

## El nacionalismo musical mexicano

El espíritu nacional y los temas tradicionales, tanto en melodías como —a veces— en tópicos, resultan de uso inevitable dentro del quehacer musical, como elementos e instituciones que necesariamente deben empapar a los compositores, inmersos sin remedio en un sistema histórico, lingüístico y social determinado. Incluso sin la voluntad específica del autor, al igual que las actitudes nacionales, la temática nacional se filtra en toda vida y obra, produciendo resultados —por acción inmediata o todavía por reacción en contra— que tiñen de una influencia nacional toda creación musical.

Quizá la mejor y la más clara especificación del nacionalismo musical ha sido entregada por Emilio Casares en su cátedra, donde hace girar su espléndida definición del nacionalismo musical en torno al fenómeno único e indiscutible de la intencionalidad del compositor al abordar su filiación y su enfoque nacionalista en la creación de su obra. El eje de su análisis es la intención del compositor nacionalista de realizar una música nacional, propósito que surge de una compleja interacción de diversos factores, entre los que sobresalen los que a continuación se mencionan: una conciencia musical del compositor y de los autores que le rodean, de la que surge como consecuencia un pensamiento teórico, estético y reflexivo que afecta directamente tanto al ser como al quehacer de la música; en esa conciencia participa cierto sentido de inferioridad artística o profesional frente a grandes áreas o esquemas de la música provenientes de países con gran avance y capacidad musicales, que incita para iniciar una especie de revuelta en la que se buscan como esquemas de funcionamiento (como definición de una personalidad artística propia y justificativa de la creación musical) las esencias patrias del arte musical; esta inquietud se basa en la investigación musicológica del propio

National spirit and traditional themes are inevitably found in musical composition, both in melodies and sometimes in clichés. Composers are necessarily steeped in these elements and institutions, as they are irremediably immersed in a predetermined historical, linguistic and social system. Even against the composer's will, national subject matters, as with national attitudes, filter through into all aspects of life and work, producing results —as a consequence of immediate actions or reactions— which tinge all musical creation with a national influence.

espíritu nacional en el pasado, folklórico, medieval o reciente, según la riqueza y antecedentes de cada país, y se busca en archivos, cancioneros o en el canto popular de recopilación inmediata; coincide con frecuencia con problemas o situaciones extra-musicales, de carácter político usualmente, como en el caso de las revoluciones burguesas de 1848; conduce a una creación musical definida por su fundamento en las peculiaridades idiomáticas, características de cada nación y lleva directo a la producción de géneros importantes con texto de orientación patriótica o al menos con una evidente inspiración literaria en su contexto; representa un claro intento invasor, tiene la finalidad exportadora de proyectar esa música en las otras culturas, que resulta en un claro propósito de internacionalización.

El hecho de que los anteriores postulados puedan ser identificados como términos pedagógicos de modo alguno altera su acierto y su claridad, que permite la identificación clara e inmediata del término y ámbito que nos ocupan. También vale la pena recordar que más allá del claro enfoque de Casares, de las posiciones doctrinarias de los enciclopedistas franceses y la proyección política de la idea nacionalista luego de la guerra de indepen-

dencia de los Estados Unidos, el fundamento teórico en la sistematización del concepto de nacionalismo proviene de la economía y de las ideas de Friedrich Liszt (1789-1846), quien logró establecer la base doctrinaria para identificar y hacer aceptar la subordinación del individuo a la nación, el papel de la última como intermediaria entre los individuos y el género humano y la esencia de la unidad nacional como piedra fundamental del progreso y la libertad. El paso de la esfera económica rumbo al arte no fue difícil para las ideas nacionalistas, ya que aparte de su identificación con diversas inquietudes básicas de la humanidad, su correspondencia con los anhelos del romanticismo y aún del *Sturm und Drang* era fácil e inmediata para todo artista.

La conciencia nacional y su natural resultado ideológico suelen surgir como una reacción quizá natural en los países culturalmente subordinados a las grandes naciones europeas, en diversas épocas de la historia y en muchas ocasiones como aparición de una influencia concurrente para el desarrollo de un proceso político, social y cultural necesario en la evolución de las naciones, muy claro en el caso de los nacionalismos tardíos, caso en el que transcurre la historia y desarrollo del nacionalismo musical en México. Podemos afirmar quizá que Italia, en sentido propio y pese a los esfuerzos lombardos en contra de la dominación militar austríaca, no tuvo jamás un nacionalismo musical de alta intensidad, careció de una posición estética doctrinaria y comprometida con el énfasis de sus rasgos nacionales, tal vez a causa del hecho de que una buena parte de las doctrinas militantes en el campo del nacionalismo musical tuvieron la más amplia parte de su origen como una reacción en contra de la posición dominante de la música italiana, podría no ser preciso pero siempre resulta útil recordar que todavía en esta época, el idioma básico de la música es la lengua italiana. El caso de Verdi nos ilustra muy claramente aquel uso de la música como reactivo, catalizador y aglutinador político en contra del dominio extranjero (el de Austria en esta instancia) ya que –al igual que con lo sucedido

en el eje cultural e histórico de Grecia y Roma– la música italiana, desde mucho antes de Leopoldo II, había ya civilizado a los bárbaros del norte, en época muy lejana del siglo XIX. La reacción posterior en contra del gran compositor, pese a su limitación y su brevedad históricas, puede ser comprendida claramente con aquel principio de Newton que describe la reacción que sigue a cualquier acción de igual intensidad y dirección pero en sentido contrario, también aplicable a situaciones y circunstancias colocadas fuera del estricto y pragmático campo de la mecánica.

