos, o son la advertencia apocalíptica, el pregón publicitario del Juicio Final, o son la intromisión sarcástica del Más Allá en el azorado) Más Acá, o son fandango y el bailongo en el valle de Josafat, o son la batalla en donde todos han perdido de antemano, o son la asamblea en donde nadie pide la palabra para no estorbar a los huesos, o son la oportunidad del enorme perol que anticipa las dulzuras del infierno.⁴⁶

Sea cual fuere nuestra posición al respecto, la atracción que tenemos hacia esas imágenes descarnadas nos remite a una memoria atávica, que, de alguna manera, nos hacen formar, por medio de esta manifestación popular, parte de una nación. Eso es algo de lo que sin duda también era consciente Luna Ponce al elegir para su composición de conmemoración nacional esta imagen como inspiración. La referencia sonora y musical a este tipo de escenas —bien reconocida por Monsiváis en el fragmento citado— es indudable, y queda claro que el compositor lo supo integrar en este movimiento de su obra.

⁴⁶ Carlos Monsiváis, “Posada: en este carnaval se admiten estos rostros”, en *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*, ed. Jaime Soler y Lorenzo Ávila (Ciudad de México: INBA, 1996), 178.

Cuarta ilustración

Regresando unas páginas antes en la monografía, en página 87, Luna Ponce volvió a interesarse en una imagen de la muerte, pero desde una narrativa muy distinta. Se trata de “La alfajorera” (véase ilustración 9).



Ilustración 9: La alfajorera

En el grabado se aprecia un cuarto lúgubre. Del lado izquierdo, varios personajes, con la boca abierta, los brazos en alto y los pelos parados, con gesto de estar aterrorizados, viendo todos una misma escena. Al centro, un hombre desmayado, de ojos cerrados, se deja llevar por un espectro de la muerte. Una calaca con forma de mujer, el rebozo y la cabeza cubierta así lo sugieren. El rostro del espectro parece malévolos, mirando fijamente el cuerpo del que está por llevarse, arrastrando el peso del cuerpo inerte. La puerta abierta hacia la noche, la luna y estrellas como testigos del infernal intento por llevarse al vivo al más allá. Se siente la pesadez y el esfuerzo del espectro por llevarse al hombre y la parálisis de los vivos del lado izquierdo, azorados e inútiles para detener la acción del fantasma.

Cuarto movimiento: La alfajorera, *lento*

En consonancia con la tensión y estaticidad que revela el grabado, Luna Ponce compone un movimiento en tempo *lento*. Corresponde a este movimiento el uso de un recurso usado desde el siglo XVI donde, sobre un bajo *ostinato*, se realizaba una improvisación vocal o instrumental. Monteverdi, en su *Orfeo* (1607), la utiliza de manera que Orfeo canta tres melodías en momento distintos de la ópera. El musicólogo Clemens Kühn nos informa que: “Esto sobrevive en las formas de variación barrocas de la chacona y del *pasacaglia*, pariente de la anterior. Un bajo *ostinato* de fondo sirve de soporte a las formulaciones cambiantes de las voces superiores; el bajo fundamenta y, a la vez, articula la forma.”⁴⁷

Luna Ponce toma esta forma de manera literal. En cuarenta y ocho compases escuchamos de manera cíclica a los contrabajos, la tuba y el contrafagot—los instrumentos más graves de la orquesta— repetir una figura musical que dura cuatro compases, agregando al final siete compases a manera de coda. Realiza sobre este *ostinato* lo que pudiéramos pensar son las improvisaciones que son presentadas a manera de solos, bajo la siguiente estructura:

[4 (trompeta) + 4 (flauta) + 4 (Clarinete Bajo) + 4 (Violines I) + 4 (Fagot) + 4 (Clarinete) + 4 (Tutti) + 4 (Trombón) + 4 (Oboe) + 4 (Corno) + 4 (Violines II) + 4 (*Glockenspiel*)] + 7 (coda)

En la séptima repetición, prácticamente a la mitad del movimiento, realiza un *tutti* y por ello agrega al grupo de instrumentos del *ostinato* el clarinete bajo y dos fagotes, buscando el equilibrio sonoro entre el *tutti* que se convierte en el solo orquestal. Además del soporte del *ostinato*, cuando se escuchan los solos de la orquesta, los instrumentos restantes son utilizados de manera colorista, con giros nerviosos, en melodías ascendentes y descendentes, creando un efecto como si se sintieran escalofríos. Vemos, pues, que la disposición musical capta de manera clara el ambiente grave por un lado (lo pesado de la muerte, el vínculo con la noche) y terrorífico (en la imagen tanto de los testigos como del rostro diabólico de la muerte) que proyecta la imagen de Posada.

⁴⁷ Clemens Kühn, *Tratado de la forma musical* (Barcelona: Editorial Labor, 1992), 228.

Contexto original: Gran Espanto. En la 3° calle de Santo Tomás. Justa alarma del vecindario. Aparición del fantasma de Pachita la Alfajorera

Nuevamente, el título original en realidad ofrece información mucho más detallada respecto a los acontecimientos (lugar, testigos, acto y reacciones), los cuales además explican la razón del título sintético que adoptó el grabado ya en la monografía: se trata de una imagen fantasmal, una aparición de una mujer, *Pachita*, conocida en su barrio como vendedora de alfajores.

“Las antiguas leyendas de muertos, aparecidos y espantos parecían haberse borrado ya por completo en el último tercio del siglo XIX; pero ahora vemos que vuelve como un mentís á los descreídos, á reproducirse con hechos ciertos y palpables un suceso maravilloso”⁴⁸. Así comienza el texto que acompaña la imagen de Posada (véase ilustración 10).

