

Raíces históricas vs raíces estéticas, una reflexión acerca del pasado musical de México

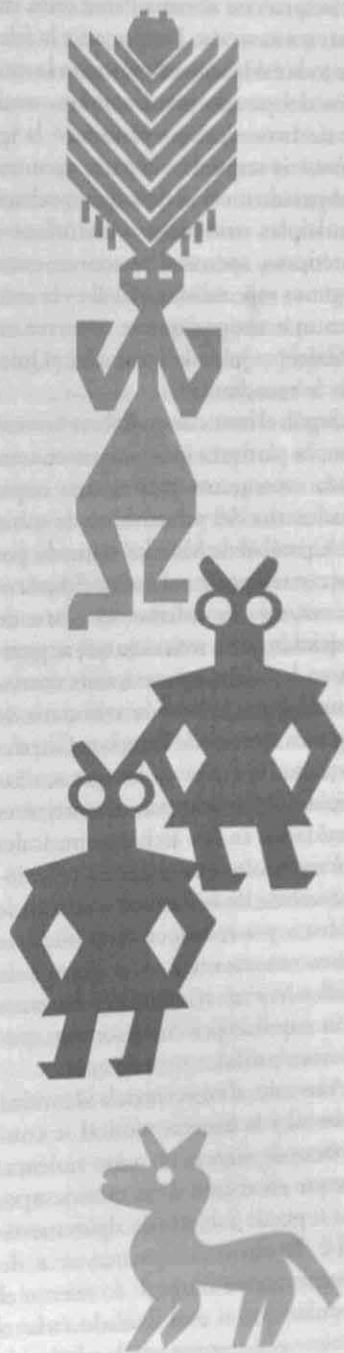
Ricardo Miranda*

Cuando se reflexiona sobre la historia musical de nuestro país es inevitable referirse a la cuestión de los orígenes de la música en México. De manera casi condicionada, tal discusión se remonta hacia el pasado prehispánico, a la evidencias arqueológicas al respecto y a distintos datos y vestigios que sustentan la noción de una cultura musical precolombina. Pero en tanto las evidencias musicales concretas no han llegado a nosotros, la pregunta no acaba de contestarse con toda certeza: ¿quiénes son nuestros abuelos musicales?

Algunos historiadores de la música mexicana, lo mismo que otros estudiosos del asunto, han señalado diversos aspectos sobre las actividades musicales anteriores a la conquista, tejiendo así un hilo que tiende un puente entre culturas y que sustenta el auge bien documentado respecto al fervor musical del México del siglo XVI. Robert Stevenson, por ejemplo, ha sugerido que hubo cierta relación de organización y funciones entre los *Tlapicuitxin* aztecas y las capillas musicales novohispanas y que ello explica en buena medida la adopción y el afán de los indígenas por las actividades musicales llegadas de España. Otros han señalado la importancia ritual de la música entre los antiguos, fehaciente en múltiples evidencias iconográficas como las del *Códice Borbónico* y las famosas pinturas murales en Bonampak, cuyo empleo religioso no habría distado mucho de las funciones litúrgicas españolas. Por lo

demás, hay en nuestros museos distintos instrumentos musicales con los que se pretende sustentar una hipótesis sumamente problemática, la de la existencia de una práctica musical semejante a la nuestra a cargo de "músicos" —ya sea solistas, grupos o ensambles— que habrán utilizado dichos instrumentos pero cuyo propósito estético, sin embargo, resulta por demás nebuloso y seguramente dista mucho de lo que hoy entendemos por práctica musical.

El problema, desde luego, radica en que no podemos proyectar en los signos musicales de otras culturas rasgos que no les pertenecen. Por ejemplo, mucho se ha escrito en torno a las flautas dobles y triples así como a los sonidos que éstas y otros instrumentos producen. Pero tal perspectiva no hace sino valorar esos vestigios con parámetros propios de los instrumentos occidentales. Lo mismo ha ocurrido con el ceremonial prehispánico al que de manera automática se ha querido revestir de un concepto de función social de la música inherente a Europa. Quizá estos dos ejemplos, sumados a la falta de toda evidencia sonora respecto a la "música" prehispánica, sirvan para recordarnos que ese pasado musical precolombino es una mera reconstrucción histórica por demás problemática que surge al querer encontrar valores culturales de occidente donde quizá éstos no existieron. Pero además, ha de aceptarse que las evidencias que sustentan ese pasado musical son de índole documental e histórica y que la historia musical *per se* no aporta mucho ya que sólo tiene sentido en tanto es musical, es decir,



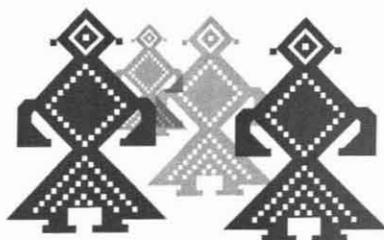
* Pianista y musicólogo

en tanto se relaciona con una experiencia estética concreta y no con las implicaciones de cualquier hecho u objeto.

