DIALOGO CON

MANUEL M. PONCE

ENTREVISTA DE
RAFAEL HELIODORO VALLE

—Señores, esa no es la canción mexicana. Nada tiene que ver con nuestra canción. Esa, halaga la sensualidad ambiente.

—Así como hay censura para el cine, así debe haber para las canciones viles, las canciones mediocres.

—En Europa me han preguntado si ya México tiene reunido su cancionero popular.

—Nuestra música tiene un fondo especialmente español. No es verdad que haya melodías precortesianas supervivientes. Hubo una escuela de canto precortesiana, lo que hace suponer que los indios tuvieron maestros y una teoría musical.

—México es un país que todo lo olvida, especialmente lo que hacen quienes están preocupados por levantar su nivel de cultura. En Europa no hay esfuerzo que se pierda; todo es estímulo creador, voz de aliento. Aquí son muy pocos los que se enteran de lo que se hace en serio por la cultura de México. Pero... hay que seguir trabajando, trabajando, a pesar de todo.

Don Manuel M. Ponce, el Maestro Ponce, el gran musicógrafo mexicano (¿el primero?), acaba de hacerme estas afirmaciones, en larga, aménisima entrevista de convalecencia. Su rostro—mientras me habla—se va iluminando, sonrosando, en la quietud vespertal de su estudio, y hálito de juventud le estremeció las palabras y se las tiñe con bermejo fulgor de melancolía.

—En México pronto se olvidan. ¿Será el clima? ¿Qué será? Y en cambio, en Europa—en París, ¡mis días de París!—todos están atentos a lo que uno hace, y le escriben, le salen al encuentro, le buscan.

Asocia sus días de París—y sus noches de trabajo frenético, de labor que hubo de quebrantarle— a su revista "Gaceta Musical".

—Recuerdo que José D. Frías me la enviaba. Y se publicó un artículo suyo, muy hermoso, por cierto, en que habla de un músico de Querétaro.

—¡Don Agustín González! Teníamos la mejor colaboración de España. Los mejores nombres, los maestros. Y sus artículos exclusivos. Turina, Adolfo Salazar, y tantos otros, de Francia, de todos los rumbos. La fundamos sin tener capital, Mariano Brull y yo, con quien me conocí en La Habana en 1915. Brull, a su paso por Nueva York, conoció a don Juan Pujol, que tenía una oficina de anuncios para revistas hispanoamericanas. Y Brull le comunicó nuestro proyecto y nos prometió cuatro páginas de anuncios, si desde París, en una seria revista, abarcábamos todo el horizonte musical. Eran doscientos dólares para comenzar. Entonces era muy barata la vida en París. Hicimos el primer número. Se hizo un largo silencio. Pujol no volvió a decirnos palabra. Publicamos varios números. Escaseaba el dinero. Yo hacía casi todo. Hasta enfajillar la revista, para el correo. Y me ayudaban Frías, el musicógrafo chileno Carlos Lavín y el maestro Rolón. Y entre los cuatro nos distribuíamos el trabajo: traducciones, crítica de conciertos. A los seis meses de angustia, Pujol dió señales de vida; pero no él, sino otra persona, que hablaba por Pujol: "El señor Pujol hace tres meses no tiene su oficina en Nueva York", y al sexto número, la revista comenzaba a pagar sus gastos. Pero vino lo tremendo: lo que sucede siempre en América. Los librerías. Enviamos la "Gaceta" y ni la "Gaceta" ni el dinero volvían. Sólo una casa de Buenos Aires, que nos compraba 300 ejemplares, más 100 en La Habana, y el resto un desastre. Y ya no fue posible. Se necesitaba un capital. Y un amigo francés, me dijo: "¿Qué capital tienen ustedes?" Tres mil francos, le dije. "¡Pero es imposible!" Y es que yo estaba corrigiendo pruebas hasta las tres de la mañana, porque

los obreros no sabían palabra de español, y había que pedirles tres pruebas. Salazar me escribió: "Lo que más admiro es que la "Gaceta" no tiene faltas. Tienen más las hechas por obreros españoles". Caí enfermo, con surmenage, y se nos acabó el dinero. Y fue una lástima. Si hubiéramos tenido para dos o tres años...

—¿Y por qué no la revive en México?

—Es otro ambiente. Allá teníamos controlada a Europa, teníamos amigos en todas partes, corresponsales en América; era la revista un vehículo internacional entre los latinos que vivían en Europa y los hispanoamericanos de aquí. En México estamos en un rincón del mundo, de modo que no interesaría ni a los países al Sur, porque allá tienen sus revistas: "Quena", en el Perú; "Ritmo", en Chile.