México ha pasado por un ciclo cultural y artístico similar al europeo pero más cercano en el tiempo y un tanto comprimido en proporción a lo que algo más de veinte siglos plantearon en las naciones del viejo continente. La historia musical de los pueblos que habitaban el territorio nacional antes de la llegada de los españoles es un misterio casi absoluto. Se conocen los instrumentos que usaban pero no se sabe una sola nota de su verdadera música. De las posibilidades sonoras de aquellos instrumentos, tal y como ahora las conocemos y concebimos, no es posible deducir el uso musical que les daban, así como del hecho de que para el violín es factible lograr sonidos de movimiento continuo en el cambio de frecuencia, sin detenerse en intervalos de medio tono, no sea posible concluir que su empleo general sea la producción de sonidos ululantes. Se supone que algunas de las comunidades indígenas que actualmente subsisten conservan tradiciones musicales prehispánicas, pero resulta imposible ignorar el hecho de que además del medio milenio de distancia entre sus remotos antepasados y los núcleos sobrevivientes (cuyo nivel de civilización era ya en la época de la Conquista inferior al de las culturas extintas), es imprescindible contar con la influencia europea que determinó la fisonomía de la cultura mexicana. La destrucción de las espléndidas civilizaciones neolíticas prehispánicas nos arrebató el conocimiento de su organización musical, ya que como se ha dicho en varias instancias, la música es la más frágil de las estructuras culturales y es tan

dependiente de la tradición que jamás ha conseguido sobrevivir intacta e incólume al periodo que le da origen. Esto sin contar con el punto esencial de que su proceso de involución y degeneración, en relación con aquellas naciones que les dieron origen, ha sido continuo y determinante durante todo el tiempo en que la civilización europea se ha desarrollado en México. Ahora tenemos el inapreciable medio de las grabaciones, que permitirá, según parece posible, la subsistencia del fenómeno sonoro, pero ya que la música incluye como parte de su ser el acto de percibirla, el fenómeno estético que representa, en su integridad, habrá desaparecido cuando hayan desaparecido aquéllos a quienes ha sido destinada y la humanidad esté colocada en otro estrato evolutivo. La influencia de la tradición, de la cual dependen de modo absoluto no sólo las técnicas para la ejecución musical sino el gusto y todo aquello esperado en la entrega de nuestra forma de arte, no sólo se requieren unos pocos años del discurrir histórico para introducir cambios en sus principales instituciones, usualmente de tal intensidad que las nuevas manifestaciones vuelven a las viejas imposibles de reconocer y —en muchos casos— de gustar para quienes no han conocido su fisonomía como parte de su formación y de su experiencia esencial.

La cultura de la era colonial, la época del hispanismo, importó las estructuras musicales europeas, transplantó a la Nueva España sus instituciones pedagógicas, interpretativas y creativas y aculturó al máximo a los indígenas en aquella magnífica tradición. La riqueza musical del Virreinato fue magnífica y tan sólo debemos ver a los órganos que subsistieron para contar con testigos insobornables de aquel impulso musical. Pero la época colonial, al igual que la independiente, adolece de una incapacidad que la vuelve intrascendente para el devenir general de la música: sus instituciones son meras copias, más o menos afortunadas, de las instituciones musicales europeas y carecen del vigor de las creaciones originales. El Virreinato hacía sus copias con los moldes proporcionados por España e Italia, asó como el siglo XIX tardío incorporó a la

imitación italiana la calca de Francia y Alemania, pero ambas épocas sujetaron a los talentos que vivieron en ellas dentro de un cepo implacable que impidió una verdadera manifestación de lo que podría llamarse con justicia música mexicana, esto es, música cuyas instituciones y características sean propia e innegablemente producto de la evolución cultural de México.

A pesar de los elementos de originalidad que aparecen dentro de la música escrita durante la época virreinal con textos en lenguas indígenas, todo el enfoque sonoro y el esquema lógico es europeo y quizá el rasgo más original es precisamente aquel uso de las lenguas autóctonas en la creación musical, hecho más relacionado con la necesidad de catequización que con la inquietud por explorar nuevas formas musicales para la expresión artística.

La evolución de la música en México sigue de manera muy estrecha el camino general de la música europea, según lo prueban las obras conservadas en los archivos de diversas catedrales mexicanas desde la polifonía del siglo XVI hasta el estilo italiano del siglo XVIII, pasando por el contrapunto característico de la transición del siglo XVII al siglo XVIII. Las obras antifonales del medio siglo XVII, algunas de muy espléndida factura, como las piezas de López Capillas (c. 1615-1673) que hay en el archivo de la catedral de México y las estupendas composiciones de Gutiérrez de Padilla (c. 1590-1664), preservadas en el acervo de la catedral de Puebla, son estrictos resultados de la técnica y la manera europeas, importadas a través de los caminos españoles. No hay rastros claros o importantes de actividad en el área de la música instrumental hasta el último tercio del siglo XVIII, cuando en el campo de la música sin voces aparecieron las academias del Palacio de Minería, primer vestigio de conciertos formales de música para instrumentos. La ópera hizo su aparición documentada el diez de mayo de 1711, con el estreno de *La Parténope* de Manuel de Zumaya (c. 1678-1756), realizado en el palacio del trigésimoquinto virrey de la Nueva España (1711-1716), don Fernando

de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares y marqués de Valdefuentes (c. 1641-1717), pero tuvo que aguardar hasta el siglo XIX para lograr la difusión y popularidad que alcanzó en México, donde tuvo un relevante papel en la formación de las expresiones nacionalistas más intensas que los músicos mexicanos decidieron presentar a su sociedad. Los villancicos en idioma náhuatl o aquellos contemporáneos basados en textos de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) siguen siendo españoles a pesar de toda su intención de formar una expresión propia de los habitantes del territorio mexicano. El pueblo buscó su deleite y su expresión en el xarabe, la Inquisición lo condenó y lo persiguió tanto como pudo pero no logró extirpar esa forma musical de México, que podemos considerar de importancia extrema en virtud de su posterior influencia, prestigio y cultivo por algunas de las mejores mentes de la música mexicana del siglo XIX.

La independencia política de México trajo como lógica consecuencia musical la intensificación de las intenciones nacionalistas y de los elementos nacionales. No hay noticias de orquestas sino hasta el final del siglo XIX y el mundo de la música en México se partió con una dicotomía que pareció intentar la exclusión mutua de sus dos componentes. El universo de la ópera, producto principalmente de la influencia italiana, tuvo el aspecto de sufrir de un irreconciliable divorcio de la música para piano, a pesar de que ambos esquemas compartieron profesionales de la música y en realidad se retroalimentaron el uno al otro y la vida musical del teatro no sólo estimuló y definió al salón y sus múltiples manifestaciones musicales sino que también resultó ser dependiente del mismo. Mariano de Elizaga (1786-1842) es el primer músico mexicano que parece preocuparse por la fisonomía de la música nacional y define como eje de los problemas profesionales mexicanos a la débil base pedagógica que impide una floración del talento en México. En el prólogo a sus *Elementos de Música* (1823), nos dice:

"...tenemos genios a propósito para que en América se reprodujeran los Jomelis[sic], Tartinis, Ducecs[sic], Aydms[sic] y tantos otros que han sido la admiración de Italia y demás estados de la culta Europa... ¿Por qué sus obras no pueden todavía ponerse al lado de los Mózares[sic] y Betóvenes[sic]? Porque no han considerado la música bajo su verdadero punto de vista, y porque lo han revestido de adornos góticos."

