

## **TESTIMONIOS**

## MENDOZA, AL CANTO

Daniel Devoto  
*Centre National de la Recherche Scientifique, Paris*

La Dirección de *Piedra y Canto* me honora en demasía y me desazona un poco solicitándome la libre rememoración de mis días mendocinos: con ellos, se me dice; "podría evocar nuestra vida provinciana [...], qué se propuso dar a nuestro medio, qué significó Mendoza en su biografía, a qué personas o grupos conoció y recuerda, o cualquier otro aspecto que usted desee testimoniar, con entera libertad". A una invitación tan libérrimamente libertaria sólo cabe responder -confieso que después de haberlo pensado- mediante el libre ejercicio de las opciones propuestas. "Libre", empero, no es sinónimo de "fácil". Los dos términos requeridos - "Mendoza" y "yo"- circulan en dos órbitas diferentes. Su aposición directa -"Mendoza" y "yo"- rememoraría no del todo mal una agradable suite orquestal de Gilardo Gilardi, "Pichuca y yo", con Mendoza en función de objeto dilecto, pero el pronombre complementario, limítrofe con la indiscreción y la descortesía, no me ha sonado nunca del todo bien. Hace ya cosa de medio siglo -fue por octubre de 1945- al presentar en el número 6 de *Contrapunto* a los fundadores de la Agrupación Nueva Música (Juan Carlos Paz, Richard Engelbrecht, Julio Perceval, Esteban Eitler y un servidor) justificaba así mis silencios sobre Engelbrecht -algo alejado-, mi maestro Julio Perceval -demasiado cercano: "la excesiva proximidad me impediría una visión justa"- y sobre mí mismo:

"Tampoco puedo hablar de D.D. (el ejemplo de Julio César y el de algún colega para quien 'le moi n'est pas haïssable' serían justificación suficiente) [...] por no tener nada que decir -de bueno al menos".

Desde ese entonces, y desde antes de ese entonces, llevo bastantes años hablando de los demás<sup>1</sup>. Empezados mis setenta y siete, me dejo

---

<sup>1</sup> Unos pocos datos y datas, en mi descargo. En 1938 recogí, en el segundo número de *Péñola* -órgano de los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires y descabellada denominación heredada- una "Antología de Los Cursos Sudamericanos de Vacaciones" corridos ese año en Montevideo, con textos inéditos de las tres grandes presentes, Gabriela Mistral (prosa), Juana de Ibarbourou y nuestra grande y querida Alfonsina (verso), y con poemas de Emilio Champion (limeño), Luis Bausero y Víctor A. Rocca ("montevidentes ambos") y Alfredo Tranjan (fluminense). Incluirme me pareció -me sigue pareciendo- desdorado. En enero del 53 presenté, en el Club des Quatre Vents parisiense, un recital de poesía argentina: Molinari, Borges, Juan Rodolfo Wilcock, Enrique Molina, Miguel D. Etchebarne, Eduardo A. Jonquières, Eduardo Jorge Bosco, Olga Orozco (y no sé si no publicaré algún día mis reflexiones sobre ese acontecimiento). Mi maestra Jane Bathori, presente, me reprochó el no haber incluido nada mío: le respondí por el ejemplo de Juan María Gutiérrez, antólogo no antologizado, tan bien explicitado por el nunca olvidable Amaro Villanueva. En el medio, a la "Presentación de la poesía joven" en la Biblioteca de Lomas de Zamora (recitaba una mendocina, Elena de Mendoza) contribuí extraverbalmente con cantares medievales armonizados y con melodías sobre textos de Molinari, Alfonsina Storni, Fernández Moreno y Sola González. Sola excepción, impuesta: al organizar, en 1941, a pedido de Jaime Bernstein y León Poj, el "Ciclo de los nuevos poetas argentinos" para la JABIA, compartí con Wilcock (después también pasajera y mendocina) que leyó sus "Poemas apasionados y melancólicos" la segunda sesión, pero titulé mi lectura de las *Fábulas* "Residuos mortuorios y mitológicos". En 1954 se me pidió una audición de mis obras para el salón de *La Revue Musicale*, y gracias al auxilio de la pianista norteamericana Sally Daw y de la cantante argentina Catalina Gerber pude hacer oír también obras de Juan Carlos Paz, Juan José y José María Castro, Esteban Eitler, Jacobo Ficher, Gianneo, García Morillo, Sufern, y una *Polka* de Esnaola en transcripción para piano a cuatro manos. Podría seguir: reparto de *Péñola* adjuntándole otros tres codirectores, lanzamiento de *9 Artes* con Emilio Pettoruti, Paz, Alberto Morera y Adolfo de Obieta... Ni orgullo desmedido ni modestia más o menos falsa: he aprovechado la generosidad de quienes me propusieron editarme (Osvaldo Svanascini -*Fragmentos de los cánticos*-, Antonio Rodríguez-Moñino -*Paso del unicornio* en su colección de prosistas españoles-, Abelardo Linares -*Los dioses de la noche*-), pero el sentimiento de que no es lícito sacar partido de ninguna ventaja me ha llevado a preferir constantemente la forma intransitiva *servir* al pronominal y rara vez recíproco *servirse* de. Posición tan criticable como cualquier otra, pero que volvería a adoptar. Y para vapulear la no del todo improbable modestia, más que ciertas edicioncillas que no tienen de mí, si bien se mira, que el haberme costado mis dineros, quiero recordar aquí dos empresas más com-

tentar por el placer de desmentir a Oscar Wilde, que sostiene que las gentes redactan sus memorias cuando empiezan a perderla, aunque me sea difícil ocultar el auxilio del álbum de recortes que todo intérprete arrastra indefectiblemente consigo.

