

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

**CONCEPTO MEJICANO
DE NACIONALISMO, PARTIENDO DE
LAS CARACTERISTICAS INDIGENAS
SOBREVIVIENTES.**

T E S I S

CUE PARA OBTENER EL TITULO DE MAESTRO.

EN COMPOSICION PRESENTA

MARIO KURI ALDANA

MEJICO. D. F.

1963



**FILOSOFIA
Y LETRAS**



**FILOSOFIA
Y LETRAS**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi pueblo.

28488

S U M A R I O

CONCEPTO MEJICANO DE NACIONALISMO, PARTIENDO DE LAS CARACTERISTICAS INDIGENAS SOBREVIVIENTES.

Capítulo I

CARACTERISTICAS SOCIOLOGICAS Y ESTETICAS DE LA MUSICA INDIGENA.

Capítulo II

CARACTERISTICAS INSTRUMENTALES, RITMICAS, MELODICAS Y ARMONICAS DE LA MUSICA INDIGENA.

Capítulo III

INFLUENCIAS INDIGENAS EN ALGUNOS COMPOSITORES MEJICANOS CONTEMPORANEOS.

Capítulo IV

PARRAFOS TENDIENTES A UN MEJOR CONCEPTO DE MEJICANIDAD.

OBRAS CONSULTADAS.

BIBLIOGRAFIA.

Capítulo I

CARACTERISTICAS SOCIOLOGICAS Y ESTETICAS DE LA MUSICA INDIGENA

“Creo que la poesía debe ser sencilla, clara, casi un ponerse a hablar con un amigo. Estoy en contra de la poesía hueca, de la de puro ropaje, de la retórica. En definitiva, creo que lo importante es ser sincero, comprometerse cuando se es consciente del compromiso contraído, pero no ser jamás un incondicional. Pensar que la poesía es producto de hombres dirigido a hombres y no a otra cosa, es lo que en verdad importa”.

ERACLIO ZEPEDA

Capítulo I

CARACTERISTICAS SOCIOLOGICAS Y ESTETICAS DE LA MUSICA INDIGENA

Como lo primero en tiempo es primero en derecho, en el estudio de las características de la música mejicana le corresponde a lo indígena ser estudiado en primer término. Su peculiar medida del tiempo y la consecuente creación de sus mitos cosmológicos, de donde habrían de partir sus principios estéticos fundamentales. Estudios posteriores deberán dedicarse a las características hispano-mejicanas y afro-americanas.

Tenemos que observar, por principio de cuentas, el escenario donde se enraizaron estos nuestros antecedentes: en el norte, el desierto; en el centro y el sur, la sierra, los bosques y la selva. El paisaje y el ambiente de estos últimos es más propicio para la contemplación artística y es aquí donde voy a concentrar mis observaciones, incluyendo como centros de mayor importancia musical los localizados actualmente en las ciudades de Guadalajara, Querétaro, Puebla, Morelia, Méjico y Oaxaca, con sus respectivas áreas adyacentes.

El indígena prototipo de nuestras tribus primitivas, bendecido con la falta de cinematógrafo, radio, redes de comunicación, libros, revistas, conferencias y demás factores bélicos representativos de nuestra moderna civilización, se desenvolvía de por vida en su territorio extremadamente limitado. Aplicando la universal tendencia humana a generalizar, el yaqui llegaba a la con-

clusión de que toda la naturaleza era como el desierto; el mixteco-zapoteca vivía en la certeza de que todo era la selva y vegetación tropical que lo rodeaba, etc. Desde el punto de vista de nuestra observación artístico-histórica ésta condición (imposible para el hombre contemporáneo) es muy importante, ya que el indígena fué en lo musical la encarnación de las palabras del doctor Miguel Galindo: "La obra de arte debe ser imitación de la naturaleza; pero no imitación servil sino creadora".

Cinco Flores eran el emblema del dios de las artes: "**Xochipilli Macuil-Xochitl**"; una serpiente con plumas de quetzal el del dios-profeta-artista Quetzalcoatl. El teponaztli se nos presenta habitualmente en forma de jaguar, de conejo, de serpiente o de coyote.

