

Del folkllore y otros peligros

Por Juan Vicente MELO

Se estableció el canto,
se fijaron los tambores
se decía que así principian las ciudades,
había en ellas música.

(*Informantes de Sahagún, Códice Matritense*)

Por una parte: "La sangre llama a la sangre"; por otra: "Cada hombre y todo hombre es dueño de todo el mundo". Ambos *slogans* son tan falsos como obvios y ya nadie se preocupa por negarlos o protesta por su fácil, repetido empleo. La música mexicana —que siempre ha estado en considerable retraso en relación con los diversos cambios impuestos por escuelas, movimientos o tendencias que se suceden ininterrumpidamente— se ha apropiado de ellos con manifiesta inconciencia. Hace apenas algunos años, secundaba al indigenismo literario o la glorificación de un estado precortesiano revivido en los amplios, grandilocuentes, groseros murales de Rivera y Siqueiros. Hoy, nos adherimos a la serialidad integral o intentamos practicar la música "aleatoria", balbuceamos en los experimentos electrónicos o concretos con el pretexto de abrir nuestra ventana al mundo. El nacionalismo musical nació, en México, como aparente reacción contra el italianismo o la remembranza francesa; la aspiración universal es, hoy, descubierta gracias a los excesos que sembró entre nosotros la exaltación de un arte propio y particular. Una y otra actitud han estado guiadas por la pintura y la literatura (principalmente) y obedecen a más de una razón política y social.

Cuando Dvorak escribía amables danzas eslavas pero no olvidaba recoger la herencia musical de los negros estadounidenses, Ricardo Castro imitaba a la Chaminade y escribía una ópera basada en una leyenda tarasca con libreto en italiano. Ya para entonces, siguiendo los ejemplos de los primeros compositores nacionales rusos, *El Moldava* de Smetana había asumido categoría de himno nacional y anunciaba lo que sucedería, en pleno siglo xx, a otros países y autores (Sibelius y Finlandia, las canciones pseudoanónimas del Partido Nacionalista Alemán). *Atzimba*, de Ricardo Castro, nos hablaba en un idioma extranjero de una simpática versión mexicana de *Aida*. Al mismo tiempo, nos hacía partícipes, contemporáneos de todo el mundo, inventaba un folkllore ingenuo y nos advertía la presencia de un sector del pueblo mexicano que nos era completamente desconocido. La presencia del indio en una escena operística tenía la misma importancia social que el coro egipcio en *Aida*. Muchos años después, otro músico bien intencionado, Miguel Bernal Jiménez, repetiría la fórmula en una ópera destinada a conciliar el sentimiento indigenista con la benéfica presencia de los misioneros españoles: *Tata Vasco*. De esa manera ambos sentimientos —herencia española, herencia indígena— se hermanaban recordándonos, en tono suave, que de ambas raíces hemos nacido y que no tienen por qué procurarnos reacciones contradictorias.

Un buen número de compositores siguieron el ejemplo de Ricardo Castro y, con él, disculparon la ignorancia de la sociedad de su tiempo respecto a los problemas, necesidades y modo de vida del indio mexicano. Más tarde, Manuel M. Ponce decidió dignificar la canción popular romántica adornándola con dificultades lisztianas y la lección aprendida con Debussy y Dukas. De ese perfecto estado de la popularidad que es el anonimato, algunas notables muestras abandonaron los paseos dominicales y las bandas falsamente nostálgicas e ingresaron al salón de concierto induciéndonos a crear otro concepto del nacionalismo musical. Muy pronto, el mismo Ponce escribiría *Ferial* recreando, a la manera impresionista, un ambiente pueblerino; edificaría *Chapultepec* para conciliación del ocasional paseante y de la presencia de Maximiliano; empezaría a preocuparse preguntándose si el México antiguo poseía una gran cultura musical, "cuya importancia (pudiera compararse) a las sorprendentes pruebas que los astrónomos y orfebres nahuas y mayas nos dejaron en la Piedra del Sol o en las joyas de Monte Albán" (Ver *Notas sobre música mexicana en Nuevos Escritos Musicales*, Editorial Stylo, 1948). Ya para entonces la necesidad urgente de encontrar una música precortesiana —necesidad urgente debida al auge alcanzado por el muralismo, la antropología, el rescate de ruinas y tesoros diversos y la presencia del indio como protagonista de cuentos y novelas y

hasta de obras teatrales— había sustituido a la serie de obras y autores que se empeñaron en fundir al lado "antibárbaro", tranquilizadoramente popular, con las grandes formas sinfónicas inventadas por el romanticismo alemán (algo parecido, en suma, a lo que, en el siglo pasado, pretendió Liszt con sus *Rapsodias húngaras* y que luego desmintió ejemplar y saludablemente Bela Bartok; algo parecido, también, a la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak cuyo tardío hijo híbrido nace en nuestros días encarnándose en la *Rapsody in blue* de Gershwin). Ya para entonces, Schoenberg había estipulado las bases fundamentales de la dodecafonía y Stravinski proclamaba la resurrección de los ideales internacionalistas del siglo xviii en las fórmulas neoclásicas.