La región de Cuyo me es un poco un terreno familiar. Mis padres - porteño y rosarina- vivieron en San Juan, y cuatro de mis hermanos mayores nacieron allí, como una tía política y un ringle de primos; uno de mis cuñados, viñatero, trasladó sus intereses de San Juan a Mendoza, adonde viajaba periódicamente. No creo que fueran ésas las causas, pero el hecho es que en 1929, cursando yo el último grado de la escuela primaria (y es mi primer recuerdo mendocino), al redactar la obligada "Carta a un amigo" la feché en Mendoza, donde nunca había puesto los pies, describiéndola. No es imposible que el cuadernillo vegete en las cajas inexploradas de mis viejos papeles: recuerdo una de sus frases porque mi mejor amigo, Pierini, la antologizó en su propia carta a la semana siguiente (con las vueltas de los años, una de sus hijas, Beatriz, es hoy mi colega, en México y en Buenos Aires). Quizás perdone mi atrevimiento, más mendaz que mendocino, el que a la siguiente clase mi carta partiera de Venecia.

Mi primer real contacto físico con Mendoza data de marzo del 42: mi maestro Julio Perceval, organizador del Conservatorio universitario, me invitó a pasar unos días en su casa; nos acompañarían en el viaje Gastón O. Talamón, crítico musical de *La Prensa*, y su mujer, chilena, de paso para la república cisandina. La compañía no me llenó de entusiasmo; a Talamón, celebrador de las composiciones más lánguidamente perfolklorosas, lo colocaba en el polo opuesto de mis convicciones. A poco de partir, mi maestro, probablemente para sacarme del silencio, dijo

---

prometidas: los dos volúmenes de las *Obras póstumas* de Eduardo Jorge Bosco (1950) y la reedición en tres buenos tomos del *Érasme et L'Espagne* de mi maestro Marcel Bataillon (1991). Agréguese, si se lo considera necesario, un buen número de traducciones -Gide, Malraux, René Chalupe, el libro de Curt Sachs sobre los instrumentos musicales y el *Diccionario* oxoniense de música -estos dos en colaboración con Dora Berdichevsky de Arias-, manuales de danza, etc., y la contribución a una media docena de enciclopedias musicales y literarias, con la disposición del fichero hispánico colectivo (con el botín de la Mazarina, Sorbona, Arsenal y Santa Genoveva) en la Biblioteca Nacional de París. Y más el riesgoso ejercicio del difícil arte de la reseña, cuya consecuencia natural es convertir al reseñador en sastre zurcido. Todo lo cual, naturalmente, va bajo la advocación y protección de San Mataiotetos.

que yo estaba estudiando canto, y Talamón me preguntó qué voz tenía. Me pareció muy largo explicarle que yo seguía entonces una de mis perpetuas sesiones de reeducación vocal, y le contesté: "No sé. En la valija tengo las piezas de música; veré que dicen y se lo diré". Más tarde, roto ya el hielo, Talamón nos confesó haber dicho a su mujer: "No sé cómo Perceval, tan inteligente, puede tener un alumno tan estúpido". Lo cuento porque es el primer juicio -y juicio merecido- que recibí en los aledaños de la provincia, y porque, ya, se trataba de canto. Pronto tuve que reconocer que Talamón era persona bien agradable, y que su compañera lo era todavía más: por un percance que pudo ser fatal, el auto de mi maestro se imbricó felizmente contra la primera barandilla de un puente sobre un río seco (felizmente, porque antes de esa barandilla no había sobre la empinada estribación más que un débil alambrado), y Madame Talamón se bajó para empujar el coche al igual que los tres hombres (y además era guapa). La entrada en Mendoza fue también -si bien menos- accidentada: la fámula de Perceval y sus dos hijas habían abandonado la casa, y veo a mi maestro, con un blanco albornoz -en la modesta realidad, con sólo una salida de baño- y con una billetera negra, sentado en el vestíbulo a la espera del desfile de los proveedores que sus criadas muy poco domésticas habían comanditado en su nombre; recuerdo la cuenta de las medialunas que nunca vio, y su más amarga reflexión: "¡Lo que no les perdono es que se hayan llevado el gato!".

Colaborador de *Los Andes* -en el año anterior habían publicado uno de mis cuentos y algún poema- en seguida entré en relación con los escritores mendocinos: Bufano, que me llamó "Poeta y amigo" en la dedicatoria de su *Tiempos de creer*, Ricardo Tudela paseando su aire señorial de cisne antiguo, Draghi Lucero de cuya excelente labor folklórica tenía yo buena noticia, Seraffín Ortega que me obsequió sus rotundos *Salmos*. Luce sobre todo el encuentro, entre sus colegas de la Academia provincial, con el admirabilísimo Ramponi, verídica personificación de los colores del júbilo al mencionar la entusiasta carta que le dirigió Jules Supervielle. Desconocidas manos pecadoras me han birlado las dos primeras ediciones de *Piedra infinita*, pero no importa demasiado: el lugar que ese grande poema ocupa en mi memoria no me lo quita nadie. ¿Compensación? En mi biblioteca parisiense se codean dos ejemplares de los *Poemas de Cuyo* de Alfredo R. Bufano con sus respectivas dedicatorias: una a mí y la otra -harto menos devota- a Paul Valéry (Perceval nunca me devolvió sus *Laudes de Cristo Rey*, pero no iban dedicadas).