Los aparecidos, otro aspecto que permea el imaginario nacional. Al mismo tiempo, temeroso, le atrae lo desconocido. En este caso, se trata de una mujer conocida por su manera muy peculiar de ofrecer su mercancía:

con un canto que partía medio á medio lo menos armónico que en música pudiera existir, y por aquella boca, como vulgarmente se dice, que era el más abastecido almacén de insolencias, que ponía siempre a disposición del público, hubiera ó no razón para que se desbordara ese raudal de frases escogidas [...]. (Espectros y aparecidos: Fantasma en Sto. Tomás. Un loco monomaniaco y Pachita la Alfajorera», *Gil Blas*, 27 de agosto de 1893.)

⁴⁸ Gran Espanto. En la 3° calle de Santo Tomás. Justa alarma del vecindario. Aparición del fantasma de Pachita la Alfajorera, *Gaceta callejera No. 10*, 1893.

GACETA CALZEJERA.

Esta hoja volante se publicará con los acontecimientos de sensación lo requieran.



GRAN ESPANTO

En la 3ª calle de Santo Tomás. Justa alarma del vecindario. Aparición del fantasma de Pachita la Alfajorera.

Las antiguas leyendas de muertos, apariciones y espantos parecen haberse borrado ya por completo en el último tercio del Siglo XIX; pero ahora vemos que vuelve como un mensajero á los descreídos, á reproducirse con hechos ciertos y palpables un suceso maravilloso.

Muy conocida la tué en México, donde se hizo célebre, *Pachita la alfajorera*, como generalmente se la conocía y su canto aquel de

Alfajores de leche y de mantequilla,

Traigo de á medio, también de á cuartilla, o repettian los muchachos, lo mismo que el verso que completaba con estos dos pies,

Traigo ricos alfajores

pa los ricos, y pa pobres.

Enteramente sola, pues no se le conoció familia, vivió largo tiempo en el cuarto número de la casa 9 de la tercera calle de Santo Tomás la Palma. La citada casa es un callejón, sin altos, con vista al Poniente y cuartos al Sur y Norte, quedando en el fondo el pozo.

Pocos gastos hacía y se cuenta que cuanto conseguía realizar y ya que reunía alguna suma de dinero lo echaba en el pozo de la casa.

El fallecimiento de Pachita la alfajorera acaeció hace cuatro años según informes, y poco tiempo después, los vecinos de la citada casa empezaron á observar sucesos extraordinarios, ruidos misteriosos en el patio.

La vecina que ocupa en la actualidad el re-

Agosto de 1893, festividad de Ntra. Sra. de los Angeles, está siendo preso de ver diariamente á diversas horas de la noche la sombra que se le aparece y que dice ver en realidad, siendo sólo visible para él y por las señas que pudo dar, todos reconocieron en el fantasma á la difunta alfajorera. Nada le faltaba; ni el antiguo sombrero ancho de palma, ni el reboso terciado y anudado. El fantasma aquel trataba de conducir á Martínez hacia el pozo de la casa y alguna vez le hablaba diciéndole que sacara el *dinero* que se supone será para hacer sufragios en favor de su alma; y unos vecinos dicen que cuando Paulo ve el espectro, oyen rechinar las puertas de sus cuartos.

Paulo Martínez no pudo resistir esas visitas y trató de cambiar su domicilio, pero en vano, pues el espectro aquel lo detenía y lo arrastraba por toda la pieza.

Este suceso empezó á hacer ruido y comenzaron algunos curiosos á visitar al infeliz persiguiendo pudiendo palpablemente convencerse, en primer lugar, de la extenuación y acabamiento del infortunado Paulo, convertido en un esqueleto viviente, y en segundo lugar del hecho misterioso, pues en presencia de extraños y llegada la hora de la aparición, que es siempre entre 12 y 2 de la mañana, aunque nadie ve el fantasma, notan el profundo terror de Martínez que sólo puede articular con mo-

al cuerpo de Martínez, sienten como un soplo helado que pasa junto á ellos, infundiendo en los más valerosos un temblor invencible y un terror que no se puede dominar.

En una de estas últimas noches se logró sacar de la pieza á Martínez, cosa que en vano se había intentado, pues aunque algunos hombres fuertes lo quisieran sacar de ahí, al llegar á la puerta era arrancado de sus brazos y arrojado al fondo de la pieza; pero como decimos, se logró al fin sacarlo de ahí y conducirlo á una casa del Puento del Blanquillo; pero no por eso cesó la pertinaz persecución, pues sin que nadie pudiera explicarse cómo á las dos de la mañana aquel infeliz había sido llevado por una fuerza invencible y superior al antiguo domicilio de Pachita la alfajorera, donde amaneció el desgraciado Paulo.

Varios sacerdotes se han presentado allí, y después de confesar á Martínez, han pronunciado exorcismos para ahuyentar el mal espíritu, pero siempre infructuosamente.

Tal parece que aquel espectro no quiere soltar la presa que ha hecho y que sin duda morirá á temible influencia de una vida insostenible.

¿Qué mejor prueba, qué más patente ejemplo para los incrédulos que niegan los acontecimientos sobrenaturales?

El teatro de este suceso se continuará

Ilustración 10: Gran Espanto. En la 3ª calle de Santo Tomás. Justa alarma del vecindario. Aparición del fantasma de Pachita la Alfajorera

Pachita fallecería en 1892, y, según el cronista del *Gil Blas*, un año después, “el día 2 del actual”, el fantasma de la célebre alfajorera hizo su primera visita a este mundo, presentándose en su antiguo domicilio. Un nuevo inquilino residía en el lugar, un nevero de nombre Paulo Martínez, quien “cayó en gracia al chocarrero espíritu alfajorero”. Siendo reiteradas las visitas, el pobre nevero perdía la razón en cada encuentro. La historia dice que Pachita guardaba sus ganancias en el pozo de la casa y “queriendo que Paulo fuera su heredero se empeñaba en llevar á aquel infeliz al citado depósito, y esto á fuerza de tirón limpio”.⁴⁹

Pero resulta que todo era una suerte de engaño, ya que en el *Gil Blas* del 30 de agosto se leía: “Por fin, la policía ha acabado con los espantos de Santo Tomás, aprehendiendo á tres muchachos, contándose entre ellos a un jorobado, que es el que hacía precisamente el papel de la alfajorera”. (Espectros y fantasmas en la cárcel: Quien representaba a Pachita la Alfajorera». *Gil Blas*, 30 de agosto de 1893).