A pesar de su inquietud nacionalista, éste y otros músicos mexicanos cultivaron su arte a la manera europea. Se procedía por imitación y esto fue quizá inevitable. Los instrumentos, intervalos, estructura social y civilización impusieron un manto de absoluta dependencia ideológica y técnica y como fueron anteriores a las inquietudes mexicanas de los músicos de la época de referencia, tuvieron la indudable y cómoda ventaja de haber empezado antes, lo cual otorga siempre un ribete de superioridad que resultó en el caso de México tan cautivador como infranqueable. El vino francés tiene la etiqueta de ser el mejor del mundo a causa de haber sido el modelo al que todos los demás han aspirado. Al margen y con independencia de la gran calidad que tiene y sin cosiderar tampoco la formidable perfección de los caldos producidos por otros grandes países mediterráneos, nada importa que se logre alcanzar e incluso superar al modelo, siempre que se intente seguir por el camino marcado por un ideal en concreto, los resultados tendrán que ser necesariamente la imitación, de carácter menos genuino y efectivo que los originales. Esta situación apareció con diáfana claridad en la música que los mexicanos realizaron en este periodo. Pero en su intención imitativa, sin embargo, estaban ya presentes de modo importante los anhelos nacionalistas y la meta de independencia del ejemplo que hasta entonces era el amo absoluto de la música en México. Los compositores mexicanos cultivaron tópicos o incluso meros títulos que tendían a la formación de una música nacional, con la intención de hacerla original y diversa del modelo europeo, por más que sus resultados nacionalistas hayan sido extremadamente cortos y parciales. José Antonio Gómez (1805-1870) compuso un jarabe de intención vir-

tuosa, con el mejor énfasis en lograr una síntesis mexicana de la música que conocía y cultivaba. Tomás León (1826-1893) presentó su *Jarabe nacional* siguiendo los pasos de Gómez y con la mejor intención de mejorar y aumentar la posición nacionalista de su predecesor. Joaquín Beristáin (1817-1839) murió demasiado joven para poder aplicar su talento y trabajo a la búsqueda nacionalista pero tuvo –como todos sus compañeros– la imagen clara de hallar una expresión musical propia, definida y quizá exclusiva de México. Cenobio Paniagua (1821-1882), autor de transición profesional, básicamente un compositor de ópera, planteó un seguimiento estricto del modelo italiano en ópera (como toda su época lo quiso) y compuso *Catalina di Guisa* (1859), que pretendía ser el modelo de la segunda generación de compositores mexicanos. Luis Baca (1826-1855), completamente aculturado por la expresión francesa gracias a sus años en París, se acercó en intención a Melesio Morales (1867-1910), interesantísimo autor de *Ildegonda* (1865), ópera mexicanoide compuesta –naturalmente– dentro de un estilo tan italiano que le dio a su creador un importante triunfo en Florencia en 1868. Morales tenía una vena experimental muy grande y compuso una obra instrumental en la que solicitó sonidos de locomotora para integrar su exposición artística, pero este humor musical no le llevó por el camino de la independencia estética o del cambio de la ideología musical hacia el nacionalismo.

El pivote fue Aniceto Ortega (1825-1910), médico aficionado a la composición musical, que invadió ambos campos musicales del piano y la ópera con sus creaciones de corte nacionalista: su *Marcha Republicana*, su *Marcha Zaragoza*, su *Vals-jarabe* para piano y su ópera *Guatimozin* (1871), primer drama lírico poseedor de un tema mexicano que se ocupó de presentar a la ópera desde un principio de perspectiva nacionalista. Con los temas musicales mexicanos y la ópera de tópicos mexicanos se llegó a una situación muy curiosa.

Pese a los títulos y muchas de sus intenciones, las óperas de los autores del medio siglo XIX mexi-

cano eran estrictas copias de modelos italianos. Esta situación engendró una curiosa xenofobia musical expresada en la tercera generación de compositores mexicanos, de la cual Ricardo Castro (1864-1907) fue sin duda el más destacado de sus exponentes, quienes decidieron denunciar al italianismo como enemigo de la música mexicana y reivindicar los fueros del arte nacional mediante la imitación de otros modelos extranjeros, esta vez importados de Francia, Rusia y Alemania. "Mi modelo extranjero es mejor que el tuyo" pudo haber sido su lema y de sus actitudes surgieron óperas de temática mexicana con libretos en francés y todo un mundo cuyo nacionalismo se buscaba negando el modelo italiano y adoptando cualquier otro parangón europeo que fuera del gusto, admiración o respeto del autor.

La segunda ley de Newton hizo su aparición usual en el mundo musical de México y todo el movimiento y afán operático condicionó el surgimiento de varias generaciones de virtuosos del piano, uno de los cuales –Ricardo Castro– logró el punto ideal en su época para el equilibrio entre la ópera y el piano, entre la escena y el salón, que pudo sintetizar admirablemente. Los virtuosos del piano llegaron mucho más lejos que los compositores operáticos en el camino del nacionalismo del siglo XIX. Tomás León, Julio Ituarte (1845-1905), Felipe Villanueva (1863-1893) y Ricardo Castro, formaron al parénquima del nacionalismo musical mexicano. Todos escribieron obras con temas folklóricos o títulos nacionalistas o ambas cosas, si bien hubo piezas que resultaron más influyentes y de una intención y alcance nacionalistas más claros que otras, a pesar de que todavía son obras con un corte y sistema expresivo europeo en el cual se logran exponer temas y una temática mexicana. En 1841, José Antonio Gómez compuso sus *Variaciones sobre el tema del jarabe*; los *Écos de México*, de 1880, escritos por Julio Ituarte, fueron el otro punto de apoyo del incipiente mexicanismo musical y el clímax de la expresión virtuosística en el piano del nacionalismo mexicano del siglo XIX fueron los *Aires nacionales mexicanos* de Ricardo

Castro, escritos en 1889 como una hipertrofia técnica, instrumental y armónica de las actitudes previas de Ituarte y Gómez. Con estas cumbres de dificultad, donde se daban cita y conversación Liszt y casi todos los virtuosos europeos hoy olvidados del siglo XIX, la escuela mexicana del piano alcanzó el punto máximo de su medida en la brillantez y el esplendor mecánico y digital con que sus autores quisieron caracterizar a su país. Hoy los oímos como música europea si bien sus compositores y seguidores coetáneos los expusieron y los escucharon como la perfecta expresión mexicana de su sociedad y de su tiempo.