¿Podré, *si parva licet*, recordar que en esos días perpetré algunas piezas de mi *Libro de las fábulas*? Sé que la canción que lleva el nombre de Isidro Maiztegui testimonia mi agradecimiento por su hospitalidad: por la llegada de la familia de Francisco Amicarelli, también aquejado de catástrofes domésticas, Perceval me legó transitoriamente a la buena gracia de su subdirector: bien lejos estábamos ambos de sospechar que yo sería su sucesor como profesor de Historia de la Música. Otro texto posee mayor relieve: un día (¿o dos?) antes de la Bendición de los Frutos, Perceval, que había puesto música al "Poema de amor" de *El arquero y las torres*, me pidió un texto que pudiera cantarse durante la ceremonia. Recuerdo que me largué a la calle y que tomé al azar un vehículo colectivo, del que tuve que bajarme corriendo porque el guarda, muy interesado al verme anotar repetidamente un papelito, se empeñaba en hablarme para averiguar qué demonios estaba tramando. Esa misma tarde el texto obtuvo la aprobación eclesiástica, Perceval puso manos a la obra, y el *Himno a Nuestra Señora de La Carrodilla* apareció en *Los Andes* el día después de la celebración (una versión para coro y orquesta se estrenó el año siguiente, y hay cortísima y tardía edición del texto solo). María Lan, una de las tres profesoras de canto, primera intérprete de la composición, me deparó mi primer programa mendocino, con una de las "Cinco canciones antiguas de amigo" sobre textos que Ricardo E. Molinari confió al Ángel Gulab: para un muchachote de veintinomucho años, ¡qué tres días consecutivos! Recuerdo las fechas: sábado 28 de marzo de 1942, Bendición de los Frutos con distintivo y todo en el ojal; domingo 29, publicación en *Los Andes*; lunes 30, concierto precedido por una alocución de nuestro nuevo amigo Talamón.

Otro acontecimiento todavía mayor -y ya, todavía, de canto- se sobrepone a estas tres celebraciones, relegándolas: Jane Bathori dejaba el Conservatorio, y en él se le ofrecía un vino de despedida. Yo sabía muy bien quién era Bathori, primerísima y última intérprete de Debussy, presentadora de casi toda la obra vocal de Ravel, de todo Satie y todo Albert Roussel, y prácticamente de todo Milhaud, más muchísimos etcéteras más, pero nunca la había oído. Después del retorno de los alumnos presentes al acto, yo entre ellos (se nos había hecho salir para entregarle un pequeño recuerdo de sus colegas) Perceval pidió a Bathori que cantara. Bathori nunca se hizo rogar (años más tarde, la víspera misma de su partida para Francia, cantó acompañándose, de memoria, durante más de hora y media, para sólo tres personas: María Rosa Lida, una encantadora

alumna de María Rosa que nunca volví a ver, y quien las había llevado). La homenajeadá se sentó al piano y cantó "La carpe" de Poulenc, sobre el texto de Apollinaire. Digo "cantó" y no digo bien: lo que hizo fue voltearme de un mazazo. Yo había escuchado, en Buenos Aires, a excelentes cantantes, y no conocía demasiado mal el repertorio vocal, pero hasta ese momento *no había asistido al canto de un poema*: yo oí en Mendoza, y por primera vez en mi vida, no "la letra" de una canción, sino el milagroso equilibrio del verso dicho con su melodía, y las nupcias de la voz con el piano, en las que sonido y sentido (puedo formularlo sin irreverencia) se transubstanciaban. Este encuentro fue el primero de una larga devoción que honora a mi apellido ("A D.D., dont le dévouement me touche infiniment", escribió Bathori en el programa del *Dido and Aeneas* de Purcell cuyas partes sinfónicas reduje a dos pianos y que acompañamos juntos). Tuve el honor de acompañarla en unas canciones de Louisiana - ¡acompañarla a ella, que lo hacía diez mil veces mejor!- en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, y el de interpretar bajo su dirección un repertorio excepcional que iba de *Le jeu de Robin et Marion* de Adam de La Halle a *Les malheurs d'Orphée* de Darius Milhaud. Mi primera visita parisiense fue para ella, y pude seguir gozando durante años de su saber, de su inteligente bondad, de su honestidad sin quiebro, de su generosidad (incluso económica), y también de su maravillosa habilidad culinaria: corría al horno, entre dos lecciones, para verificar un punto de cocción, y le recuerdo un único fracaso: me contó que descuidó unas patatas puestas a hervir que se calcinaron - "Elles étaient l u m i n e u s e s, mon cher!"- y que lamentaba la pérdida de la cacerola, "acheté a Mendoza". Ya muy anciana, el sentido de la realidad la había abandonado, pero su excepcional musicalidad siguió siempre intacta: recordaba los textos íntegros de cuanto había cantado, y en una clínica fuera de París, privada desde hacía más de dos años de instrumentos y de transmisores, le dijo a una antigua alumna que le cantó una melodía: "Pequeña, su mi bemol está un poco bajo", y era un mi bemol que estaba un poco bajo. Realizó el prodigio de conservar intacta su delicadeza en medio de la bruma, y fue ella misma hasta el mismo final entre tres de sus fieles. Su enseñanza de vida ha sido un elemento capital de la mía, y el primer gran regalo que me hizo Mendoza.