La supuesta aparición es representada por Posada. La trasposición que lleva a cabo —del texto que acompaña a la imagen— respeta en principio la idea del espectro que se manifiesta y los testigos que observan aterrados la escena, pero no coincide con el relato del *Gil Blas*. Lo publicado ahí no tiene tanta sustancia y expectativa como lo que se narra en la *Gaceta Callejera*. Otro acontecimiento de sensación que Vanegas Arroyo no deja de producir y de vender.

Quinta ilustración

Llegamos a la última imagen en la que se basó Luna Ponce para componer el último movimiento de su sinfonía. Ésta corresponde a la página 166 de la monografía, y se titula “El jarabe de ultratumba” (véase ilustración 11). Nuevamente nos encontramos con el tema de la muerte, por el que además es conocido Posada. En este caso, una muerte no macabra sino festiva, instalada en un huesudo huateque.

⁴⁹ «Espectros y aparecidos: Fantasma en Sto. Tomás. Un loco monomaniaco y Pachita la Alfajorera», *Gil Blas*, 27 de agosto de 1893.



Ilustración 11: El jarabe de ultratumba

En el grabado se aprecia a la izquierda a un músico “en los purititos huesos” tocando el arpa. A su lado, el barril de pulque. Del lado derecho, las gordas recién palmeadas, el jorongo y la pudenda enagua; al fondo, los comensales comiendo y bebiendo, y en el centro, una pareja bailando lo que parece un zapateado. Todo ello, hasta cierto punto, nos hace olvidar que vemos una imagen surrealista de ocho calacas que bailan, comen y beben. Hasta podemos escuchar un son, un festivo huapango que nos invita a estar ahí, para bailar, comer y beber, en un gran fandango y francachela “de ultratumba”.

Quinto movimiento: El jarabe de ultratumba, *allegro ridicolo*

Luna Ponce toma esta imagen el espíritu festivo y humorístico, marcado en un tempo de *allegro ridicolo*, en un movimiento (de 150 compases) lleno de evocaciones, en el que se perciben gestos del jarabe, el son y el huapango. La estructura está conformada en dos grandes bloques más una coda. La forma, como es habitual en estos géneros, tiende a ser sencilla y repetitiva, pues se trata de bailar y el baile necesita de estructuras firmes. No obstante, las figuras rítmicas del primer gran bloque, con los cambios de compas en cada uno de ellos, resultan en una suerte de reto auditivo y sensorial. Además, en esta parte,

cuadrar resulta complejo ya que la repetición de cada subgrupo acontece cada siete compases, alejado de la manera binaria característica de las danzas antes mencionadas. Nuevamente el movimiento se divide en tres partes: A-B-Coda, y puede esquematizarse de la siguiente forma:

A [11 (introducción) + 7* + 7* + 7* + 7* + 7* + 7* + 8]

*[11/8 + 8/8 + 11/8 + 7/8 + 8/8 + 5/8 + 10/8] = 7 compases

B [10 (introducción) + 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8] en compás de 3/4

Coda [16 + 15] en compás de 4/4

En este movimiento, la orquesta comienza en piano, con pocos instrumentos, y gradualmente irá en *crescendo*, sumando más voces orquestales (un poco a la manera del *Bolero* de Ravel). El movimiento hipnótico, la no cuadratura, en cuanto a la estructura rítmica, invitan a pensar en un baile fuera de este mundo. Los solos dentro de cada una de las secciones recuerdan también al *Huapango* de José Pablo Moncayo, con esos solos tan característicos de su composición.

Luna Ponce logra que, con el discurso sonoro que propone para la última ilustración que seleccionó de Posada, se sienta el deseo de brincar del asiento, comer una gorda y echarse un «pulquito» a su salud, para después unirse a la pareja que febrilmente mueve el esqueleto.

Contexto original: [Gran fandango y francachela de vivos y calaveras en el panteón de Dolores con música y borrachera](#)

Luna Ponce conoció la imagen como “El jarabe de ultratumba”, pero si volvemos a la fuente original, veremos que el título nuevamente nos ubica de forma más específica en el contexto: se trata de una escena ficticia que tiene lugar en el Panteón de Dolores de la Ciudad de México; se habla de una fiesta en la que conviven “vivos y calaveras”; y se hace alusión no sólo al baile, sino también a la “borrachera”.

Siguiendo la línea de los festejos por el día de los fieles difuntos, en donde la comida, la bebida⁵⁰ y la música que le gustaba al ser querido —que ya se “petateó”— son las ofrendas que se llevaban —y se siguen llevando— a los camposantos de todo el país, nos hace reflexionar respecto a que la muerte es otro elemento que forma parte del imaginario de lo nacional. Para corroborar si la muerte puede ser considerada un símbolo de lo nacional, Claudio Lomnitz hace un recorrido, desde lo que significa José Guadalupe Posada en ese contexto, a la idea de la Muerte como tótem de México —a propuesta de Juan Larrea—; pasando a lo dicho por Octavio Paz en cuanto a cómo los mexicanos “se referían en ocasiones a sí mismos colectivamente como ‘hijos de la chingada’ [...] ‘hijos de la cogida’ e ‘hijos de la muerte’”. Incluye en su recorrido además el pensamiento de Freud y los intelectuales de la generación de Larrea, que “consideraban el ‘totemismo’ como la forma primordial de la identificación que antecedió a las instituciones formales estatales y religiosas”. Así, Lomnitz llega a la conclusión de que se podría considerar a la muerte “como el elemento más antiguo, fundamental y auténtico de la cultura popular mexicana”⁵¹.