* * *

Los grupos indígenas con más musicalidad son los siguientes: purépechas o tarascos, maya-quichés, yaquis, nahoas, mixteco-zapotecas, totonacas, huicholes y seris. Es muy importante no olvidar esto, pues las características raciales son fijas y transmisibles por la herencia (músicos mexicanos con raíces indígenas puras son, entre otros, Blas Galindo, Julián Carrillo, León Mariscal, Leonardo Velázquez). Así pues, son estos grupos los que nos darán la clave para descubrir las características que predominaron en la primitiva música indígena.

Al respecto dice el doctor Galindo: "Aún quedan restos vivientes de la música indígena que pueden vaciarse en nuestra escritura musical, hacer su análisis y luego practicar el análisis de nuestra música popular espontánea, la que aún no conoce ninguna escritura, sino que es la genuina expresión inarticulada del sentimiento mestizo, del que podrán separarse los elementos indígenas, del mismo modo que, analizando el idioma, se pueden separar las palabras de procedencia nahoa, tarasca, zapoteca o maya".

En verdad un interesante y efectivo procedimiento que he tenido ocasión de practicar en la sierra michoacana, en el Estado de Guerrero y en la península de Yucatán.

* * *

Sahagún proporciona un dato valiosísimo cuando habla de los nahoas de la siguiente manera: “El buen cantor entona a los otros”; es decir: es maestro de canto. Y no solo eso: “El buen cantor... ocúpase en **COMPONER Y ENSEÑAR** la música”. Esto es: compositor y maestro de música. No solamente se hacía música sino que también había compositores de profesión, lo cual me alienta aún más en éste estudio cuyos primeros frutos comenzaré a exponer: una de las más notables características de los cantos y danzas indígenas, ejecutadas ahora en los carnavales y otras fiestas de guardar, es su tinte burlón. El motivo de ésta burla se queda, por el momento, en la incógnita de su filosofía. Algo que sí puede asegurarse es que la música fué una fuerza vital en la vida de la sociedad indígena y que aún ahora forma parte integral de la manera de ser del indio, con lo cual queda de manifiesto la eminente musicalidad de nuestras raíces.

A más de lo burlón, quizá reciente, la música entre los aztecas tenía otros propósitos. Dice Suárez de Peralta:

“Y entravan los yndios en aquella sala de uno en uno y hazia cada cual su acatamiento a su ydolo, y luego se sentavan por su orden, y dende a poco se levantaban y tenían un ynstrumento enmedio de la pieza junto al bracero, el cual estaba encendido con lumbre, y el ynstrumento que llaman **teponaztle**, tiénenle en alto sobre unos banquillos. Y luego le tocaban...!”

Esto nos confirma que la música era parte integrante de sus ritos. Y así mismo acompañaba los bailes con que recordaban los sucesos de su historia o celebraban la guerra, la caza y la agricultura, sus actividades primordiales.

* *

En una de sus danzas principales: el Areito, participaba toda la comunidad: niños, adultos y ancianos, nobles y "plebeyos". Cuando los danzantes llegaban a una plaza abierta se colocaban en orden para tocar sus instrumentos. Los dos mejores cantantes comenzaban el canto; luego todos los seguían.

El enorme grupo de gente guardaba un ritmo perfecto con todo el cuerpo: cabeza, brazos y manos. Si un danzante hacía un paso con el pié derecho y luego con el izquierdo, todos hacían la misma cosa y exactamente igual. De la misma manera los instrumentos, los cantos y las danzas guardaban la misma armonía, sin ninguna discrepancia.

Este dato es plenamente revelador de cuán unida estaba la música con la vida de nuestros antepasados. Debió ser ésta, la música, así como las demás artes, profunda y plena de significado y trascendencia, lo cual contrasta con la tendencia actual irónica y burlesca de nuestros contemporáneos indígenas, tendencia que surgió al poco tiempo de realizada la conquista. Estos cantos y danzas de carácter ligero debieron haber alcanzado un gran desarrollo, a juzgar por los innumerables juicios seguidos por la Inquisición contra el "pecado" de cantar, tocar y bailar música no religiosa.

* *

Por otra parte tenemos que hacer notar, hecho ya observado por Carlos Chávez, que la música indígena más puramente conservada no es precisamente la azteca ni la maya, sino aquella de las tribus nómadas que no constituyeron propiamente una cultura, como son los seris, los yaquis y los huicholes.