Otro -y no menos importante- fue el de toda mi segunda experiencia mendocina. Para aquilatarla, debo obligatoriamente y mal que me pese hablar largo de este buen señor y exponer al detalle su formación profe-

sional. Por lo general, se les impone a los niños el estudio de la música; sé que yo lo solicité. Mi madre, buena cantante, accedió inmediatamente, pero por desdicha, víctima de un cromosoma que nos baila a todos los de su familia, se había ido quedando sorda y no pudo vigilar mis estudios - salvo con algún desatendido consejo teórico- como lo había hecho con los de su hija mayor. En vez de mandarme a un conservatorio (uno de barrio hubiera sido preferible) se me puso un profesor particular vagamente vinculado a la familia (en el sentido romano de este término). No digo que este mentor fuera el sobrino de Rameau, pero un poco se le parecía. Mi hermana mayor, magnífica pianista ("Appassionata", scherzo y polonesa, "San Francisco de Paula caminando sobre las ondas": había sido alumna de Julián Aguirre en el conservatorio Williams) se limitaba a decir al visitarnos: "Este chico toca mal; no hace nada de lo que está escrito". Baste recordar que, sobre fantasías fáciles de óperas italianas, nunca gusté una nota de Bach y que con Beethoven no fui mucho más allá del "Para Elisa" (únicas excepciones: Schumann y las sonatas de Haydn). Cuando a los catorce años pedí (y obtuve) inscribirme en el Williams, adolescencia, desidia y libertarismo me hicieron huir de una mecanización impersonal de la enseñanza y contraer una sin embargo saludable alergia a cierto tipo de conservatorio que se manifestó todavía en el de París: una sola clase (pero de tres horas y media, sin interrupción) con Messiaen - otro de los refractarios me dibujó en su libreta con cuernos y con cola- y una corta y relajada asistencia a la chirle clase de composición de Jean Rivier (Milhaud enseñaba ese año en los Estados Unidos). Sólo una buena década después del Williams fui capaz de afrontar el estudio serio del mecanismo pianístico con la inolvidable Jacqueline Ibels ("Cultivan un repertorio delicioso y lo entienden como nadie... El mejor dúo de piano del país", escribió Jorge D'Urquano) y con la propia Bathori en París.

No digamos demasiado mal de mi hermana mayor (la otra, arpista, hizo menos): al casarse se llevó su piano, con cola y todo, y mi padre adquirió mi verdadero primer maestro, un piano-pianola. Eso fue por el año 1923, y debo aquí un homenaje de reconocimiento al avisado vendedor, Carlos S. Lottermoser, más tarde empleador-mecenas de mi maestro Perceval, que junto a una buena colección de músicaailable dotó al instrumento de un conjunto de obras serias que fue durante muchos años mi "biblioteca" (*¿rolloteca* sería un anticuado neologismo viable?): buenas obras pianísticas (Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt: la espléndida paráfrasis del cuarteto de *Rigoletto*), buenos trozos de ópera:

Rossini (obertura de *Semramis*), Nicolai (la de *Las alegres comadres de Windsor*), Saint-Saëns (bacanal de *Sansón y Dalila*) se prolongaban en obras insospechadas en esos tiempos: una mazurca de Scriabin, "La Puerta del Vino" de Debussy, "Jeux d'eau" y una de las canciones populares griegas de Ravel y, en otros ámbitos, Mac Dowell y un cuaderno entero de los "Preludios Vascos" del Padre Donostia que me permitieron, años después, trastornar a mis alumnos del Instituto de Musicología de Poitiers -y a algún otro que no era alumno- con el ritmo del zorzico. ¿Qué chiquilín, en esos años, podía disponer a su antojo de tal repertorio? Confieso que Scriabin, y Debussy, y hasta Ravel me desorientaron durante largo tiempo, pero los repetía y me fueron vacunando. Y de la pianola familiar aprendí que mis limitaciones me impedían abordar la virtuosidad trascendental, y aprendiéndolo aprendí también que era más positivo ofrecer un clavecinista menor o un pequeño Bartók bien entendidos que martirizar a la vez "la" polonesa y los oyentes.

El año 1935 marca el comienzo de mi presencia en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires -durará tan sólo tres quinquenios- y la iniciación de mis verdaderos estudios musicales. Unos ensayos (tímidos y fallidos) de composición me llevaron a demandar las lecciones de Julio Perceval: aparte unas vagas nociones primarias de solfeo *yo no sabía nada de nada*. En tres o cuatro meses mi maestro me hizo devorar todo el arsenal de lo que nunca se me había hecho practicar: dictados, lectura cantada en todas las claves, análisis tonales, solfeos manuscritos, canto a primera vista con palabras; y durante tres años me enseñó armonía y las primeras nociones de contrapunto. Circunstancias personales, suyas y mías, interrumpieron nuestro contacto, y "autodidácticamente" (como escribirá Jakov Malkiel) empecé a explorar algunos dominios no muy frecuentados de la historia musical: la monodia lírica del siglo XIII (presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires y retomada más tarde en la de Tucumán), la obra de los vihuelistas españoles del XVI, la ópera francesa de los siglos XVII y XVIII, la música folklórica española y la nuestra, estudios que siguieron ampliándose: el madrigal europeo, la música moderna para piano a cuatro manos, la obra de Satie, las cantatas de Pergolesi (ofrecidas éstas a un oyente que quiso ir a escucharlas: Juan Ramón Jiménez, que me llamó, al leer públicamente algunos poemas míos -cito de coro: no tengo a la mano su libro- "músico conocido" y "poeta escondido"). Una temprana anotación sobre Debussy (en 1937) no le pareció desacertada a mi maestro de composición, y el

panorama comentado de una audición de música vocal de los siglos XVI y XVII encontró su amplia aprobación<sup>2</sup>. Fue a raíz de estas actuaciones

<sup>2</sup> Pruebas al canto -o, más exactamente, al piano: relación abreviada de algunos programas anteriores a mi traslado a Mendoza:

— Primer concierto de piano, promovido por Raúl Piérola, en el Club Social de Paraná (20 de abril de 1941): I. Anónimo (del *Thesaurus* de Besard), Narváez, Cabezón, William Byrd, Giovanni Picchi, Lully, Rameau, Couperin, J.S. Bach. II. Debussy, Ravel. III. Satie, Scriabin, Kodály, Bartók, Malipiero, Poulenc. (Todo el programa en primera audición local).

— Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires (30 de junio de 1942): Déodat de Sévécac, Satie, Poulenc, Milhaud, Mompou.

— Radio del Estado (20 de abril de 1943): Siglo XVI. Caroso, Negri, Dlugorai, Dowland. Siglo XX. Albert Roussel, Durey, Maxime Jacob, Ernst Toch, Roy Harris, Kodály, Bartók, Krenek, Ernesto Halffter, Alois Haba.

— Radio Municipal (27 de diciembre de 1944, entre dos cursos): Debussy, Eugène Goossens, Mioskovsky, Prokofief, Antheil, Devoto.

Con el "Circo Devoto" (Martha Maillie, Dora Berdichevsky, J.O. Payn, canto): tres de los varios programas ofrecidos en Buenos Aires, Paraná, Rosario, Santa Fe, Córdoba, San Nicolás, Avellaneda, Remedios de Escalada, etc. (Nuestro canto de guerra nos lo había enseñado Sola González; tendré, algún día, que informar sobre la poesía satírica de la generación del 40).

— Universidad Nacional de Tucumán (7 de septiembre de 1942): Saint-Saëns, Fauré, Ravel, Satie, Mompou, Auric, Rodolfo Halffter, Stravinsky (Martha Maillie), Hugo Wolf, Bartók, Julián Aguirre, Suffern, Pickenhayn (J.O. Payn). Debussy, Respighi, Milhaud, Sibelius, Poulenc, Prokofief, Perceval, Devoto (Dora Berdichevsky).

— Tucumán, Superior Gobierno de la Provincia, en la Sala de la Caja de Ahorros (4 de septiembre de 1942): Anónimos italianos y españoles del s. XVI, Fuenllana, Liteses, Blas de la Serna (Dora Berdichevsky). López Buchardo, Ana Carrique, Boero, Suffern, Perceval, Devoto, Pickenhayn (J.O. Payn). Canciones folklóricas francesas, Guastavino (Martha Maillie).

— Rosario, Asociación Artística del Magisterio (6 de junio de 1943): Milán, Mudarra, Fuenllana, Guerrero, Schütz, Monteverdi, Pisador, Caldara, Mauduit, Boesset, Lambert, Lully, Peri, Caccini, Falconieri. Apéndice: dúos de Purcell, Clari, Grétry, Laserna con 17 páginas de comentarios.

Primeras audiciones en la *Agrupación Nueva Música* (anteriores a mi nombramiento):

25 de noviembre de 1943: Roger Sessions, *Tres preludios corales*. Piano a cuatro manos, con Juan Carlos Paz.

26 de noviembre de 1943: Perceval, *Les livres* (poemas de François Mauriac). Canto, Dora Berdichevsky.

17 de diciembre de 1943: Antheil, *Suite*. Piano solo. -Auric, final del ballet *Les facheux*. Piano a cuatro manos, con Juan Carlos Paz.

12 de junio de 1944: Carlos Chávez, *Segador* (poema de Carlos Pellicer) y *Hoy no lució la estrella de tus ojos* (poemas de Salvador Novo). -Stravinsky, *Tres pequeñas canciones*. Canto, Dora Berdichevsky.

por la que él me propuso como Profesor de Historia y Estética de la Música en el Conservatorio y en la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo.

Con la clara conciencia de mis limitaciones -y a eso iba la exposición precedente- tardé bastante en aceptar. Rimsky-Korsakov cuenta en sus memorias que ocupó la cátedra de Armonía del Conservatorio pensando que cuando sus alumnos se dieran cuenta de que no la sabía él ya la habría aprendido. Mi posición no era exactamente la misma: simple alumno veterano de Filosofía y Letras, desprovisto de títulos oficiales de enseñanza musical, juzgaba que el ofrecimiento me quedaba grande. La Universidad Nacional de Cuyo, entonces la más joven de nuestras universidades, podía (y hasta debía) tolerar cierta laxitud en la constitución de sus equipos: junto a personalidades de indiscutible prestigio -Sánchez Aïboroz, Corominas- confiaba y (salvo en casos como el mío) no sin razón en guerreros más jóvenes, sin perjuicio de separarlos si no respondían a la confianza otorgada: también mi amigo Enrique Ánderson Imbert entró en su plantel antes de obtener su doctorado, y la sola falsa nota que recuerdo es, por razones que la razón no debe reconocer, el desaprovechamiento de Paul Bénichou que, como Ánderson Imbert, llegó a enseñar en Harvard. Uno de mis hermanos me decidió: yo no podía declinar el honor que se me confería, y en *Los Andes* del 8 de julio de 1944 se anunciaba mi nombramiento.

En unas páginas dedicadas a la muy cara memoria de Sergio Sergi he tratado de apuntar el *divortium* binario de la Universidad con su metrópoli: la vida social mendocina no se coordinaba con la de los enseñantes, que formábamos una galaxia aparte. Sin llegar a los "Dos bandos. Tu gente y la mía", un sutil alambrado invisible separaba las mesnadas en los lugares públicos como Colón o Bianchini. Mi condición de universitario sempiterno me abrió las puertas de Filosofía y Letras, donde antiguos camaradas (Luis Felipe García de Onrubia: preparamos juntos nuestro primer examen de latín; Lorenzo Mascialino, con quien la excesiva similitud de gustos literarios se remansaba oponiéndose) me facilitaron el contacto con sus colegas, en particular Diego Pró que me brindó las páginas de *Philosophia*. La Academia me adoptó en seguida: la clase de dibujo de Sergio Sergi era un arca donde hasta yo cabía; posé para las clases de Gómez Cornet, Delhez me dio a elegir entre sus grabados, y Lorenzo Domínguez aumentó mi mendociniana con el libro de Romero Brest sobre su obra. En el Conservatorio el aire era netamente menos claro, y salvo

una sola excepción mis relaciones fueron muy poco más allá de la pura cortesía; creo sospechar que mi vinculación con la máxima autoridad inspiraba una cierta desconfianza.