La ópera, sin embargo, no cesó de interesar a los mexicanos, con inclusión de los pianistas compositores de alto virtuosismo y la reacción en contra del nacionalismo italianizante, que llevó a la guerra santa contra la ópera en favor de la música instrumental, siguió produciendo interesantes resultados. Aquella sociedad mexicana estaba chiflada por la ópera. En 1805 se presentó en México *El filósofo burlado* de Cimarosa y a partir de aquel momento no dejan de ofrecerse al público mexi-

cano todas las óperas importantes, todas las novedades; de suyo, el repertorio de ópera que se ponía en México en el siglo XIX era muchísimo más completo, innovador e interesante del que apareció en el siglo XX, época en la que se siguieron presentando las obras de los mismos autores del siglo anterior, sólo que dentro de un espectro muchísimo más limitado, y desaparecieron tanto piezas como autores de muy elevado interés, que habían sido comunes en el siglo XIX. Incluso la colosal amputación que se padece ahora en México respecto de los estrenos de las óperas nuevas que constantemente se producen dentro del ámbito de los teatros europeos, era una situación que resultaba inversa en el siglo XIX, cuando las novedades llegaban a México pronto y al parecer se presentaban bien. El siglo XIX abundó en ópera de muchos autores mexicanos y también tuvo constantes ofertas de obras de Rossini, García, Verdi, Bellini, Donizetti y Auber, representados por muchas óperas nuevas de los mencionados –y otros– compositores. Las obras de Meyerbeer llegaron de manera muy parcial por las necesidades técnicas y finan-



cieras de la Grand Ópera que casi no eran practicable fuera de muy contados teatros y ciudades europeas. El reflejo escénico de la ópera, la zarzuela, fue un elemento capital en las aficiones de la sociedad mexicana del siglo XIX, además de constituir parte de la perenne presencia española que forma zona capital en la esencia misma de la nacionalidad mexicana. De todos estos años de ópera, del caldo de cultivo del teatro, surgieron todos los músicos para las orquestas del final del siglo XIX y principio del XX; de la guerra del salón *versus* la escena se produjo el concierto instrumental, de piano en un principio y sinfónico después, que dio una gran parte de la posterior fisonomía del nacionalismo musical de México. No deja de ser curioso el que la más acusada proyección musical nacionalista, el himno nacional mexicano, se haya vinculado en principio a un virtuoso y compositor belga, Henri Herz (1803-1908), quien escribió varios intentos de himno nacional que nunca cuajaron en el corazón de los mexicanos y que se tenga un *Himno Nacional*, actual y oficial, con música escrita en el siglo XIX por Jaime Nunó (1824-1908), un compositor español que creó la máxima y más general expresión oficial, social y musical del nacionalismo mexicano. También hubo un estrato peculiar del nacionalismo mexicano en la obra pianística escrita por Ernesto Elorduy (1855-1913), quien víctima de la fascinante musa del orientalismo francés, compuso una serie de danzas para piano que son mexicanas pese a su intención y base de traer a México las impresiones y el espíritu que se manejaban en Europa en relación con las metáforas que del Oriente Medio se hacían en su época.

En este punto profesional, es preciso hacer una referencia breve a un compositor que principió mexicanista y quien decidió –luego de un breve periodo de sinfonismo inspirado en la escuela de Leipzig– dedicarse a la experimentación con los micrintervalos (los cuales pensó que había descubierto), siempre siguiendo la sintaxis y base armónica de un enfoque importante del sincronismo alemán expresado en la escuela musical y artística

de Mendelssohn. Julián Carrillo (1875-1965) compuso su mexicanísima suite *Los naranjos*, antes de ocupar su enorme talento en la invención de un mundo sonoro que no existió sino en los anhelos de su imaginación y su idealismo.

Carrillo, empero, fue una fuerza profesional enorme del entresiglo mexicano del XIX y XX, que con su enseñanza teórica y su actividad como director de orquesta y pedagogo puso las bases del medio profesional del siglo XX y fue factor coadyuvante para la existencia profesional de uno de los dos autores nacionalistas más trascendentes de México: Manuel María Ponce (1882-1948). Este importante compositor principió su carrera estética como un músico de acendrado espíritu conservador, a quien Bossi rechazó por retrógrado y atrasado. Tenía empero, un genio verdaderamente artístico y musical singular y de gran alcance y fue capaz de lograr un desarrollo reservado para muy pocos músicos; aquel de la evolución y el perfeccionamiento constantes. La política lo llevó a Cuba, Nueva York, Italia y Berlín, donde fue alumno del Conservatorio Stern, en la clase de Martin Krause. Años después, volvió a París cuando ya era un compositor profesional, con el objeto de revisar muy a fondo su técnica bajo la guía de Paul Dukas. Ponce realizó una labor genial en el campo de la canción mexicana, que definió y estabilizó mediante una serie de composiciones y armonizaciones que van ya para el siglo de vigorosa existencia profesional. Quizá sea preciso mencionar el hecho de que su más famosa canción, *Estrellita* (1912), es un ente del más claro y perfecto nacionalismo, original del autor y mexicana de cabo a rabo, perfecta expresión de su tiempo y su sociedad, que buscaba para la vida, la música y el arte, una intención que Ponce fue capaz de plasmar perfectamente con su obra. Ponce modernizó su lenguaje sin interrupción a partir de 1925 y luego de sus retraídas obras juveniles accedió al enfoque politonal sin sacrificar su sistema estético de construcción vertical y escribió piezas como en *Concierto para violín* (1943), donde incluso una cita de la famosísima *Estrellita* se asoma por una ven-

tana que tiene toda la modernidad otorgada por su época en el terreno estético y toda la claridad y lucidez que caracteriza su pensamiento musical, de principio a fin. Otra efusión nacionalista de Ponce fue su importante obra para la guitarra, escrita con la colosal asesoría instrumental de Andrés Segovia, que produjo resultados formidables, cada día más apreciados en el mundo entero. De suyo, es la música de Ponce la que recibe un mayor número de interpretaciones fuera de México entre todos los compositores mexicanos. Tanto el *Concierto del Sur* (1841) como las sonatas y piezas solistas representan –junto con el resto de la obra de Ponce– un nacionalismo claro y, en realidad, a ultranza. Sus estudios acerca del folclore musical mexicano, investigación hecha según el estilo y las posibilidades de la época en que fue realizada, expresados en diversos escritos y publicaciones, fueron parte de la firme base que le permitió concentrar el espíritu nacionalista de la música mexicana de un modo singular.