Sin embargo, ahondando un poco en lo que es la médula de esta tesis, no es posible que las características esenciales de la

música mejicana dependan exclusivamente de la herencia indígena, española o africana, sino en la existencia de muchos nuevos factores locales: históricos, geográficos y étnicos, que se manifiestan directamente en las artes.

Es por eso que este estudio debe ser considerado un mero fragmento dentro de la investigación de la música mejicana y sus características.

* *

El concepto aborígen del arte —y por ende el de la música— difiere mucho del europeo. Para él, la función del arte no es el deleite estético por sí mismo, sino éste unido a una creencia religiosa tan hondamente enraizada que muy frecuentemente los llevó a ofrendar la misma vida.

Por esta razón, su música no es exhibición y virtuosismo individual, sino fervor colectivo, similar —en su sentido, no en sus características propiamente musicales— a los cantos cristianos de las catacumbas.

Decimos que sus propiedades —las del canto— no son semejantes a las de la música europea porque el canto del indígena es singular: espontáneo y a veces rudo, muy lejos de la idea de hacer resaltar las cualidades vocales del cantor.

* *

Los códices nos han proporcionado datos inequívocos de la supervivencia de las características indígenas. En el Códice Borgia pudimos observar la representación de un danzante con **ayacaztli** (sonajas de semilla) en las manos, cascabeles en los tobillos y un **huéhuetl** (tambor de parche) frente a él, que guarda un parecido muy cercano con los danzantes que ocasionalmente pueden observarse en las ferias de los pueblos. Este danzante

era al mismo tiempo cantante, lo cual se deduce de las vírgulas que se dibujan frente a sus labios, y que constituye otra semejanza con los danzantes de la actualidad.

En el mismo códice se representa el sacrificio gladiatorio y el flechamiento, **tlacacaliztli**, segunda parte del rito. En la lámina está el prisionero vencido atado a dos postes y sobre una tabla que lo lleva del suelo hasta una altura determinada. Una flecha le está atravesando el corazón. A su lado derecho está un personaje con fastuosas ropas y con máscara de **miquiztli** (muerte). Este, que se supone es un sacerdote y sacrificador, tiene flechas y escudo en la mano izquierda y una macana en la derecha.

La importancia del estudio de estas láminas la encontramos en el hecho de que algunos pueblos indígenas de la mesa central aún lo practican simbólicamente, acompañado de danzas y cantos, los cuales han sido recolectados por diferentes folkloristas para su posterior estudio y análisis.

* * .

Volviendo a los fundamentos filosóficos de la estética indígena, veamos lo que dicen los informantes de Sahagún, con referencia a las generaciones de sabios portadores de la cultura náhuatl:

**“Llevaban consigo
la tinta negra y roja
los códices y pinturas,
la sabiduría (tlamatiliztli).
Llevaban todo consigo:
los libros de canto
y la música de las flautas”.**

De aquí se desprende la relación estrecha que debió existir entre los principios estéticos que rigieron la escultura, la pin-

tura, la poesía y la música en el desarrollo de una línea directriz filosófica motivada esencialmente en la naturaleza. Una de sus imágenes filosóficas más hermosas es la del universo:

“Arriba se extienden los cielos que, juntándose en su límite casi metafísico con las aguas que rodean por todas partes al mundo, forman una especie de bóveda azul surcada de caminos que corren distintos planos, separados entre sí por lo que describen los nahoas como travesaños celestes. En los cinco primeros planos están los caminos de la luna, las estrellas, el sol, Venus y los cometas. Luego están los cielos de los varios colores, y por fin el más allá metafísico: la región de los dioses y por encima de todo el **Omeyocan** (lugar de la dualidad), donde existe el principio dual generador y conservador del universo”.

* * *

Este concepto poético del universo encuentra una línea similar en el poema recitado en la casa de **Tecayehuatzin**, señor de **Huexotzinco**; dice, refiriéndose a la poesía y la música:

**“Yo, Cuacuauhtzin.
flores con ansia mi corazón desea,
sufro con el canto,
y solo ensayo cantos en la tierra,
¿Es esto quizá lo único verdadero sobre la tierra?
¡Quiero flores que duren en mis manos...!**

Estas flores, quizá lo único verdadero sobre la tierra, son las poesías y los cantares.

El cantor es considerado como portador del mensaje de los dioses. Lo único trascendental, imperecedero, viene a ser pues la creación artística. Este desmesurado valor atribuido por la filosofía indígena a las artes, da la pauta para su concepto poético del mundo y nos abre las puertas para una posible comprensión de su estética.