⁵⁰ «De la misma manera que los individuos de una época y sociedad determinadas comparten intereses y conocimientos y los transmiten por vía oral, quienes trabajan junto y comen y beben lo mismo, poseen un espíritu afín. Tenemos una gran deuda con el pulque. El sagrado *tlachique* de poderes mágicos que ingerían nuestros antepasados, la bebida nacional consuetudinaria hasta 1940 aproximadamente, incide en diversos aspectos de la cultura y particularmente del arte mexicano. Contribuyó a definir nuestro arte de nación independiente como una expresión singular dentro de la cultura occidental. Los historiadores del arte no le han dado el valor que merece por tratarse de un elemento trivial de la vida diaria. Sin embargo, resulta de sentido común que lo que el hombre come y bebe ejerza una influencia en su cultura y se proyecte en su impulso creativo.» Ricardo Pérez Escamilla, “Sin pulque no hay Posada”, en *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*, ed. Jaime Soler y Lorenzo Ávila (Ciudad de México: INBA, 1996), 164.

⁵¹ Lomnitz, *Idea de la muerte*, 23-24.

GRAN FANDANGO Y FRANCACHELA

De vivos y calaveras
En el Panteón de Dolores
Con música y borrachera.

Alli no ha de haber quimeras
Todo el mundo va á gustar.



Y vivos y calaveras
Alli se han de ver llorar.

Todas las de la Merced,
Alli á ben de morir.
Desde Juan la magreza
Hasta Pancho la lombrera,
También Luz la perreña
Y Petra la chismosa,
Asistirán al fandango
Con Patricia la bodega.

Juan cuerdas á la guitarra
Con Jacinto el charro apando,
Pepe el Rom y Don Navajo,
El peñonero montado,
Todo está bien preparado
En aquella francachela:
Mucho gusto han de tener
Toditas las garbanceras.

La Tanga va á hacer el mole
Como en vida a qui lo hacía,
Pues ahora que es calavera
No le falta la alegría,
Por eso allí en cada día
La han hecho la cocinera,
Para hacerles la comida
A todas sus compañeras.

También Antonio el poblano
Lo han mandado convidar
Para que le entre á Juan Blanco
Y también venga á bailar,
Pues el bien se acordará
Que en el mundo dió harta guerra,
Y el gusto no se le acaba
Aunque ahora ya es calavera.



Ahora sé que va á arder Troya
En aquella borrachera,
Calaveras ha de haber
Que toquen hasta en vigilia.
Todo ha de ser jilidota,
Y hasta penas como mole,
Buharín hasta refresco
Sin orden y sin compás.

La media otra va á cantar
La maritima pecadora,
Que es vida egipti la cantó,
Y hoy canta de calavera,
También Luisa la locera,
Debe venir á la frasca
Con Julia la chaberrita
Y Aniceta la vivaracha.



Cuánto mole allí va á haber
Y también porque curado
De zapote y de mamey
Y del melón colgando,
Los ricos y los pelados
Jiliditas se han de hacer,
Y después que están borrachos
Calaveras han de ser.

Todo brinco que allí se halle
En aquella francachela,
Va á comer mole en sorbete
Como si fuera en cazuela;
Habrá muchas calaveras
Vestidas como poblano,
Bailando danza labantera
Y el jambe mexicano.

No jaten, que descubran
Cuanto hoy las calaveras,
A darle mole á Juan Blanco
En esta memoria hecha,
Que el cabo lo que nos cuenta
Es irse á la Tlapalera,
Por eso demonios guiso
Antes de ser calaveras.

Van á concebir nombres
De los buriles más menados,
A este famoso fandango
A que han sido convidados,
De Tomatón y San Pablo,
La Palma y San Sebastián,
Del Arbol, Niño Perdido,
Santa Ana y La Calle Real.



También de muchos Estados
Han de venir calaveras,
A asistir á este festín
Y á darle duro á la pena,
Perderán hasta la cuenta
De la moneda que se pongan,
Caminando con pie firme
Derechito hacia chirón.

Todo el mundo se alborota
Para ir ese día al panteón,
Desde el más pobre artesano
Al más rico señorón,
No les quemará ni el sol
En aquella francachela,
Tomando rico Mazapa
Con todas las calaveras.



Dicen que están contratadas
Pilarónicas muy buenas,
Que toquen lucidas piezas
A los que lloran el hueso,
Muy bueno que va á estar eso,
De ver tantas calaveras
Bailando walses y schottis
Y también las potencias.

De fierro falisco vienen
Muchos tales rezones,
A ver á las calaveras,
Pues dicen que son muy hombres,
Al Tomasa son metones,
Lo mismo á la traguera
Pues en su tierra no hay de esto
Ni tampoco tienen pena.

En fin, al fandango irremis
A beber y á ver bailar,
A las meras calaveras,
Que en Dolores allí están,
Ese día se llorarán,
Por estar en el fandango,
Mejicándole fuerte al mole
Y al valiente de Juan Blanco.

Adiós y hasta el otro año
Volverá á haber francachela,
De vivos para esa fecha
Que ya han de ser calaveras,
Adiós, también, garbanceras,
Rotos y también pelados,
A la briga más amigos
Para el día de Todos Santos.

México—Imprenta de Antonio Vaugas Arroyo, Calle de Santa Teresa número 1.

Ilustración 12 Gran fandango y francachela de vivos y calaveras en el panteón de Dolores con música y borrachera

En ese contexto podemos coincidir con esa visión del arquetipo —en su aspecto psicológico— como parte vital de la idiosincrasia del mexicano, por lo cual, nuevamente, no asombra que Luna Ponce tomara esta referencia de la muerte para retratarla con ese ánimo tan característico con el que se aborda en México.

De la razón y línea conductora en la selección de las imágenes de Posada. Una posible explicación

Consideremos lo siguiente: la referida monografía de Posada consta de un universo de 406 grabados, del cual Luna Ponce seleccionó solo cinco. Pudo haber escogido menos o más, pero llama la atención esa selección. Descubro una especie de secuencia muy interesante que apela a facetas que componen la identidad nacional desde la óptica del compositor.