Aun así, la cuestión de la vida musical prehispánica quizá requiera de una discusión renovada y de voces múltiples, pero un curioso aspecto que se relaciona con el tema llama cada vez más mi atención. Porque, ante la falta de toda evidencia *real* respecto a la música del pasado precolombino —real, es decir musical, no histórica— la ignorancia respecto a la parte de nuestro pasado musical de la que sí existen múltiples evidencias —históricas y estéticas—, apenas si se conoce entre algunos especialistas. ¿Cuál es la música más antigua que se conserva en México? ¿Quién la compuso? ¿Quiénes la escucharon?

Según el musicólogo Robert Stevenson, la partitura más antigua conservada en nuestro país es una copia manuscrita del primer libro de misas de Cristóbal de Morales, llamado por sus contemporáneos *Luz de España en la música*. Asimismo, el libro de música impresa más viejo que se guarda en los archivos mexicanos corresponde a una impresión veneciana de algunos motetes de Francisco Guerrero. Estos vestigios —a los que se añaden múltiples testimonios semejantes guardados en los archivos musicales del siglo XVI— nos obligan a reflexionar acerca de la historia musical de México y a reconocer que nuestras raíces sonoras están en la Europa de Carlos V y no en alguna reconstrucción arqueológica cuyos sonidos quizá están perdidos para siempre.

Ante tales afirmaciones, la identidad cultural y la historia musical se confrontan de manera un tanto violenta. Porque en el caso de la música, apenas si puede hablarse de algún mestizaje: la abrumadora mayoría de nuestro acervo musical —lo mismo el popular que el mal llamado *culto* o *clásico*— es de estirpe criolla y los soni-



dos y herramientas musicales que alimentan nuestro pasado y nuestro presente son de innegable raigambre europea. Si acaso, serán ciertos modismos de lenguaje y la influencia de otras culturas —sobre todo la afroantillana— las que permitan hablar de un mestizaje musical; pero habrá de concederse que dicha mezcla ocurre y ocurrió *a posteriori*, tras la adopción definitiva de los modos de hacer y entender la música que nos llegaron de España.

En torno a la identidad musical podría emprenderse una discusión en tantos sentidos como se quiera, bien a favor de las ideas aquí esbozadas o en su contra, bien para proponer una perspectiva menos tajante atenta a las culturas musicales indígenas de nuestro tiempo en las que podrían hallarse vestigios del pasado musical precolombino. Sin duda, la discusión está abierta. Pero las reflexiones anteriores no quieren esgrimir una posición definitiva tanto como insistir respecto al pobre conocimiento que se tiene respecto a la música española del siglo XVI y su papel como detonador de una cultura musical sorprendente. Esa, que fue la música fundacional de nuestra cultura, casi nunca se escucha y ni siquiera entre nuestros estudiantes de música se conoce y estudia en debida forma. Por lo demás, a nadie se le ocurriría interpretar a Morales o a Guerrero a propósito de alguna fecha oficial, por más que ello resulte mucho más apropiado y apegado a nuestra historia que la repetición *ad nauseam*

del *Huapango* o de los *Sones de mariachi*, piezas convertidas en estereotipos oficiales y, por colmo, escritas por encargo oficial y concebidas para el público de los Estados Unidos.

La comparación entre músicas tan diversas no por extrema deja de ser pertinente y la confusión que de ella se desprende quizá se entienda mejor al convertirla en alguna metáfora cotidiana. Imaginemos entonces que para celebrar algún importante acontecimiento familiar, servimos a nuestra mesa lo que el vecino piensa que debemos comer, mientras dejamos arrumbado un maravilloso libro de recetas que nuestros abuelos heredaron de los suyos y que, sin embargo, nunca hemos querido poner a prueba. Porque, además de la música de Morales y Guerrero, de la de Palestrina o Tomás Luis de Victoria, está la de factura local, la del indígena Juan de Lienas o la de Hernando Franco, el magnífico maestro de capilla de México al finalizar el siglo XVI. La música de estos autores conforma un fabuloso arsenal que nutre y da vida a nuestro linaje musical, por más que los *usos y costumbres* nos hagan creer que nuestras raíces sonoras están en algún otro lado.

¿Será que al reflexionar sobre nuestra música no tenemos... *abuelos*?¹

1 Distintas obras de autores novohispanos y españoles renacentistas pueden encontrarse en el espléndido álbum *Spanish and Mexican Renaissance Vocal Music*, The Hilliard Ensemble, EMI, CDS 7543412, Londres, 1991, y en los interesantes volúmenes de *Música barroca mexicana*, Capella Cervantina, Horacio Franco, dir., QUINDECIM, vol. 1, QP008, México, 1996 y vol. 2 QP050, México, 2000. Asimismo, una Misa de Juan de Lienas forma la columna vertebral de la grabación *Messe de l'Assomption de la Vierge*, Compañía Musical de las Américas, Joseph Cabré, Francia. K617, K617024, 1992 (Les Chemins du Baroque, 3).