—Lo que quiere decir que México no llama la atención musicalmente, así como sus pintores.

—Claro que no. Allí tiene, por ejemplo, esa música que se dice "mexicana", que nada de mexicano tiene, porque está hecha con ritmos colombianos y cubanos: el bambuco, la rumba, la guajira. Y estos señores, que abusan de esos ritmos y nos dicen: "Señores, esta es la canción mexicana". No, señor, esta no es la canción mexicana. El "embajador de la canción mexicana" ha ido al Sur a presentar una canción que no es la que ya está definida, desde 1910, cuando empezamos a recogerla, a estudiarla, a definirla. No sé si usted recuerda las conferencias que Gamoneda organizó...

—Por supuesto que las recuerdo muy bien.

—Yo dí la primera conferencia sobre música mexicana. Y ahora quieren comerciar con ella, halagando, naturalmente, la sensualidad ambiente, haciendo música mediocre...

—Ni siquiera híbrida...

—Híbrida, no; mediocre, una copia servil de lo que hacen músicos extranjeros. Y esta es nuestra tristísima situación. Yo no sé. Ya ve usted. Los periódicos, el radio...

—El radio, sobre todo.

—Compositores como Lara hay por centenares en todo el mundo. En París se oyen canciones que se cantan en el cabaret, que nadie les hace caso; esa música es para el extranjero que pasa por París, o bien para las bajas capas sociales, los bailes de criadas, los apaches, los "souteneurs". ¿Qué se diría si "Le Temps", "Le Journal", "Le Matin", fueran a publicar esas cosas, dándoles importancia? En La Habana había un compositor realmente notable, con un don melódico extraordinario: Sindo Garay, de Santiago de Cuba. Un ignorante. Un extravagante. Tenía dos hijos: Guarioné y Guarina. Un autor de multitud de boleros, notables en verdad. Yo escribí en el "Heraldo de Cuba" un artículo. Pero en Cuba nadie le daba importancia. Se la dan, por ejemplo, a un poema sinfónico de Sánchez de Fuentes. La producción cubana tiene cierto relieve.

—Pero, puede haber, y pronto, una reacción...

—Podría comenzar por las estaciones de radio. Estas tienen en sus manos el asunto. He pensado muchas veces en que si hay censura para las películas, debía haberla para las canciones, porque las canciones entran mucho más fácilmente, en el corazón del pueblo, que el cine. He estado en una hacienda, en el interior de México, muy lejos del ferrocarril, donde no hay cine, pero sí hay radio, y los chicos cantan esas "palmeras borrachas de sol". Han matado así, la música vernácula. Ahora leemos las opiniones en un certamen del "Gráfico", y un niño de Toluca ha confesado que "nunca había oído otra música que la de Agustín Lara". Esta generación...

—Se está plasmando con esa música...

—Con esa música de degenerados, porque así son las palabras, los ritmos.

—Y la válvula de escape de muchas señoras...

—Recién llegado de Europa, le dije al Secretario de Educación: "Hay que resolver este problema cuanto antes". "Pero ¿qué quiere usted—me dijo—, si hay muchos intereses creados". Esos intereses creados que nos dan noticias como ésta: "Le dieron 200 puñaladas". ¿Qué es eso? ¿Es cuestión del ambiente? De manera que tenemos "el músico que merecemos". Pero ¿ese músico es el representante de México?

—Claro que no lo es, ¿qué va a ser!

—Pero si un músico de verdad afirma lo contrario, le dicen que es un envidioso. "¡Como las canciones de aquél se venden mucho y las de él no se venden!" Mejor quedarse callado.

—Sin embargo, en todo el mundo se sigue cantando la "Estrellita".

—Y tiene 14 años de publicada. Ahora se vende muchísimo más en el extranjero: en el Japón, en Escandinavia, Suecia, Argentina, Polonia. Cada tres meses recibo informes, de modo que no ha pasado de moda. Cuando yo vivía en París, la "Estrellita" y algunas otras canciones me producían casi lo que yo necesitaba para vivir. Antes se vendían muchas ediciones y los discos pagaban bien; pero vino la cri-

sis mundial y el radio mató al fonógrafo, de modo que ya no se compran discos como antes, cuando 3,000 discos de la "Estrellita" se vendían en solo un mes. Sin embargo, aquí está la última liquidación.

—¿Y qué es lo último que prepara?