En el primer grabado, **la política**, partiendo de un discurso comunicado en la vía pública, que trae consigo el revuelo y la agitación por lo que se dice y acontece. En el segundo grabado, **las creencias religiosas** que, más que apelar a la fe cristiana, se presentan en un sentido de apropiación desde el imaginario y las prácticas populares con un carácter muy local: el traslado de un objeto —en procesión—, el maguey con la imagen de la virgen, a una capilla para su consagración. En el tercer grabado, **la revolución**, siendo el personaje central una especie de representación de charro revolucionario, con lo violento y sangriento de la revuelta que ello representa. En el cuarto grabado, **la leyenda** y las creencias míticas populares, representadas en un relato fantasmal que aterroriza y amenaza con la muerte. En el último, **la fiesta**, con el jolgorio, la música y la comida propias de las fiestas populares que esto conlleva.

A partir de lo anterior, podríamos preguntarnos si la intención de Luna Ponce fue la de exponer lo que aparentemente considera es parte de la idiosincrasia de lo mexicano, exponiéndola desde un discurso sonoro cuyos recursos evocativos son múltiples y muy distintos de los visuales. A partir de estos lenguajes semióticos tan disímiles resulta fascinante hasta qué punto se puede reconocer una relación con lo visual, a partir de la reapropiación, adaptación y/o transducción de gestos y escenas gráficas al plano musical.

Como se mencionó en la introducción de este ensayo, estos vínculos se pueden explicar y establecer en parte ya desde la propia escucha, cuando asistimos a un concierto y nos exponemos como auditorio a esta *Sinfonía No. 2*⁵² de Luna Ponce. No obstante, haciendo una exploración más profunda con base en la evocación gráfica de cada una de las imágenes, así como del contexto en el que fueron ideadas por Posada, se encuentran más matices de semejanza que a su vez pueden vincularse con los valores de una identidad popular y nacional. Además, en el contraste documental que arroja la reproducción —y en ese sentido también remediación— de las imágenes cuando pasan de aparecer en simples hojas volantes ilustrando las noticias, a aparecer como parte de un libro de arte en el que se reconoce a Posada como artista consagrado, hemos descubierto que, si bien los nombres de las ilustraciones que utilizó no se corresponden del todo —siendo los originales por lo general más explícitos en cuanto a los hechos en su lugar y contexto— el resultado sonoro, según lo escuchado, tiene cierta correlación con la imagen y puede asimismo vincularse con dichos hechos en tanto prácticas sociales recurrentes, ejemplares y simbólicas del “espíritu mexicano”.

⁵² Es posible escuchar la obra y observar las ilustraciones en el siguiente vínculo: <https://www.youtube.com/watch?v=P1pRJFw5STk>.

TRANSMEDIALIZACIONES: DOS FORMAS ÉCFRÁSTICAS

Pasamos a continuación a la última parte, conclusiva de este ensayo, que nos lleva a preguntarnos sobre el valor de estas analogías y la forma de acercarnos desde una perspectiva analítica a partir de los muchos y muy variados fenómenos presentados. Uno de ellos: la circunstancia de un país —con todas las aristas que ello representa—, que permea de manera importante en el quehacer de los individuos que lo integran. Posada y Luna Ponce no son ajenos a ello, y aun cuando formaron parte de épocas muy distintas en el devenir nacional, la manera en que se manifestaron en sus respectivos medios artísticos de expresión, es también resultado de valores y códigos comunes, incluso siendo distinto el estado de cosas en el que les tocó vivir. Se trata, de cierta manera, de espejos de dos realidades, pero espejos en los que los discursos se dejan reflejar también de manera recíproca y reconocerse uno en otro. Y al hacerlo, incluso nos permiten también reflejarnos y reconocernos en ellos.

Como se ha mostrado, la manera en cómo Posada trabajaba nos revela un aspecto muy interesante que es necesario retomar. Recordemos que recibía instrucciones muy puntuales para la realización de sus ilustraciones. De la narración, verbal o escrita, es que surgían las imágenes que le eran requeridas. De la descripción de la acción u objeto que tenía que representar desplegaba su capacidad creativa para llevar a cabo una especie de traducción: de lo verbal y “literario-periodístico” a lo visual. Tenía que describir por medio del trazo lo narrado, enriqueciendo su discurso con lo que su entrono visual y su historia personal le alimentaba. Ya aquí podemos reconocer dos medios y lenguajes expresivos involucrados, y varias etapas de construcción: un hecho, una narración del mismo, perspectivada desde cierto ángulo (y postura ideológica), y finalmente un deseo de traducción y transferencia a gestos gráficos que pudieran “captar” y sintetizar dicho hecho. Dicho resultado gráfico, además, estaba en su origen destinado a ser adaptado a ilustrar descripción verbal en su forma “literaria” (ya fuera en prosa, a la manera de crónica, o en verso, como en las “calaveras”), y a circular de cierta forma para hacerse del dominio público. Los grabados resultantes fueron a veces además “reciclados”, esto es, reutilizados por parte del editor propio editor —en este caso Vanegas Arroyo—, a veces para ilustrar

las secuelas de dichos hechos, y otras, para acompañar nuevos sucesos. Con ello, el imaginario evocado a través de la obra gráfica permanecería más firmemente anclado en la memoria colectiva, alejándose de la fidelidad de los hechos que los motivaron, pero en cambio ganando en independencia como símbolos de un imaginario social compartido, aun más allá de un contexto y una época dados. Recurrir a Posada fue entonces, para Luna Ponce, apoyarse en un imaginario a la vez arraigado y actual, con el que su público también se podría identificar.

Luna Ponce, como se vio, es atraído por cinco de esas representaciones, realizando también él una especie de traducción: de la representación visual a la búsqueda de una descripción sonora para cada imagen. Esto lo logra utilizando recursos musicales que le sirven como marco para dar forma y, de alguna manera, aludir lo que cada una de las imágenes narraban. Tomemos en cuenta que su fuente es la suma de dos informaciones: la imagen y el título que le acompaña como pie de foto al menos en la reproducción que se hizo en la monografía. Como se ha visto, en alguno de los casos los títulos no corresponden al contexto original, pero creemos que Luna Ponce lleva a cabo una lectura oportuna de la narración visual para cada una de las imágenes.