Había, por ende, muchas condiciones indispensables para poder ser considerado un verdadero artista. Para llegar a serlo “hacía falta estar predestinado a ello. Esa predestinación se manifestaba de doble manera. Por una parte era necesario el poseer una serie de cualidades: ante todo, ser dueño de un rostro y un corazón”, es decir tener una personalidad bien definida. Por la otra parte, había que nacer bajo un signo favorable.

Esta concepción del artista se complementa con lo siguiente, que describe a un **toltécatl**, sinónimo de hacedor de cultura para los nahoas.

Toltécatl: el artista discípulo abundante, múltiple, inquieto.

El verdadero artista: capaz, se adiestra, es hábil;

dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente.

El verdadero artista todo lo saca de su corazón;

obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento,

obra como tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea;

arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten.

Un código ético que de ser vigente en Méjico mermaría sensiblemente el número de nuestros “artistas”. La enseñanza estaba destinada a darle al artista “un rostro y un corazón firme como la piedra”.

Y no hay mejor manera de terminar este capítulo que transcribir las palabras del Dr. Miguel León Portilla: “Conocer el alma del artista y el sentido del arte en el mundo náhuatl no es algo estático y muerto. Puede constituir una verdadera lección de sorprendente novedad dentro del pensamiento estético contemporáneo. En la concepción náhuatl del arte hay atisbos e ideas de una profundidad apenas sospechada. Recuérdese solamente que para los sabios nahoas la única manera de decir palabras verdaderas en la tierra era encontrando “la flor y el canto de las cosas”, o sea el simbolismo que se expresa por el arte”.

Capítulo II

CARACTERISTICAS INSTRUMENTALES, RITMICAS, MELODICAS Y ARMONICAS DE LA MUSICA INDIGENA

“La música es magia. Para ser compositor hay que ser mago. La música, que debe ser inventada, comunica al compositor y, aunque él no lo quiera, es su esencia más profunda, aún cuando sólo tenga el deseo de hacer “sonidos organizados” o de poner en orden un cierto mundo sonoro”.

HANS WERNER HENZE

Capítulo II

CARACTERISTICAS INSTRUMENTALES, RITMICAS, MELODICAS Y ARMONICAS DE LA MUSICA INDIGENA

Para estudiar los grupos musicales indígenas precortesianos y los instrumentos de que disponían existen cuatro fuentes principales:

- a).-Los instrumentos precortesianos conservados en los museos.
- b).-Los instrumentos de origen prehispánico contruídos actualmente y de uso vigente en los grupos autóctonos actuales.
- c).-Las representaciones de músicos e instrumentos en los códices y murales así como en la cerámica y en la escultura indígenas.
- d).-Los datos musicales que se desprenden de las crónicas y relaciones coloniales.

* *

Un principio común a los instrumentos indígenas era la estrecha relación entre estos y su vida diaria. Las colectividades

prehispánicas encuentran en el estrecho círculo de sus actividades el material suficiente para sus manifestaciones musicales.

a).-Las tribus pescadoras emplearon los siguientes instrumentos:

en las costas de Florida usaban sus canoas como resonadores percutidas con los remos.

el **atecocol**, la trompeta más antigua, hecha con un caracol marino, cuyos sonidos armónicos pudieron haber sido la base para la formación de la escala pentátona.

el **ayacachtli**, sonaja hecha de una calabaza a la cual se ha provisto de una agarradera; el **ayacachtli** trae a la mente las maracas que usan los modernos conjuntos cubanos y quizá encuentre su antecedente natural en la vaina seca que produce el árbol llamado "tabachín", y la cual es en verdad una sonaja cuya sonoridad y precisión rítmica es casi perfecta. Localicé un gran número de estos árboles en el puerto de Acapulco, aunque sin duda han de abundar en otros lugares del sur y del sureste.

b).-Ejemplos de instrumentos usados por tribus cazadoras pescadoras:

el **ayotl**, que es un instrumento hecho con el carapacho de una tortuga; el ejecutante percute la concha con una bidentada asta de ciervo y produce dos sonidos de diferente entonación.

los **cascabeles**, que se percuten atados alrededor de los puños o los tobillos, o también en forma de sonaja (Códice Florentino, corroborado en los danzantes actuales).