Viene aquí lo más difícil de asumir: la evocación de mi maestro Julio Perceval. Ya he dicho, pero no me fatiga seguir repitiéndolo, que le debo prácticamente toda mi formación: el aporte ulterior de Juan Carlos Paz en Buenos Aires como el de René Leibowitz en París se asientan sobre la indefectible base que él supo establecer. Maestro más que cabal, intérprete más que calificado, improvisador extraordinario, sobre ser un músico completo Perceval era (lo que no es excesivamente frecuente en nuestra profesión) un hombre inteligentísimamente cultivado. (Pienso en el asombro de Voltaire ante Grétry: "¿Cómo? ¿Es usted un músico y no es un imbécil?"). Debo a Perceval, entre otras muchas cosas, el haber leído al primer Montherlant, a Delteil, a Max Elskamp, a más de un poeta belga o francés poco frecuentados: su juicio literario era infalible, como era infalible su agudeza para discernir las faltas ajenas. Autor de algunas composiciones excepcionales -el *Trio-sérénade*; la *Danza sobre un ritmo popular argentino*: la única obra folklórica local que alcanza un clima universal, según el severísimo juicio de Juan Carlos Paz, y ya es una posición estética el no haberla titulado simplemente "Malambo"; las melodías sobre poemas de Delteil y de Mauriac-, Perceval se deja abandonar a veces a la facilidad con una evidente insatisfacción que delata lo precario de ese equilibrio. Para decirlo de una vez, y con permiso de San Sigmundo, lo habitaba un complejo de Penélope que lo forzaba a destejer cuanto había tejido, pero no por la noche, sino a la luz del siguiente día. Es así como su musicalidad y su cultura lo llevaron a plantear un conservatorio ideal, con planes de estudios superiores a los de todos los establecimientos similares del país; es así como procuró llevar a él los mejores elementos disponibles; y es así como se las arregló para que ninguno se estableciera decididamente allí: la larga lista de las estrellas fugaces incluye a las cantantes Jane Bathori y María Lan, al violoncelista Ernesto Cobelli, a la clavecinista Josefina Prelli, al pianista Antonio de Raco, al musicólogo Francisco Curt Lange, a la compositora Hilda Dianda, al propio Isidro Maiztegui (y nombro sólo a los que he tratado). Sé de dos figuras principales que se mantuvieron incólumes: Francisco Amicarelli -personalidad también extraordinariamente sugestiva- y mi amiga Blanca Cattoi, máxima autoridad de las clases de solfeo y por tanto incommovible columna vertebral del establecimiento. No desatiendo la clase de canto:

la profesora Franca Biava, supérstite de los tiempos en que las foniascas eran tres, había conseguido establecer, dentro del Conservatorio, el equivalente de la República de la Boca en la Capital Federal.

Mendoza me deparó, en ese tiempo, el poder tratar con algunas figuras de excepción: no cuento por ejemplo, a mi amiga y compañera portefa de estudios Laura V. Monti, hoy Directora de la Sección de Manuscritos y Libros Raros de la importantísima Biblioteca Pública de Boston, a quien traté más allá que en su provincia (salvo una visita a Villa Nueva por Guaymallén); lo mismo vale para Antonio Pagés Larraya, mendocino afincado en la Capital y reencontrado en Venecia; nombro solamente a los que fueron regalo de la tierra de huarpes y oriundos para mí de medios diferentes. Lo primero, las damas y el Conservatorio: conocí allí a Blanca Cattoi, sobre quien sólo cabe repetir una dedicatoria inicial: "tan sólidamente macanuda". En el enfrentamiento represivo que preludió mi separación del Conservatorio -y volvemos al canto-, todos los asistentes a una reunión de profesores condenaron sucesivamente mi severidad como examinador de la clase de canto, sin haberla conocido más que por las dolencias de la titular y sin tener en cuenta que yo estaba, a mis expensas, no peor calificado que cualquiera de ellos para dictaminar sobre la materia<sup>3</sup>. La profesora Blanca Cattoi, única mujer presente -aunque no es del todo improbable que mi contradictora aspirara a idéntica condición-, interrogada por el Director en último término, respondió: "Estoy de acuerdo con la posición del profesor Devoto". Independientemente del hecho de que tuviera o no razón, la ocasión de su repuesta la convirtió en el único hombre de la asamblea. En la Academia, Sergio Sergi, con su mujer, sus hijos y su casa, fue lo más encantador (en el sentido propiamente mágico del término), y hasta cortó más de una madera con mi más o menos veraz efigie. En la ciudad -blasono de haber sido el único miembro de la Universidad aceptado por mis colegas los escritores mendocinos- sobresale Reinaldo Bianchini, uno de los seres más refinadamente delicados que me ha sido dado tratar: recuerdo una larga caminata, de una esquina de la calle Godoy Cruz hasta Lélegas, en la que no cambiamos una sola palabra, asegurados como estábamos de un idéntico acuerdo espiritual. Y en

---

<sup>3</sup> Anecdótico: "La *u* no se vocaliza. Donde el texto lleva *u* se canta *o*" (*Foniasca dixit*). Una alumna, después de hacer oír el aria "Poveri fiori" de *Adriana Lecouvreur*, fue incapaz de explicar qué decía lo que había "interpretado".

la calle: en un atardecer con ese sol casi horizontal que allí se fabrica, estando yo admirándolo a la puerta del Conservatorio, un muchacho alto dejó la de la Universidad, enfrente, cruzó y me dijo tendiéndome la mano: "-Usted es Devoto: tenemos varios amigos comunes. Yo soy Julio Cortázar". Así empezó un afecto largo y una estima literaria aún más duradera, que me convertiría en su primer editor y en su primer comentador ensolapado (que no solapado).