No sé quién tuvo, para desgracia nuestra, la idea de inventar la urgente necesidad de revivir la música precortesiana. Al atraso, digamos "natural" de un país admitido como subdesarrollado, siguieron demasiados años de afanosa búsqueda del tiempo perdido. La literatura se engolfó en la antropología y los estudios sobre las costumbres de comunidades perdidas en la selva o el desierto —y de las que ignorábamos su presencia hasta entonces— fueron tomados como novelas o cuentos definitivos, fecha digna de recuerdo y tendencia a seguir. Gestos, lenguajes, medios de vida se continuaron en innumerables, farragosos reportajes, estadísticas, pretendidas obras literarias que clamaban con voz dolorida el amor fraternal y la indulgencia. Descubrimos una familia olvidada, despreciada, ejemplar; el rastro de una de nuestras dos raíces. Se habló de poesía, literatura, filosofía precortesianas en cambio del teatro guiñol y del aprendizaje de idiomas y dialectos. Volvimos a cambiar, con cierta vergüenza, abalorios por alhajas. El muralismo conoció su auge y Cuauhtémoc fue burdamente opuesto al conquistador brutal y sanguinario; se supuso que Siqueiros era un gran pintor y se inventó la escuela mexicana de pintura. La arquitectura se empeñó en utilizar maquetas de Uxmal, Teotihuacán, El Tajín, Monte Albán y Palenque para la construcción de edificios públicos, parques de recreo y casas habitación. La ciudad perdió su antiguo rostro y, súbitamente, se convirtió en cómoda ruina. La mexicanidad se dispersó en análisis psicológicos, filosóficos, antropológicos. Lo indígena era tema absoluto y necesario. Un nuevo maniqueísmo sucedió a la relación indio-español. Lo mestizo se inclinó, dócil, pacientemente, del lado indigenista y resurgieron, en novela y teatro, los mitos: Quetzalcóatl, Cuauhtémoc, Moctezuma II, de la misma manera que el neopreciosismo francés reinventaba a Anfitrón, Electra, Medea, Judith, Orestes, en las piezas "rosas" de Anouilh, en el refinamiento del Chaillot de Giraudoux y en las representaciones gráficas del existencialismo sartreano. En México, mientras tanto, Carlos Chávez y el grupo de compositores reunidos a su derredor (para bien y para mal) glorificaban un supuesto "aztequismo" musical, destinado a una clase proletaria que, súbitamente, se puso de moda y resultó ser la herencia natural y lógica del ya muy pasado patrimonio indígena, por tanto tiempo ignorado.

El auge que alcanzó México en la novelística inglesa —*La serpiente emplumada*, *Bajo el volcán*, *El poder y la gloria*, los textos de Aldous Huxley— y en las experiencias de los surrealistas franceses, fue, acaso, el pleno triunfo de la conciliación nacional con la necesidad de universalidad. De esa manera, los dos bandos podían dormir tranquilos. México empezó a figurar como "potencia cultural extranjera". Luego, todos lo sabemos, continuó el exotismo que, en nuestros días, ha tomado su aspecto más burdo y espectacular en el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, amable embajador que pasea la tarjeta postal por todas partes del mundo y cosecha aplausos y premios. Pero faltaba aún poner en claro la riqueza musical del México precortesiano frente al creciente número de publicaciones destinadas a esclarecer vida y costumbres de los supervivientes, o el feroz culto por extraer una filosofía del mexicano y, sobre todo, frente a la nefasta influencia de Siqueiros. Amable, conciliatoriamente, Manuel M. Ponce imaginaba ya conservatorios de música en Teotihuacán y citaba a Sahagún o a Motolinía para afirmar que los indios eran capaces de escribir villancicos a cuatro voces, prueba definitiva de que, antes, fueron capaces de escribir sinfonías. Blas Galindo estructuraba canciones con textos de los nahuas y Carlos Chávez emprendía, con *Xochipilli-Macuilxóchitl*, "un intento importante y logrado —a decir de su