c).-En las tribus guerreras se originaron los siguientes:

el **omichicahuaztli**; se hace de un hueso largo de venado, con ranuras transversales por un lado, sobre las cuales se percute longitudinalmente con un hueso más delgado. Este instrumento se apoya sobre un cráneo humano, como caja de reso-

nancia. Era usado en los funerales y actualmente se encuentra en uso entre los yaquis y los tarahumaras, quienes también los construyen de madera y, cuando escasean los cráneos, usan media jícara como resonador. Los españoles consideraban su música "extremadamente dolorosa". Evidentemente el tono era subido o bajado con tan solo rascar los dientes más aprisa o más despacio.

el **chililitli**; era un instrumento de percusión derivado de las rodela defensivas de los guerreros, percutido con sus propias lanzas al principio y después con un mazo especial. Las pequeñas eran en especial hechas para la música, ya que las hacían de cobre y las golpeaban con martillos a la manera del gong chino. También era conocido con el nombre de **tetzilacatl**, entre otros por el rey poeta Netzahualcóyotl.

el **huéhuetl**; es un tambor recto y vertical trabajado a partir del tronco ahuecado de un árbol; estirada a través de la parte superior del tambor estaba una piel de jaguar, la cual podía ser apretada o aflojada para subir o bajar el tono; el ejecutante usaba los dedos o alguna otra cosa, mazos por ejemplo.

el **teponaztli**; es una especie de xilófono de dos llaves, se asemeja a un barril de madera, ya que está hecho de un tronco hueco de este material cerrado en ambos extremos. A menudo está cubierto de laboriosos grabados que representan bestias o grotescas cabezas humanas. En su parte superior se encuentra una insición en forma de H. Las dos lengüetas creadas por esta insición dan distinto tono, a veces una segunda mayor de distancia, otras una tercera mayor o menor y en ocasiones una cuarta o quinta justa. Se toca sobre las lengüetas con dos baquetas, cuyos extremos se recubren con hule o resina. Son de diferentes tamaños: los más pequeños se los cuelgan del cuello; hay otros medianos, y los más grandes, de cinco o más pies de largo, enían su sonido, de timbre triste y apagado, a distancias muy lejanas.

El Códice Florentino y el Atlas de Durán muestran teponaztlis de más de dos lengüetas, algunos con cuatro y hasta

cinco. Oviedo, en su Historia General de las Indias (Sevilla, 1533) muestra el dibujo de un teponaztli de tres lengüetas proveniente de Centroamérica. Un instrumento similar pudo haber existido en Méjico aún cuando no sobreviviera ningún ejemplar.

* * *

Todos los instrumentos de antes de la conquista eran ideófonos, aerófonos o membranófonos. Los instrumentos de cuerda eran totalmente desconocidos en el Méjico precortesiano.

En California se conoció uno de los más raros instrumentos ideófonos, según Stevenson. Consistía de un palo largo del cual pendían muchos pedazos de metal —no especifica cual es—; acompañados por este instrumento hacían sus bailes.

Entre los instrumentos aerófonos es notable el **tlapitzalli**, una flauta de cuatro orificios hecha de arcilla, caña o hueso; era capaz de producir cinco diferentes sonidos. Si se apelaba al recurso de **sobresoplar** o **medio-parar**, entonces el número de sonidos que éste instrumento, del tipo del recorder (flauta dulce), era capaz de producir pasaba de cinco. Algunos investigadores han asumido el que los flautistas aztecas sobresoplaban y medio-paraban **por sistema**. Si lo hacían así es evidente que eran capaces de tocar en sus flautas un tipo más elaborado de melodía que el meramente pentatónico.

Dado que los intervalos emitidos por medio de estos recursos se apartan de los ideales a los que hemos arribado para obtener la tercera menor y la tercera mayor en la música occidental, se ha conjeturado que los aztecas eran afectos a intervalos intermedios, esto es intervalos más grandes que una tercera menor pero más pequeños que una tercera mayor.

Entre el grupo huasteco, encontramos un instrumento membranófono: el **cántaro de agua**, usado a la manera de un timbal. La cantidad de agua que contenga el cántaro, cubierto con una

piel restirada en su boca, determina la altura de los sonidos, cuyo timbre se suaviza y dulcifica con el agua.