Tengo bien presentes a mis alumnos. En la Academia se destacan Beatriz Capra y Carrieri (otra de las vueltas del mundo: fue mi co-becario en el 52); no olvido que la señora Almela de Pingitori intentó perpetuarme. En el Conservatorio, las alumnas del curso superior decidieron -gesto extraordinariamente meritorio- incorporarse al primer curso para refrescar las nociones elementales aprendidas (recibieron, empero, clases especiales: recuerdo una sobre la desaparición, general o parcial, de las liturgias locales frente al rito romano, a la que asistieron el Director y un fraile dominico que me absolvieron). De los más jóvenes sobresale Ángela Guijo, de excepcional capacidad, entusiastamente empapada de los modos antiguos y cuyo examen fue excelente (el Director, para controlar la legitimidad de mis dictados al piano, llenó los dos pizarrones de notaciones variadas a las que la examinanda respondió inmediatamente: "De aquí a aquí, tal modo; de aquí a aquí, tal otro, transportado una tercera más alto; de aquí a aquí..."). Perelló, entonces empleado en la Secretaría, y único alumno del curso intermedio, también fue calificado como sobresaliente por su exposición geográfica del desarrollo de la ópera en el siglo XVII. Y de los alumnos de la Universidad que no lo fueron más recuerdo las muy agradables pláticas con Mauricio López y con Zuleta, que aún no había fundado su dinastía filológica pero que ya parecía muy dispuesto a establecerla. Excluyo naturalmente a Dolly Lucero: su igualitaria y encantadora compañería data de un verano madrileño, dentro de un simpatiquísimo grupo de becarios argentinos.

Creo que va llegando el momento de establecer mi propio balance. ¿Qué debo yo personalmente a Mendoza, a más del enriqueciente trato con todos los nombrados? Pues le debo nada menos que mi primera responsabilidad. Mi actividad precedente -ediciones o audiciones- sólo me atañía y comprometía a mí; en Mendoza asumí lo que los franceses denominan "avoir charge d'âme" y que es tan difícil de asumir como de traducir. Cambiando la persona gramatical -"buscar en ti tu mejor tú", dice admirablemente Pedro Salinas- aprendí a buscar, para comunicarlo a mis

alumnos, "mi mejor yo", un "yo" fundado en el trabajo asiduo y no en caprichosas inspiraciones y abandonos, aprendiendo bien lo que debía enseñar bien y transmitiéndolo en ritmos fijados de antemano, estableciendo un clima colectivo de aplicación y vigilándolo vigilándome. Es cierto que la propia exigencia personal e incluso la experiencia de la ejecución musical en público preconditionaban tal comportamiento, pero su práctica y su custodia condujeron ese "yo" (tan abusivamente repetido en estas páginas), de un "yo frente al auditorio" a "yo formando parte de la clase"; y dije mal, "condujeron", donde debiera decir, bien "agrandaron", sin olvidar el enriquecimiento que cada alumno aporta por su sola presencia.

Mi trabajo personal se benefició, paralelamente, por mi estada en Mendoza. Del ocio general mendocino de las doce a las quince nace mi definitivo quehacer filológico: la biblioteca universitaria era el único refugio abierto durante las largas horas de la siesta, y sus bibliotecarias fueron la afabilidad misma. De lo hecho entonces, la *Revista de Estudios Clásicos* recoge -si bien no bien: la impresión de adiciones y correcciones se efectuó incompletamente a raíz de mi partida- un insatisfactorio "Escolio (más bien "escollo") sobre Tejeda" que no acabo de remoldar; *Philosophia* acoge en cambio "Las marchas paralelas" que según el autorizado (bien que benévolo) juicio de Leopoldo Hurtado (*Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 3ª época, abril-junio de 1946) no van del todo descaminadas; de ese tiempo datan las *Canciones contra mudanza*, pero lo mejor de ese intento es el dibujo de Beatriz Capra. Dentro del Conservatorio, y entre otros menesteres (reemplazos, ensayos teatrales y del coro), llevo la parte de continuo (concierto de Juan Sebastián Bach para oboe, violín y orquesta) en el centésimo concierto del establecimiento (16 de septiembre de 1944) y veinte días después dicto mis *Dos clases públicas de Historia de la Música* -hay reseña de Bianchini en el número 6 de *Égloga*- contando para la segunda con la colaboración de María Luisa Alsina de Cremaschi, alumna de Bathori, capaz de aprenderse de memoria, en horas veinticuatro, todo un difícilísimo programa, y que al año siguiente se acoge al primitivo plan del Conservatorio y corona sus estudios por un concurso público ante un jurado compuesto por cinco profesores del Conservatorio Nacional de Buenos Aires (López Buchardo, Athos Palma, Pascual de Rogatis, Constantino Gaito y José Torre Bertucci). Siendo el profesor más reciente de la casa, me cabe la alta distinción de preparar con ella las 24 composiciones (del siglo XVI a Villalobos y