Es alrededor de Ponce que aparece Carlos Chávez (1899-1978), uno de los más importantes compositores del nacionalismo mexicano. Chávez decidió alejarse del tradicional vínculo del músico mexicano con Europa después de su primera experiencia profesional en Alemania. Pese a que Bote und Bock editó una versión hecha por él de *Las mañanitas* (con el título de *L'aube*, bastante nacionalista, por cierto), hubo mil barreras que –obviamente– no se sintió capaz de vencer; entre otras, podríamos mencionar el problema de la lengua y el hecho de que carecía de material para vender en el mundo musical europeo, ya que todavía no comenzaba siquiera su carrera como director de orquesta, su obra de compositor era incipiente y desconocida y carecía por completo de capacidades concertísticas en su instrumento principal, el piano, por lo cual carecía de la más mínima posibilidad para ganarse la vida, fuera del oficio tan ingrato de copista o de otras actividades igualmente agotadoras y muy mal remuneradas. Así es que Chávez volvió sus ojos a los Estados Unidos y se incorporó al universo profesional norteamericano desde su juventud. También se volcó en la bandera del nacionalismo y del juego político en la música.

Chávez se apropió de la bandera nacionalista, con ayuda de los políticos mexicanos que administraban las actividades del Estado mexicano en el campo de la educación y la cultura y logró volver al nacionalismo (interpretado y definido por él), la música oficial del gobierno mexicano, en la que se gastaba una inmensa proporción de los recursos destinados a los fines culturales. Con el uso de una extensa y bien diferenciada demagogia y un claro tinte de izquierda pese a su aparentemente muy burgués enfoque de la vida personal, la música mexicana se definió como la posición del nacionalismo de carácter oficial, con temas y tópicos obligatorios y con manifestaciones prohibidas. Chávez decidió evidentemente arrojar por la borda todo el pasado musical mexicano y romper con la obra de todo compositor ajeno a sí mismo, pero la contradicción de su obra creativa y administrativa, consecutiva de una posición de tan absurdo carácter, era patente si pensamos en que un político de tan marcada yankofilia no podía mantener legítimamente su vinculación con la izquierda comunista militante y aguerrida.



Chávez sacó todo tipo de banderas ideológicas, se apropió de la música de los indios mexicanos (esa de la que no se conoce una sola nota) para crear su obra de compositor y el fundamento sonoro e ideológico del medio profesional y administrativo de la música oficial mexicana. Se autodefinió como artista revolucionario y nacionalista y el vigor y terquedad de su personalidad le permitieron crear a su alrededor todo un mundo profesional que culminó con la institucionalización de parte de sus ideas musicales en la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1947. En 1934 afirmó que "*la música no existe todavía en México*", se dedicó afanosamente a *épater le bourgeois* y se lanzó en contra de la obra de Chopin (quizá jamás le preocupó el fabuloso alcance armónico de las ideas musicales de Chopin, por no hablar del resto de las características estéticas de aquella obra singular). También declaró que la música era un "*arma de la lucha de clases*" y el que más bien tenía en mente trabajar como político musical puede verse con claridad en una declaración que proviene de la misma época, la cual propugna por el retorno a los gustos no estragados del pueblo, por un "*arte vigoroso que surgiera del pueblo y volviera al pueblo*", pese a que su actitud artística y musical era de lo más elitista y antipopular posible, sobre todo en su actividad en los Estados Unidos, la más completa e importante de su esfera laboral. El eterno péndulo de la vida política mexicana del siglo XIX, oscilando entre liberales y conservadores, transplantando a la música nacionalista mexicana oficial en el siglo XX con el vaivén entre la izquierda y la derecha, terminó por eliminar a Chávez de la vida profesional de modo algo ruidoso y tajante. Se antoja un tanto falso que un músico cuya expresión pública sea de tal naturaleza que declare tener como guías vitales a Lenin y a las obras de Albert Petrovich Pinkevich, viva con lujo en Nueva York, sea miembro de la American Society of Composers, Authors and Publishers, busque la edición de sus obras a través de Belwyn Mills o G. Schirmer y promueva intensamente su carrera como compositor y

director en los Estados Unidos. Mientras le fue posible, casi hasta el fin de sus días tuvo un apartamento vecino al Central Park de Nueva York, en un costoso edificio que nada tenía de proletario.

También se dedicó a componer con ahínco. De su música las obras más interesantes y novedosas son la *Sinfonía india* (1936), *HP* (1926-1926) y la *Toccata* (1942); en menor grado deben mencionarse *El fuego nuevo* (1921-1928) y *Los cuatro soles* (1925). De todo ello sobrevive la *Sinfonía india* y en mucho menor grado *Chapultepec* (1935), obra presentada primero con el título de *Obertura republicana*, además de la *Toccata* (que mantiene viva diversos grupos de percusionistas). Lo demás está por el momento enterrado en el silencio, quizá —en parte— por la fealdad y aridez que terminó por desarrollar en su música mediante la rígida e implacable aplicación de un postulado ideológico que desarrolló a lo largo de varios años: el principio de la no repetición. Chávez fundó la Orquesta Sinfónica de México, que fue un pilar fundamental —como lo fueron su propia obra y trabajo administrativo— en el desarrollo del nacionalismo musical mexicano. La evolución estética de Chávez lo llevó a un callejón creativo sin salida, o quizá simplemente se salió del esquema de venta del nacionalismo mexicano y de la música de los aztecas, que fue la base de su carrera profesional en los Estados Unidos.