—Acabo de terminar el cuarteto de arco que va a tocar el Cuarteto Clásico del Conservatorio: es una obra en la cual he trabajado alrededor de un año y que creo ya definitiva. Luego he hecho "La Suite", que tocó Ansermet; después el "Poema Elegiaco", cuando murió Urbina y que Chávez tocó en el primer concierto de la Sonfónica. Y tengo algo mexicano, con frases de Toussaint, el poeta francés, para voz y orquesta pequeña.

—¿Y más canciones?

—Tengo más de cincuenta, inéditas, listas para publicarse; pero los editores prefieren las otras, las que están de moda. De manera que hay que esperar una reacción favorable...

—Me han hablado de su archivo musical.

—Hace más de veinticinco años que lo trabajo. He podido recoger mucho. Los primeros trabajos que se hicieron en México, yo los realicé con muchos sacrificios, porque no había carreteras; me faltó un apoyo oficial para recoger lejos de los ferrocarriles. No tuve apoyo. Ahora la Secretaría de Educación tiene un compilador, que viaja, que aumentará el archivo oficial, que tiene más de mil canciones. Les he sugerido que vayan formando el cancionero mexicano, por el cual todos me preguntaban en Europa. Un cancionero por sectores, por regiones, de todo el país. Mire usted, por ejemplo, el cancionero de Rusia. Yo tengo casi todo el folklore europeo. Más de 100 canciones húngaras. Y las noruegas, las españolas. El estudio de las de México va a ser muy interesante, porque varían, con el clima, el paisaje, las costumbres; la música recibe todas esas vibraciones.

—La Universidad está organizando el Instituto de Investigaciones Estéticas.

—Ahí cabría muy bien esto. En la Facultad de Música he hecho el primer curso de folklore. Estudiamos la época prehispánica. ¿Qué había antes de que llegaran los españoles? ¿Qué trajeron y cuál fue el resultado del mestizaje? Los últimos ecos de las melodías aztecas, la nueva música, la música erudita de los religiosos, que venía directamente de Roma, porque Vitoria y Guerrero fueron maestros de capilla en Roma. Fueron condiscípulos de Palestrina y tan notables como él. Vitoria era un compositor que puede compararse muy bien con Palestrina.

—¿Francisco de Vitoria?

—Estudió en Roma Vitoria. De manera que los religiosos trajeron a México la música gregoriana y los soldados la música popular. Naturalmente, cantaban aquí sus canciones.

—Y Bernal Díaz ha salvado el primer romance que cantaban.

—En 1524 había más de 3,000 europeos en la ciudad de México. Y no solamente españoles, sino que vinieron italianos, y flamencos. Y Carlos V, en su inmenso imperio, cambiaba y transportaba sus tropas a cada momento, llegaban a México de diversos países. Cuando yo decía que hay ciertas canciones mexicanas de tipo italiano, alguien me preguntaba: ¿por qué y a qué vinieron los italianos a México? Y he encontrado que el maestro italiano Jerusalén vino con 18 compañeros y fue organista de la Catedral de México. Los otros tocaban flauta y otros instrumentos, y es natural que trajeran la música de su país. Esas influencias europeas llegaron a una tierra propicia, porque el indio tiene muy buen oído.

—Así como tuvo estupenda habilidad para aprender artes y oficios.

—La prueba es que ya ve usted que uno de los primeros religiosos fue Juan de Caro. Fue el primer maestro de canto, cuando se fundó la escuela de Fray Pedro de Gante.

—Yo creía que había sido Gante.

—Fue Caro el que enseñaba a los niños indios. El no cantaba ninguna lengua y les hablaba en español, lengua que no conocían, y Motolinia veía que los niños se quedaban abriendo la boca y al poco tiempo todos sabían cantar. Una especie de milagro, porque no se podía entender con los niños, y, sin embargo, los enseñó: cantaban cantos de órgano, cantaban los villancicos. De manera que de allí surge nuestra música, que tiene un fondo especialmente español.

—Y así como la arquitectura de España se influenció con motivos precortesianos, ¿hay algo en la música mexicana?

—No nos quedan sino los instrumentos. No es verdad que haya melodías precortesianas. Nos quedan únicamente los instrumentos, que se reducen a los huéhuetls, los teponaxtlí, unas cuatro flautas en el Museo y las sonajas, el caracol, algunos juguetes, unos silbatos para señales de guerra. Nos podemos imaginar, como dice Bernal Díaz, a los indios con sus atabales, sus chirimías, sus pitos. En el momento de las luchas los teponaxtlí enardecían en los combates y luego ciertas señales que se oían a grandes distancias, y una especie de ocarinas. Pero hay algo importante: había una escuela precortesiana. Es decir,

que no eran gritos salvajes, exclamaciones sin sentido, sino que preparaban orfeones, tenían maestros. Lo que quiere decir que había una teoría musical, que no conocemos. Componían piezas. Por ejemplo, en ocasión del matrimonio de un señor noble, componían versos alusivos y música que era convenientemente preparada y se cantaba en la ceremonia. ¿Por qué los religiosos no escribieron esto? Sahagún sabía música y lo que nos dejó fue el ritmo de los teponaxtlí, en los cantos que está traduciendo el señor Rojas. Son preciosos esos poemas que Sahagún puso al margen, porque los escribió en mexicano y dice, por ejemplo: toco, totoco, tototó, taca, tatáca, tatatá...