Hablamos de descripciones de objetos plásticos, y el término que se ha utilizado para enmarcarlas dentro del devenir del arte es conocido como ékfrasis. Pero dicho término ha sufrido algunas transformaciones, y ha permitido referir a la descripción no sólo desde un plano sonoro sino también desde uno sonoro y musical, como demuestra la musicóloga Siglind Bruhn, quien sobre sus antecedentes verbales hace un sintético pero claro recorrido al respecto:

[...] known to Occidental literature from Homer to Theocritus to the Parnassians and Rilke, [as] the poetic description of a pictorial or cultural work of art, which description implies, in the words of Théophile Gautier, 'une transposition d'art,' the reproduction, through the medium of words, of sensuously perceptible *objets d'art*." Other definitions of the term ekphrasis include James Heffernan's concise phrase of "the verbal representation of visual representation" and Claus Clüver's more encompassing wording, by which he defines ekphrasis as "the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal

sing system.” [...] Finally, a third extension of the scope defined by the term ekphrasis is found when we retrace it to its historical origins. In Greek literature, ekphrasis was by no means restricted to the poetic realm but occurred equally in epic works. One of the most typical applications was as a description of a work of art that pictorially represents mythological or historical figures.⁵³

Se ha expuesto que Posada representaba visualmente lo que la instrucción verbal o escrita le daba. Los ejemplos de cómo sus contratantes, entre ellos Vanegas Arroyo, le describían lo que querían se mostrara es un hecho que no hay que desechar. Entonces, podemos decir que Posada llevaba a cabo una écfrasis inversa. En vez de que Vanegas Arroyo describiera lo que la imagen narraba, Posada narraba lo que la literatura le proporcionaba. Bruhn considera que esto es posible al afirmar que:

While works of visual art aiming to "represent" works of literature or music are rarer—it is of paramount importance to distinguish transformations into a new, independent work from mere illustrations of a displayed verbal or music text—such "reverse ekphrasis" does exist. In his fine comparative analysis, "On Intersemiotic Transposition" [...] Claus Clüver shows how Charles Demuth's painting, *I Saw the Figure 5 in Gold*, is more than superficially linked to William Carlos Williams's poem "The Great Figure" whose third and fourth lines provide its title. Identifying ingredients typical for intersemiotic transposition (a transformation into an independent piece of art, or a "visual equivalent" rather than an illustration), Clüver asserts that in addition to the depiction of objects and materials mentioned by the poet, Demuth expresses such qualities as movement, the past tense, and the noise.⁵⁴

Las creaciones de Posada hacen así referencia a lo que el texto que las acompañaba sugiere. Sin embargo, no es una representación textual literal, hay una cierta libertad de acción. Por ejemplo, en el "Discurso político" se representa la alocución, pero en el texto

⁵³ Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* (New York: Pendragon Press, 2000), 5-6.

⁵⁴ *Ibid.*, 7.

no aparece el intento de replicar las campanas de la Catedral. En “La aparición de la virgen...”, por su parte, la imagen se enfoca en el traslado del maguey, mientras que el texto que la acompaña hace referencia a las alabanzas a la virgen. En “El rebumbio...”, los versos hablan de lo revuelto del momento histórico y el deseo de Madero de tomar las armas, derrocar a Díaz y contender por la presidencia, cosa que no queda tan explícita en la imagen. En “La alfajorera”, se presenta el acto sobrenatural de la aparición del fantasma, en donde el acto y la reacción a este son representadas en un mismo espacio-tiempo. Por último, en “El jarabe de ultratumba”, se describe una fiesta, con baile y comida, que en imágenes de Posada escenifica, más que la realidad del ritual de ofrendar a los muertos, la animación festiva de estos. Se representan, pues, en las imágenes distintos tipos de cualidades, que además aluden, cada una a su manera, a paisajes o ambientes sonoros muy evocativos y sugerentes.

Pero, esas nociones de écfrasis han generado una serie de puntos de vista acerca de que, como menciona Valerie Robillard, “[...] lo que ha estado en juego es cómo percibimos y, aún más importante, cómo articulamos las varias maneras en que, como a su vez mencionara Dijkstra «traducimos los elementos de un arte a las condiciones de otro»”⁵⁵. Sin pretender afirmar que esta práctica sea exclusiva de los siglos XX y XXI, sí se puede decir que este tiempo ha sido ideal para favorecer estas prácticas y reconocer los trasvases y transferencias de forma explícita entre las artes y, en algunos casos, en otros medios ajenos al arte.

Para continuar con el problema de la écfrasis, de la percepción y de la traducción de un medio artístico a otro, y para pasar al caso concreto de la sinfonía de Luna Ponce, tenemos que considerar la posibilidad de enmarcarla como un caso de écfrasis musical. Para ello, se debe prever cierta estructura que confirme el proceso ecfástico musical y en ese sentido, nos apoyaremos en los aspectos que Bruhn propone para que eso así sea.

⁵⁵ Valerie Robillard, “En busca de la écfrasis”, en *entre artes entre actos: écfrasis e intermedialidad*, eds. Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (México: Bonilla Artigas Editores: UNAM, 2011), 27.