Al margen del valor intrínseco de su labor, Chávez usó los recursos administrativos y financieros del Estado en provecho propio y del grupo que formó a su alrededor y que patrocinaba con exclusión de los demás. Al margen de las inevitables y muy importantes afinidades personales, cerró el paso a muchos músicos, intentó aislar profesionalmente a tres músicos mexicanos de gran importancia por la vía del silencio y la indiferencia (Ponce, Carrillo y Revueltas) y junto con el bien que hizo también hizo mucho daño con su postura tajante que decidía ignorar todo aquello que no se conformaba estrictamente con sus planes, metas e intereses profesionales. México vive aún la dicotomía profesional inventada por Chávez, de negar lo an-

terior a él y no dar voz sino a quienes son sus seguidores.

Hasta hoy, el punto máximo del nacionalismo musical mexicano es la obra de Silvestre Revueltas (1899-1940), quien logró captar muchas instituciones musicales de México y recrear procedimientos típicos de la música popular más auténtica, en vez de acudir simplemente a citas de temas o al uso directo de canciones conocidas. Revueltas fue un artista lleno de imaginación, originalidad, fuerza lógica, coherencia musical y —además— genuina y rabiosamente mexicano. Esa furia nacionalista no venía de la convicción ni de la ideología, parecía que se trataba únicamente de su naturaleza original, de su modo de ser. Su inclinación hacia la izquierda era indudablemente sincera, su afecto por la República Española fue auténtico y su postura expuesta como “*en mis obras... he tratado de expresar el espíritu del pueblo de mi país*” parece —por su vida y obra— de la más estricta verdad. Revueltas compuso toda su importantísima obra orquestal en un periodo de diez años, en el cual surgieron *Cuauhnáhuac* (1930), *Planos* (1934), *Itinerarios* (1934), *Cinco canciones para niños* (1938), *Homenaje a Federico García Lorca* (1936), *Janitzio* (1936, con dos versiones) *8 x radio* (1933) y la incomparable *Sensemaya* (cuya primera versión data de 1938). Parte de la música que compuso para diversas películas se toca en concierto en arreglos hechos por Erich Kleiber (1890-1956) y otras personas: *La noche de los mayas* (1939) y *Redes* (1935) son las más usuales en este campo. Su obra está muy descuidada y urge una edición musicológica que se atenga estrictamente a los originales y pueda purgar los muchos errores que contienen las actuales ediciones comerciales de su música. Revueltas, quien principió su carrera con la bendición de Chávez, terminó por chocar con éste, quien —al parecer— chocó en contra de todos los músicos de su generación y los anteriores que tuvieron un gran talento. Su música representa el polo profesional opuesto a la de Chávez; gusta, se le respeta y se toca frecuentemente, dentro y fuera de México, factor de importancia en el juicio del

artista ya que se trata de un músico muerto, que no puede hacer ni corresponder favores. Su música no se capta con facilidad, quizá por su extrema complejidad y notable originalidad. Un término usado para caracterizarla, el de “realismo mestizo”, en obvia relación con el realismo socialista y con la información, posición intelectual y las posibilidades comparativas de quien acuñó dicho mote, resulta ser de lo más infortunado, ya que no se puede medir a un artista de gran talla con clasificación ideológica alguna. Revueltas es una clase por sí mismo y la única posible clasificación de su música es que se trata de la suya propia.

Algunos de los compositores silenciados profesionalmente por Chávez fueron José Rolón, Arnulfo Miramontes, José F. Vásquez, Alfonso de Elías, Rafael J. Tello, Antonio Gomezanda y Miguel Bernal Jiménez, todos ellos fueron creyentes y practicantes, cada uno a su manera, del nacionalismo y del mexicanismo en la música.

El que las actividades de los autores mencionados no hayan tenido la repercusión que merecían en las esferas oficiales de la música nacionalista de México implica una grave limitación en las posibilidades artísticas y profesionales del país. José Rolón (1884-1945) nos muestra un perfil nacionalista de gran pureza. Su extracción social muestra la convergencia de muchos factores sociales del más puro componente mexicano en su formación básica; la mezcla europea que principió quizá con su juvenil debut como director de *Los diamantes de la corona* de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) y se completó con la influencia de sus maestros en París, Nadia Boulanger (1887-1979), Paul Dukas (1865-1935) y Moritz Moszkowski (1854-1925), confluyó para la obtención de un músico cuya originalidad estaba proporcionada con su habilidad profesional y capaz de lograr síntesis estéticas de primera clase como *Zapotlan* (1895), *El festín de los enanos* (1925), *Danzas indígenas jaliscienses* (1928), *Escenas mexicanas* (c. 1930) o *Cuauhtémoc* (1929). Su obra no tuvo, ni ha tenido, la proyección que merece y que la estructura profesional de la música mexicana requiere.

Arnulfo Miramontes (1881-1960) proviene de un crisol que contiene las ricas tradiciones mexicanistas del centro del país y la rígida disciplina musical prusiana, que tomó de Martín Krause (1953-1918) y Alexander von Fielitz (1860-1930). La notable obra de Miramontes, importante punto de contacto del rigor europeo y la expresión nacionalista, fue sepultada en la indiferencia oficial de la escuela de Chávez ante los compositores que no formaban parte de la camarilla presupuestal. A pesar del marco de la tradición europea que selló su lenguaje, no hay duda del origen e intención de las óperas *Cihuatl* (1922-1939) y *Anáhuac* (1918), ni de *La leyenda de los volcanes* (c. 1921), la *Suite sinfónica mexicana* (1917), el *Cuarteto histórico mexicano* (1939) o el *Ballet azteca* (c. 1949).