—La música de algunas danzas, ¿no es precortesiana?

—Todo eso ya fue español. Tenemos algunas melodías de una danza de los yaquis, que creo que sí son precortesianas, porque esas tribus se han conservado muy lejos de la civilización. Hay algo de los tarahumaras que Lumholtz recogió en su "México Desconocido", y son del mismo tipo de las melodías orientales. Estas tienen la escala pentafónica, que tienen las malayas. Y podemos decir que son precortesianas porque no las tienen las españolas. De modo que los últimos ecos de esas músicas precortesianas que tenemos son cuatro o cinco melodías de tipo oriental.

—¿Y la marimba, Maestro?

—La marimba es de origen polinésico. Y es curioso que en Hungría los zingaros tengan lo que llaman el "tímpano", que es muy semejante a la marimba.

—Probablemente la trajeron a América los negros en el siglo XVI.

—Seguramente. Los instrumentos netamente indios, ya sabemos cuáles son.

—Son investigaciones muy atrayentes. En Sud-América ya se han emprendido.

—Después de lo que han hecho los D'Harcourt, que explotaron bien el asunto en el Perú, tienen allá a un Teodoro Valcárcel, a quien conocí en París. La raza araucana tiene algunos cantos. Hay tres discos de esas canciones, verdaderamente salvajes, y de eso se ocupa mi amigo el musicógrafo chileno Lavín. Y en Argentina no sé si hay algo. Allá el baile nacional es el tango y éste es música española. En el Brasil está Villalobos, un gran compositor.

—Entonces es un error hablar de música maya, de reconstrucción de música maya.

—Todo lo anterior se perdió. Creo que los religiosos precisamente trataban de borrar del espíritu de los indios todo lo que les recordara sus antiguas creencias, y la música es algo tan poderoso en ese sentido, que todo era a base de misticismo, porque la consideraban aquí como en la India sucede, no como un pasatiempo, una simple diversión, sino como un medio espiritual de comunicación con las divinidades. Por ejemplo, en la India, tienen unas canciones populares, y para cada hora del día hay una: es una cosa muy profunda, de una profundidad religiosa. Y eso debe haber sucedido con nuestros antepasados, y por eso los religiosos hicieron que todo eso se perdiera.

—Música nueva, en función social, en función revolucionaria...

—La música no puede expresar ideas: esa es mi convicción. Es incapaz de expresarlas. La música es el arte más alejado de la naturaleza, porque es absolutamente subjetivo. De modo que si decimos "música proletaria", cometemos un error, porque desde el momento en que una melodía se toca, no puede sugerir, jamás, ni el nombre del autor, ni dónde es la acción, ni de quién se trata, ni cuándo ni cómo, porque esa melodía se oye, va directamente al sentimiento, y en unos producirá tal emoción, en otros otra, y esa universalidad de la música, es precisamente lo que le da importancia. Por consiguiente ¿de qué manera se puede ejercer por medio de ella la función social? ¿Música proletaria? Se llamará así porque en la letra se hable del proletariado, pero quitándole eso puede ser otra cosa. La música en sí, nada expresa. Ahora, que la música buena puede ennoblecer al pueblo, entonces sí.

—La música substituyendo valores en el espíritu del pueblo.

—Emociones, pero no ideas. Hay música vil y música elevada, porque hay ritmos viles que incitan al movimiento físico; pero, en cambio, una sinfonía de Beethoven, un scherzo de Beethoven, es de baile también, ¿pero a qué altura! De la Séptima Sinfonía se dice que es la "sinfonía de la danza", pero a nadie se le va a ocurrir bailarla. La música no puede ser ni proletaria ni burguesa ni capitalista; es un lenguaje universal.

Ha terminado la entrevista con el Maestro Ponce. Vivaz conversación, nutrida de una sensibilidad que es savia fluente, con ímpetu y medida, a la vez; y engreída de orgullo, transparentando modestia de sabiduría, que no en vano hay alboroto de penúltima primavera en ese cabello argentado.