El público lloraba emocionado viendo actuar a los dioses antiguos y sus encarnaciones

atento biógrafo y crítico Roberto García Morillo— de reconstrucción de lo que podría ser la sonoridad general y caracteres de un conjunto instrumental azteca de la época precortesiana”. Sin duda, lo mismo se dirá del actual pueblo mexicano cuando se escuche —si se escucha— dentro de varios siglos *El Salón México* de Aaron Copland. Los instrumentos indígenas se incorporaron a la orquesta tradicional y, ante nuestro asombro, los músicos aprendieron a tocar el teponaztli, el tlapitzalli, el atecocoli, el tzicahuaztli, el azacatl, el tenabaris, las jícaras de agua y el tambor yaqui. La escala pentatónica fue el patrón obligado e imprescindible la colaboración de los arqueólogos. Como no se tenía a mano la música azteca, se dio por hecho de que “así tenía que haber sido”, o bien se recurrió a la exaltación revolucionaria o, lo que era peor, al folklore presente. La *Sinfonía India* era la contrapartida de los *Sones Mariachi* de Blas Galindo y el *Huapango* de Moncayo. Por una parte, el indio estaba salvado; por otra, nada nos tenía que envidiar Albéniz con su *Corpus Christi en Sevilla* o Sarasate con sus aires gitanos para violín y ocasional orquesta. En todo caso, la música estaba sostenida por la pintura mural y por los *slogans* presidenciales. “México para los mexicanos” no se reñía con la doctrina Monroe y la necesidad política de crear un arte americano que respondiera al pensamiento de Bolívar.

Sin embargo, el público siempre ha exigido la representación gráfica. *El corrido del sol* o la *Obertura republicana* eran débiles ecos de la reconstrucción de la gran Tenochtitlán realizada por Diego Rivera o del suplicio de Cuauhtémoc consumado por Siqueiros. Nacieron entonces los libros sobre canto, danza y música precortesianos (basta ver el empeñoso estudio y las demostraciones prácticas que, con tanto esfuerzo, ha efectuado Samuel Martí) y la aparición de la danza mexicana. Todo fue válido, entonces. Había nacido un pretendido sistema mítico, el contrapeso a la influencia norteamericana y a los ballets rusos que, por 1910, escandalizaron a París. Coatlicue bailó de la mano de Quetzalcóatl y Julio Prieto volvió a inventar a Tenochtitlán. Todos los compositores colaboraron, gozosos. En el mismo, amplio escenario de Bellas Artes, el público lloraba emocionado observando actuar a todos los dioses antiguos y a sus representantes terrenales. Si se agotaba el tema, podría, aún, recurrirse, al movimiento revolucionario, a la gesta de la Independencia, a Sor Juana Inés de la Cruz. En realidad, el perverso reactivo era Stravinski, a quien la música y la danza mexicanas deben más que a la presencia de instrumentos indígenas, a un pentafonismo aburrido y torpe y a los empeñosos

estudios del señor Samuel Martí. El folklore hizo, entonces, su triunfal y nefasta entrada.

Todo este movimiento resultó convencionalmente temporal. Ahora, las cosas suceden de otra manera. El país está abierto al mundo y nuestro arte no tiene más remedio que seguir las giras presidenciales. Ya lo hemos dicho: del exacerbado nacionalismo sólo persisten sus más torpes y espectaculares residuos: el Ballet Folklórico, algún débil intento de resucitar el pasado indígena —la suite *Bonampak* de Sandi, por ejemplo; la reincorporación de la *Tocatta para instrumentos de percusión* de Chávez como sostén musical de algún fallido ballet, el veracruzismo o los mariachis en alguna obra destinada a incendiar sentimientos patrióticos y a obligarnos a adquirir conciencia nacional.

Resultado de una posición internacional destinada a cantar “la no intervención” y de la seguridad de que la creación de un supuesto arte americano en nada beneficiaría nuestro patrimonio económico, hemos decidido, musicalmente, ponernos a la orden del día y con varias décadas de retraso descubrimos, sorprendidos, el lenguaje impuesto por Schoenberg y llevado hasta sus últimas consecuencias por Webern y sus más jóvenes adoradores. Nuevos *slogans* suceden al nacionalismo feroz que nos hizo descubrir la careta con que intentábamos crear un hermoso rostro antiguo. Hoy, nuevos carteles nos obligan a dictar la orden a seguir, el secreto manifiesto: “El arte es expresión individual”, entre otras cosas. Allá lejos, desconocidas por los compositores, acaso las huellas de ese glorioso pasado prehispánico sonrían benévolas ante la siempre inquietante, demolidora avalancha que trata, a toda costa, de rescatar el tiempo perdido a fin de dejar nuestra conciencia tranquila y exhibirla, sonriente, al lado de otras exposiciones, a los ojos de todo el mundo. Convencidos de que el nacionalismo es producto fortuito de la edad romántica, hemos ingresado a un nuevo orden y, hoy, a fin de no convertirnos en epígonos, volvemos a conciliar un mexicanismo acorde con el rostro nuevo de una otra transfigurada y muerta ciudad dispuesta a atravesar el puente de la provincia e ingresar al *argot* cosmopolita. El artificio que engendró el más convencional de los nacionalismos —si es que tal actitud no ha sido siempre convencional— y la urgencia de instaurar lo que se ha dado en proclamar como “tradicción”, ceden gustosos, ahora, lugar a la situación emocional que es la profesión aristocrática de la universalidad como institución y exigencia.