José Francisco Vásquez (1896-1961), también producto social del área tapatia de Rolón y Miramontes, fue alumno de Julián Carrillo y recibió un premio de manos de Porfirio Díaz (1896-1961), razones al parecer suficientes para obtener el derecho a la congelación profesional por parte de Chávez y su grupo. Su culta y bien acabada música, de inquietud nacionalista pero tamizada por los ecos de las voces creadoras de Ricardo Castro y Ernesto Elorduy en cuanto a su relación con esferas muy concretas de la vida mexicana, no sólo fue totalmente ignorada por la escuela oficial, sino que puede actualmente considerarse perdida. Vásquez fue un importante promotor de la música mexicana, sobre todo de la obra de los autores que no comulgaban con Chávez, y su actividad en ese campo alcanzó niveles misionales. Vásquez omitió la referencia nacionalista directa en los títulos de sus obras y su orientación estética no estaba muy lejana del espíritu de Massenet con toques cercanos a Debussy; sin embargo, los temas mexicanos empapan sus composiciones, como se puede ver en la ópera *Citlali* (1922) y en *Tres acuarelas* (1929), las diversas colecciones de *Lieder para canto y orquesta* (1929, 1930, 1932, 1934, 1939 y 1960) y las cinco series de *Impresiones para piano* (c. 1920-1927). La última representación de *Atzimba* de Castro fue dirigida por Vásquez, antes

del extravío —quizá definitivo— de la partitura manuscrita del autor, que condiciona la extinción de la más importante obra mexicana del siglo XIX, ya que jamás alcanzó el favor de una edición.

Alfonso de Elías (1902-1984) fue alumno de Gustavo E. Campa (1863-1934) y Rafael J. Tello y tanto sus estudios como su acción profesional tuvieron lugar en el ámbito mexicano. Su interés por la música nacionalista mexicana está clara y debidamente plasmado en obras como *Variaciones sobre un tema mexicano* (1927), *Leyenda mística del callejón del Ave María* (1930), *Cacahuampilpa* (1940) o *Tlalmanalco* (1936).

Rafael J. Tello (1872-1945) era quizá demasiado cercano al régimen de Porfirio Díaz para el gusto de la posición oficial del nacionalismo mexicano de corte gubernamental, que necesitaba demostrar al patriota y honesto dictador con el probable fin político adicional de distraer un poco a sus gobernados para que no pusiera atención en el sistema cleptocrático instaurado por los regímenes emanados de la revolución. Tello se formó por completo en México, en las clases de Julio Ituarte y Ricardo Castro, y su interés y entusiasmo por la expresión nacional de México alcanzó cúspides de gran elevación. Al igual que la obra de Rolón, su música mereció un interés de corte cosmético por parte de la esfera oficial representada por Chávez y se le dejó morir en el interés del público de un modo implacable. La ópera *Nicolás Bravo* (1910), *Tríptico mexicano* (1939) y *Patria heroica* (1929) —entre muchas otras— han quedado como pasto de bibliófilos pero no alcanzaron a entrar en la tradición mexicanista sintética de Chávez que decidió comenzar en el año cero de la historia y definir a la música mexicana exclusivamente a partir de sus propias obras, motejando a todo lo anterior de anquilosado y decadente, indigno de la menor atención social.

Antonio Gomezanda (1894-1961) fue quizá el más entusiasta de los autores nacionalistas que surgieron del área jalisciense. Pianista de gran brillo, sus estudios y conciertos en Europa matizaron de un bello modo su inclinación casi feroz hacia el

folkllore ranchero de Jalisco y su fe artística en los méritos musicales de la zona de su nacimiento, casi tan vigorosa y profunda como su fe religiosa, condicionó de modo determinante su estética y su expresión musical. A pesar de su competencia profesional, Gomezanda no pudo participar jamás de la esfera oficial de Chávez, ni siquiera como instrumentalista, y obras como sus *Danzas mexicanas* (1947), *Fantasia mexicana* (1923), *Xiuhtzitzquilo* (1928), *Ópera ranchera* (1943-1945) y la representación en términos musicales de su fervor jalisciense, su fe nacionalista y su amor por México: *Lagos* (1956), luchan por salir del olvido en que la esfera oficial los relegó.

Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) fue uno de los más grandes talentos de la música mexicana y su obra representa una peculiar intersección –muy hispánica, por otra parte– de la inquietud nacionalista, la fe religiosa basada en el más profundo respeto por la iglesia católica y la comunicación administrativa con España. Bernal se perfeccionó en el Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma, donde fue alumno de Raffaele Casimiri (1880-1943), Lincino Refice (1883-1954) y Paolo Ferreti (1866-1938), entre otras luminarias de la música eclesiástica y litúrgica. La capacidad de Bernal como compositor y organista fue singular. Su origen michoacano, su nacionalismo anclado en la sociedad colonial de tan grande cercanía en el plano arquitectónico de su tierra natal y su experiencia europea dieron obras como *Cuarteto virreinal* (1937), *Navidad en Pátzcuaro* (1943), *Michoacán* (1940), *Sinfonía Hidalgo* (1953), *Sinfonía México* (1946), *Noche en Morelia* (1941), *Tingambato* (1943), la ópera *Tata Vasco* (1940-1941), *Navidad en tierra azteca* (1953), *La virgen que forjó una patria* (1942), *Noche mexicana* (1940) y *Tres cartas de México* (1949) en las que su cultura parece diluir una postura nacionalista más agreste y salvaje que otras, pero en las que brilla por doquier la relación con México y el amor por la sociedad e historia mexicanas.

Al igual que con el caso de Ponce, Bernal era un talento demasiado grande para ser ahogado por la

escuela oficial del nacionalismo mexicano y su capacidad le dio diversas rutas de salida del ostracismo profesional contra quienes no eran creyentes en la verdadera fe mexicana del ayatolá Chávez, pero el impulso negativo producido por ese desinterés oficial ha seguido afectando la difusión de su música.

Todos estos autores vivieron la censura e incluso la hipocresía del chavismo y vieron afectadas negativamente sus posibilidades profesionales, en su propio país, de un modo trascendente. La lista no es ni completa ni exhaustiva, pero representa quizá a los compositores nacionalistas más importantes que no alcanzaron a entrar en las nóminas artísticas preparadas por Carlos Chávez a causa de su falta de afiliación política y personal con el gran *tlatoani* del nacionalismo mexicano mantenido por el Estado. Quizá podría también ser considerado el hecho de que todos estos autores, católicos devotos de profundas convicciones religiosas, podrían haber hallado poco agradable colaborar con un músico al que quizá consideraban un antirreverente, un comunista enemigo de la Iglesia Católica. Este factor puede haber tenido algún peso en su juicio acerca de Chávez, pero el caso es que la carga de la prueba pertenece a la escuela oficial de Carlos Chávez y su postura como canalizador de los dineros oficiales en la promoción de la música nacional mexicana que le obligaba de modo determinante a contar con todos estos autores, incluso en contra de la voluntad de los mismos.