## MENDOZA, AL CANTO

Perceval, en castellano, latín, italiano, francés, alemán, ruso, gallego y portugués) con las cuales el jurado compondría el programa del concurso el 9 de mayo de 1945; como también Jane Bathori vino a Mendoza para vigilar la parte vocal, el resultado fue *magna cum laude*. Tras una breve escapada a Buenos Aires para tomar parte en un acto ante la Embajada Extraordinaria enviada por Francia al finalizar la guerra (el 13 de junio) ofrecemos con María Luisa Alsina de Cremaschi "La canción tradicional francesa desde la música culta" (años después, y como postre de un curso sobre los instrumentos medievales de música en el Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers, otro mendocino, Miret, que allí enseña, me pidió, "por la simetría", una charla sobre la música tradicional argentina). Mi maestro asiste a ese recital comentado, el 26 de julio; la crónica social de *Últimas Noticias* recuerda "la salvedad que el profesor Devoto hizo [...] de que 'el título era largo, pero la conferencia corta' en el transcurso de su charla amenísima, teniendo al auditorio en constante atención y muy entretenido. Además María Luisa Alsina de Cremaschi estaba 'in voce' y cantó como nunca", y nos otorga: "Total: diez puntos". Que se me perdone la transcripción, que podría explicar hartas cosas: a la semana siguiente dirijo directamente al Rector mi dimisión. La sesión secreta del Consejo Universitario que examina las razones administrativas de mi renuncia resuelve volver a nombrarme añadiéndome el cargo de director del coro, pero -a pesar de la situación en que dejo al alumnado y que hubiera sido la única razón capaz de retenerme- prefiero no exponerme a renovadas peripecias y ser yo quien dé el portazo; por lo demás, desde el verano anterior la Dirección me había encontrado reemplazante.

No se corta aquí mi cordón natural con la provincia. El 1º de mayo de 1946 aparece en *Buenos Aires Musical* un artículo sobre "La música en Mendoza"; "Un coro mendocino" se publica en el nº 11 (febrero de 1947) de *Cabalgata*, donde había aparecido, el 14 de enero, la reseña del *Laurel de estío* de Américo Calí (un caligulísimo amigo que me escribe sobre unas fábulas ofrecidas a su niña, hoy mi colega...). Luego vendrán los mendocinos de Europa, Cicchitti, Nallim, y Blanca de Arancibia, y la propia Dolly Lucero, y Zonana, y la amable solicitud de Gloria Videla de Rivero (a la que correspondo, aunque no tan bien como mi colega el pianista del Far West, haciéndolo lo mejor que puedo). En Mendoza conocí a Juan Otano, en Mendoza cuidaba sus colmenas Antonio Kazúo Takagi, desde Mendoza me envía Luis Román Bertoldi sus cartas torren-

ciales... Pero la más bonita y divertida de mis saudades mendocinas la provocó, por la inteligente intervención de Nallim, el envío de *Zama*. Mi mujer, gran leedora por tradición y por razones profesionales, me secuestró el libro que la entusiasmó, como también me entusiasmaría luego a mí, por su clima onírico, como lo único que podemos oponer a la obra maravillosa de Rulfo. Una tarde -yo estaba lejos de la puerta- mi mujer me acerca una tarjeta: "Era un periodista. Le dije que no estabas. Preguntó si podía dejar su tarjeta; le contesté que sí, si no era contagiosa". "¡Pero si es el autor de *Zama*!" le respondí. Mi mujer se precipitó escaleras abajo, lo recogió, lo subió y pasamos con él unas horas deliciosas. Al preguntarle cómo había conseguido, sin un modismo, sin una sola alusión a una prenda o una comida locales, dar esa inequívoca sugestión de tiempo y de lugar, respondió: "Llené varios cuadernos de apuntes bibliográficos, hasta comprender que si los usaba no escribiría mi novela; entonces los quemé". Mi único remordimiento es no haberle propuesto que compartiera nuestra cena: creo que ese inesperado mendocino se hubiera quedado con gusto.

Pienso -a pesar de los resquemores que me produce esta impudorosa exhibición de yo-es- haber respondido a todas las proposiciones de *Piedra* y *Canto* salvo la esencial: la imagen que Mendoza me ha dejado y conservo. Algo -bastante, y en particular un desolado paisaje de más allá de Potrerillos- anda por "La muerte doble del traidor y la luna", y la ciudad sigue para mí como la vio un adolescente retardado que allí dejó de serlo (me refiero sólo a su condición de adolescente) y que, por esta vez, intentó mostrarla después de haberla visto:

"Mendoza queda más allá de los llanos y es país de agua domesticada. [...] En la ciudad hay agua esperándonos en transcurso constante, en una circulación continua de sangre paralela o perpendicular, según las horas que el agua se impone; agua sapiente, agua sin reflejo, un poco secreta en su acecho inadvertido pero no ignorado. Y hay árboles, y luna -y qué luna: acabada de nevar, biselada y prolija-, y nubes apuñaleándose por la tarde como galeones ebrios de ese mosto encadenado que hace señas tras algunos paredones inconfesables, mostrando sus mejillas mercenariamente losanjeadas -orujo azafrán- y tendiendo sus manos prisioneras y lúbricas, y chistando para emborrachar a toda la ciudad sacudiéndola de sus raíces de álamo. Mendoza

no para sus borborigmos pragmáticos, pero que no cantan; su belleza mejor es aislada y esquiva de huellas. El extraño circula sin contaminación por entre tanta magia, tanto árbol lleno de pájaros aún en el invierno, tanta nieve en los cerros suburbanos y cegadores..."

"Sin contaminación..." Acequias, sol, pájaros, siestas desdeñadas, un temblorcillo que me saca el piano de las manos, la salvaje hermosura del zonda que dobla las choperas, y la metamorfosis de un aficionadillo que se despierta profesoral y profesional. Mendoza me sigue estando muy al canto, ese canto que es a la vez son y proximidad temporal y espacial, afinidad y piedra, ese canto que es, según una boca sellada hace milenios, "más dulce que la miel".