Tomando como referencia lo que la écfrasis tradicional considera es necesario para llevar a cabo la transformación artística, la autora propone que la écfrasis musical establezca los siguientes aspectos:

- (1) a real or fictitious scene or story,
- (2) its representation in a visual or a verbal text, and
- (3) a rendering of that representation in musical language.⁵⁶

Por su parte, Enrico Fubini se enfrasca en la reflexión acerca de lenguaje y semántica de la música. Después de hacer una revisión de las posiciones —a favor y en contra acerca de ello— considera que en general “nadie rechaza de manera absoluta el hecho de que la música posea cierta semántica, que es reconocida como tal a favor de aquella”. Podemos inferir que de cierta manera ese escollo es superado, pero Fubini además aclara que es necesario aceptar la tesis sugerida por Morris en el sentido de que “un signo es expresivo, es decir, significativo, tan solo si se halla provisto de la triple dimensión: sintáctica, semántica y pragmática”. La tesis de Fubini es que “la organización sintáctica del material sonoro es, por tanto, la condición que ha de darse primariamente para que la música pueda llegar a ser un discurso coherente y no un amontonamiento de sonidos”⁵⁷.

Luna Ponce sin duda meditó en cómo, en primera instancia, trasladar el discurso visual al lenguaje musical. Para ello utilizó, como se ha visto, varias formas musicales que le sirvieron de marco formal. La estructura es clara en cada uno de los movimientos de la sinfonía, y con ella, además de las evocaciones sonoras que utiliza para ilustrar a su vez la narración que las imágenes, logra cumplir con los aspectos que Bruhn considera apropiados para lograr —según creemos— una eficiente écfrasis musical.

Así es como encontramos diferentes maneras de llevar a cabo la transmedialización por medio de procesos ecfásticos. En el caso de Posada, de lo literario a lo visual, una

⁵⁶ Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, 8.

⁵⁷ Enrico Fubini, *Música y lenguaje en la estética contemporánea* (Madrid: Alianza Música, 2001), 61-62.

écfrasis a la inversa de la tradicional. En Luna Ponce, la écfrasis musical es lograda por medio de la forma musical, de significantes rítmicos, tonos, intervalos, contornos, timbres, alusiones, “citas” y recursos “icónicos” de los que se sirve la música⁵⁸. Todas estas herramientas musicales son lo que Bruhn denomina medios de transmedialización musical. La suma de ellos da como resultado las evocaciones (representaciones) sonoras que Luna Ponce busca recrear para cada representación visual de Posada.

Pero, retomando la experiencia de la escucha en la sala de concierto mencionada al principio de este ensayo, con respecto al programa de mano, la descripción que ahí se encuentra en cuanto a las imágenes que enmarcan cada movimiento, también puede ser considerado como resultado de una écfrasis, ahora sí, en su sentido tradicional, pues se describe, de manera sucinta, lo que cada imagen narra. Si se proyectara la imagen correspondiente a cada movimiento, tal vez se pudiera tener una completa experiencia artística. Es algo que también considera Bruhn al dar importancia al conocimiento previo de la obra fuente, origen de la transmedialización, y afirmar:

The significance of the listener’s familiarity with the primary work of art increases in proportion with the degree to which a composer establishes original links between musical means and extra-musical contents.⁵⁹

Luna Ponce logra, aunque no se observen las imágenes, ubicarnos —con el nombre que le da a cada movimiento de su sinfonía— en los ambientes sonoros que se pudieran esperar para cada uno de ellos. Pero, aunque la notación musical de cada uno de los movimientos es, para cualquier músico de orquesta, de fácil lectura, el complejo sonoro resultante implica sin duda una lectura más compleja. Un ejemplo es la siguiente crítica a la composición de Luna Ponce:

¿”Eso” es música...?

⁵⁸ Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, 566-574.

⁵⁹ *Ibid.*, 563.

Muchas que llegaron a ser obras consagradas, fueron rechazadas por el público y por los críticos en ocasión de su estreno. Fue el tiempo —“supremo juez”, lo llamó Paul Dukas— quien emitió a su favor, en última instancia, la sentencia definitiva.

En el caso de la *Sinfonía No. 2, Homenaje a Posada*, del chihuahuense Armando Luna Ponce (1964-2015), incluida en el sexto programa de la Primera Temporada 2018 de la Orquesta Filarmónica de Jalisco, la noche del jueves en el Teatro Degollado, es probable que los aplausos que cosechó salieran más de la cabeza que del corazón; que fueran más reconocimiento del público al alto grado de dificultad que representa para los músicos traducir en sonidos esa partitura infernal, que al valor intrínseco de la misma.

Si por música se entiende un conjunto de sonidos combinados, que por lo general resultan agradables al oído, habrá que decir que la música propiamente dicha, en esa velada, comenzó con *Fratres*, en instrumentación para violín solista, percusión y cuerdas, del estonio Arvo Pärt. Sin ser aún una obra consagrada, de repertorio, *Fratres*, por ortodoxa, por respetuosa de los cánones, fue un bálsamo para el oído después de las disonancias infernales —valga la reiteración— que la precedieron. [...] ⁶⁰

La posición en cuanto al valor de un objeto artístico rebasa por mucho el propósito de este ensayo. Posada, en su tiempo, también fue objeto de crítica⁶¹ y sin embargo ahora es quien es. Importante es reconocer que la disposición⁶² es vital para asimilar cualquier objeto artístico.

⁶⁰ Jaime García Elías, “¿”Eso” es música?,” *INFORMADOR.MX*, 17 de marzo de 2019, <https://www.informador.mx/ideas/Eso-es-musica-20180317-0020.html>.

⁶¹ Las “Hojas populares que han llegado hasta nuestros días, escritas en prosa, ó en versos que parecen prosa y que imprimían ó aún imprimen tipógrafos de barrio, como Sixto Casillas ó Aurelio [*sic*] Vanegas Arroyo, en pésimo papel blanco ó de brillantes colores, ilustradas con abominables grabados y conteniendo, eso sí, como sus ascendientes, noticias de sensación para el vulgo, terremoto é inundaciones, cometas y monstruos espantosos; un padre que devoró á sus hijos o un hijo infame que mató a su madre, la muerte de un torero ó el fusilamiento de un asesino o ladrón famoso; el derrumbe de un edificio, la traslación de una estatua ó la desaparición de la moneda del cobre ó el motín del níquel. Noticias dramáticas ó infantiles, que en aquellos, como en todos los tiempos, han despertado y entretenido la nerviosidad ó el candor de los lectores enfermizos o curiosos (González Obregón, 1909: 135-136)”. Mariana Masera, ed. *Colección Chávez Cedeño: Antonio Vanegas Arroyo, Un editor extraordinario* (Ciudad de México: UNAM, 2018), 84.