Las secuelas del nacionalismo de Chávez fueron plurales y las áreas más importantes están ocupadas por José Pablo Moncayo (1912-1958), Blas Galindo (1910-1993), Daniel Ayala (1908-1975) y Salvador Contreras (1910-1982). Candelario Huijar (1883-1971) ocupa un lugar especial pues el principio de su obra nacionalista es contemporánea de las de Chávez y Revueltas, pero su actividad llegó un poco más allá, en tiempo y terquedad estética, que la de algunos de los autores de la escuela (¿o quizá debiéramos decir el régimen político?) de Chávez. Además, pese a su asociación

profesional con Chávez, no puede ser considerado estrictamente como un autor afiliado a su pensamiento. Compartían la inquietud nacionalista de raíz supuesta o realmente indígena (según el caso) pero no hubo liga o comunidad musical, artística o estética en las respectivas obras de cada uno. Quizá Huizar fue un compositor cuya originalidad nacionalista superó a los miembros de la escuela de Chávez, pese a que la pobreza de su expresión sinfónica le haya dejado un poco desvalido frente a orquestadores más hábiles y compositores más pulidos. En cualquier caso, todos ellos son ya parte de lo que se conoce y acepta como el nacionalismo mexicano ya definido y desarrollado, todos ellos son mexicanistas y nacionalistas, por diversos caminos pero dentro de la sombra profesional y política de Chávez. En algunos hay únicamente nuevos estilos de imitación; la música de Moncayo, en general, suena como un Copland con toques de Bernstein y tintes de Chávez.

La fosilización y decadencia del movimiento nacionalista mexicano subraya la obra singular, creativa y pedagógica, de Rodolfo Halffter (1900-1987), quien llegó a México en 1939 y quien fue un *factotum* de la música mexicana en virtud de su experiencia y sabiduría. Su manera de practicar el nacionalismo era muy sobria y rehuía el toque colorístico y el detalle chapucero, para inscribir su creación en un estilo de infinita coherencia y, a veces, equilibrado costumbrismo. Su intención nacionalista era española, pero su adscripción voluntaria dentro de la música mexicana y su función como maestro de diversos músicos mexicanos de importancia nos obligan a mencionarlo. Es indudable que *Don Lindo de Almería* (1935), incluso con citas directas del folclore andaluz, *La madrugada del panadero* (1940) y el *Concierto para violín* (1939-1940), son obras donde campea el nacionalismo, bien que sea el español y no el mexicano.

La última etapa del nacionalismo mexicano, una vez más en el espíritu de vigencia de las leyes de Newton aplicadas al arte, llega lo que puede ser denominado absorción total de los postulados

nacionalistas y eliminación del nacionalismo como actitud consciente y militante. Tanto Manuel Enríquez (1926-1994) como Mario Lavista (1943) son dos artistas cuya obra tiene la fuerte base del nacionalismo mexicano, esta vez en profunda y avanzada expresión, ya decantada de todo reflejo de la vieja escuela pero todavía vinculada con la historia y la sociedad que la produce. Quizá es posible diferenciar al músico, al artista, del filósofo, el pensador, el inquisidor al estilo de Cage, que plantea (pero nunca se plantea) tesis y soluciones no necesariamente dirigidas a vivir dentro de aquello que reconocemos como música. En tal sentido, la posición general y algunos postulados de los modernos compositores mexicanos resultan ajenos a las ideas nacionalistas, pero hay muchos otros que son clara expresión de las mismas. Tanto *Aura* (1987-1988) de Lavista, una ópera basada en una novela del escritor mexicano Carlos Fuentes (1928), cantada en español, o mejor dicho en mexicano, como sus obras con textos de Rubén Bonifaz Nuño (1923), Jorge Luis Borges (1899-1986), Álvaro Mutis (1923) y Octavio Paz (1914-1998) no pueden ser más mexicanas, pese a que ya no aparezca en ellas la raíz folklórica y la intención mexicanista. Manuel Enríquez tiene piezas como *Ixámatl* (1969), *Rapsodia latinoamericana* (1987) *Obertura sobre temas de Juventino Rosas* (1989), *Tlachтли* (1976), *Visión de los vencidos* (1993) o *Tzicuri* (1976), en las que la familia y el parentesco no tan remoto con el nacionalismo mexicano son muy claros, por más que su lenguaje y su intención carezcan de coincidencia con los ideales nacionalistas inmediatos y con la vieja estructura ideológica del nacionalismo de práctica oficial en México.

La influencia de una percepción parcial y deficiente de la ciencia moderna, que ha servido para obtener metáforas de poco éxito en ese sistema de relaciones entre ideas llamado música ha llevado en México a niveles artísticos mucho más bajos que los peores extremos del nacionalismo. Por todo esto, podemos afirmar que todavía no ha existido el verdadero nacionalismo mexicano, en

virtud de que todo el producto de la mencionada doctrina, todas sus formas e instrumentos han sido instituciones europeas de importación. El teponaztli, o el huéhuetl son europeos cuando se usan en el contexto instrumental, sonoro y formal de la música europea.

Otros compositores, de cuya posición estética Víctor Rasgado (1959) es el ejemplo más elocuente, siguen abrevando en la base de la ideología nacionalista para establecer el fundamento de sus obras, ya muy alejadas en forma y expresión de aquel enfoque del nacionalismo a ultranza que tantos autores quisieron practicar; *Canto florido* (1987), *Anacleto Morones* (ópera, 1990-1991), *Hue Hue Cuicatl* (1991), *Axolote* (1988), *Revuelos in memoriam Silvestre Revueltas* (1992) y *Mictlan*

(1992) son una clara ilustración del postulado anterior. Incluso autores como Federico Álvarez del Toro (1953), cuya temática e intención tienen una estrechísima cercanía con México, buscan con obras como la *Sinfonía "El espíritu de la tierra"* (1983-1984) y *Oratorio en la cueva de la marimba* (1984), el intento de llegar al núcleo, al corazón de un pensamiento nacionalista que rebase y que anteceda toda institución europea, pero algo tan diverso y original como las obras de Charles Ives (1874-1954) o Edgar Varèse (1883-1965) todavía no se presentan en la música de México. En este sentido, el nacionalismo musical mexicano aún está en el arcano, sin haber sido alcanzado más que de manera parcial.