⁶² Con disposición me refiero, en este caso, a una escucha atenta y comprometida. Es decir, a reconocer que cualquier nueva experiencia lleva consigo algún grado de riesgo y dificultad. Riesgo en el sentido de que tal vez esa nueva experiencia rompa con ciertos paradigmas a los que estamos acostumbrados y nos generen dificultad y extrañeza. El arte es búsqueda, y los creadores se arriesgan al buscar nuevas maneras de expresión que rompen con las inercias de lo común.

La creación artística o artesanal es resultado de múltiples factores. En muchas ocasiones asistimos a conciertos porque hay alguna o varias obras que ya hemos escuchado y nos son familiares. Queremos re-experimentar ciertas sensaciones que la repetición provee. Al enfrentarnos a obras desconocidas o, como en este caso, de música contemporánea, la exigencia es mayor y al no reconocer patrones seguros la primera reacción es de rechazo. En el pasado, antes de la reproducción mecánica de obras musicales, la experiencia era única. Difícil era la reprogramación constante o la repetición, pero las transformaciones discursivas tenían periodos más largos de absorción. Desde principios del siglo XX y hasta ahora, en la música y en las otras artes, los cambios han sido abruptos, muy variados y con muy poco tiempo de absorción y, aunque es posible reproducir innumerables veces las obras contemporáneas, la inercia de lo conocido se impone. Deseamos que este ensayo no sólo sirva para reflexionar acerca de lo interesante y complejo que representa el simple hecho de asistir a un concierto sinfónico, sino que ayude a entender cómo en obras específicas como la de Armando Luna Ponce se cumple tanto la idea de homenaje directo a la obra de José Guadalupe Posada, como la de guiño a los valores que representan una identidad nacional que es conmemorada en festividades como las que motivaron dicha composición.

FUENTES CONSULTADAS

- Bonilla Reyna, Helia Emma. *José Guadalupe Posada, a 100 años de su partida*. México, D.F.: Índice Editores, 2012.
- Bruhn, Siglind. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. New York: Pendragon Press, 2000.
- Campos, Rubén M. *El folklore de México*. México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública-Talleres Gráficos de la Nación, 1929.
- Contreras Soto, Eduardo. «*La Coronela*». Extracto del folleto del disco *REVUELTAS La Coronela*, Orquesta Sinfónica Nacional, 1997.
- Fubini, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Música, 2001.
- Gardiner, John Elliot. *Bach, Music in the Castle of Heaven*. New York: First Vintage Books, 2015.
- Kühn, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Leyva, José Ángel. «El arte combinatoria de Revueltas, entrevista a Armando Luna». *Pauta* (abril-junio 2015): 25-32.
- Lomnitz, Claudio. *Idea de la muerte en México*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- López Casillas, Mercurio. «Un libro de artista: leyenda y notas aclaratorias». En *Posada, Monografía de 406 grabados de José Guadalupe Posada*, editado por Frances Toor. Ciudad de México: Editorial RM, S.A. de C.V., 2014.
- Masera, Mariana, coord. *Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraordinario*. Ciudad de México: UNAM, 2017.
- Monsiváis, Carlos. «Posada: en este carnaval se admiten estos rostros». En *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*, editado por Jaime Soler y Lorenzo Ávila. Ciudad de México: INBA, 1996, 169-180.

Pérez Escamilla, Ricardo. «Sin pulque no hay Posada». En *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*, editado por Jaime Soler y Lorenzo Ávila Ciudad de México: INBA, 1996, 151-168.

Ponzio de León, Carlos Alejandro. «El secuestro hacia lo desconocido: In memoriam Armando Luna Ponce». *Pauta* (abril-junio de 2015): 11-22.

Rancière, Jaques. *El reparto de lo sensible, Estética y política*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2009.

Robillard, Valerie «En busca de la écfrasis». En *Entre artes entre actos: écfrasis e intermedialidad*, editado por Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, 27-50. México: Bonilla Artigas Editores: UNAM, 2011.

Rovelli, Carlo. *La realidad no es lo que parece*. Ciudad de México: Tusquets, 2016.

HEMEROGRAFÍA

Cardoza y Aragón, Luis. “Maestro de obras con obras maestras” *La jornada semanal*, núm. 362, febrero 10, 2002. <https://www.jornada.com.mx/2002/02/10/sem-cardoza.html>.

Revueltas, Román. “El director de la OSA rediseñó su obra *Danzas de la Catrina*,” entrevista por Itzel Acero. *La Jornada Aguascalientes*, febrero 3, 2014. <https://www.lja.mx/2014/03/el-director-de-la-osa-redisen-su-obra-danzas-de-la-catrina-entrevista/>.

«Y hubo manifestación anti-reeleccionista el domingo», *Diario del hogar*, 17 de mayo de 1892.

«Gran manifestación Anti-Reeleccionista de Estudiantes y Obreros», *El Monitor Republicano*, 17 de mayo de 1892.

«Espectros y aparecidos: Fantasma en Sto. Tomás. Un loco monomaniaco y Pachita la Alfajorera», *Gil Blas*, 27 de agosto de 1893.

«Espectros y fantasmas en la cárcel: Quien representaba a Pachita la Alfajorera». *Gil Blas*, 30 de agosto de 1893.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

García Elías, Jaime. “¿”Eso” es música?,” *INFORMADOR.MX*, 17 de marzo de 2019, <https://www.informador.mx/ideas/Eso-es-musica-20180317-0020.html>.

Serracanta i Giravent, Francesc. *Historia de la Sinfonía. Un viaje por la historia a través de la música*. Consultado el 15 de noviembre de 2019 de: <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/angulo/>.