En la región del Istmo de Tehuantepec también se encuentra el **cántaro musical**, usado, como casi todos los instrumentos indígenas, para acompañar la danza. El llamado para estos bailes lo hacían con unas trompetas largas y retorcidas, que según los misioneros producían unos sonidos verdaderamente aterradores; cosa parecida sucede también, en la actualidad, con un agudísimo silbato indígena, conocido con el nombre de "silbato de la muerte".

Entre los tepehuanes se ha encontrado, recientemente, un **arco musical**. Su única cuerda se pone en vibración con dos arcos (tal vez flechas, pues su origen es seguramente un arco de cazador), y su ritmo característico es el mismo del zacatán maya-quiché (entre los primitivos habitantes del sureste de Méjico, el teponaztli y el huéhuatl, llevados quizá por Quetzalcóatl —Kulkán— y los toltecas, recibieron el nombre de tunkul —tambor sagrado— y zacatán, respectivamente. Estos nombres son onomatopéyicos y representan al mismo tiempo el ritmo básico, característico de su cultura: dos notas cortas y una larga). Su timbre es ligeramente parecido al del violoncello.

El arco musical es empleado en ceremonias mágicas ("limpias" o curaciones), por su sonido débil y misterioso, que proporciona el ambiente supuestamente necesario para esos menesteres.

* *

Los aztecas decoraban sus instrumentos con grabados que decían (simbólicamente) los propósitos a que los instrumentos eran destinados a servir.

Eduardo Seler llama nuestra atención a el dibujo del Atlas de Durán porque puede ser prontamente entendido (el dibujo de Durán no usa jeroglíficos). El dibujo de Durán muestra va-

rios guerreros capturados que están siendo obligados a bailar al son de su propia música antes de ser arrastrados a la piedra de los sacrificios. Dos guerreros cautivos sacuden el ayacashtli mientras otros dos tocan el teponaztli y el huéhuetl. Obligándolos a bailar y tocar están dos de los victoriosos captores que portan macanas bordeadas de cuchillos de obsidiana.

Marshall H. Savill (en su monografía "El Arte de los Grabadores de Madera en el antiguo Méjico") cita cuando menos una docena de instrumentos de la clase del teponaztli y del huéhuetl, que se encuentran en varios museos que pueden hoy ser provechosamente estudiados por aquellos que se interesen en la clase de símbolos que los hacedores de instrumentos del antiguo Méjico inscribían en ellos. Una y otra vez Savill repite que los tallados son tal vez páginas de los códices precortesianos.

Pintando y aún describiendo cosas como "dioses, casas, objetos ceremoniales, fechas" cualquier conjunto dado de tallados puede dar a conocer tan importantes detalles de información como los siguientes: el lugar y el tiempo exactos en que el instrumento debía ser usado; la parte exacta que iba a tocar en las funciones ceremoniales en las que era oído; la cantidad de tiempo que debía ser sonado; las personas exactas que eran designadas para tocarlo.

* * *

Las escalas aztecas (deducidas principalmente de sus flautas) debieron haber sido pentafónicas, con tres principales variantes:

- 1.—**la do re mi sol la** (sin segundas menores)
- 2.—**sol si do re mi sol** (con una segunda menor)
- 3.—**sol si do mi fa sol** (con dos semitonos)

En las tres, como ya dijimos, la tercera no es ni mayor ni menor, sino un sonido intermedio, cuya imprecisión hace pensar

en el microtonalismo o (lo que es más probable) en un concepto armónico ajeno a nuestros tonos mayor y menor.

Entonces, sabemos que conocieron y usaron los intervalos de segunda mayor y menor, tercera (imprecisa), cuarta y quinta justas, sexta (imprecisa), y séptima mayor y menor, con sus consecuencias armónicas correspondientes.

Los purépechas o tarascos usaron una gama original de cinco sonidos. Pero el desarrollo de este pueblo, con cualidades musicales notables, los llevó al conocimiento de escalas más complicadas, como la exáfona por tonos enteros y algunas otras que incluyen cromatismos. Su música principalmente, sus canciones, son dulces y espontáneas, ingenuas y sencillas, a lo que se aúna la melodiosidad de su lengua, que aún se habla en gran parte de Michoacán.

Actualmente los tarahumaras emplean una escala tetrafónica, con la cual logran melodías sencillas y expresivas. La escala es ésta: **fa la do re**.

También, aunque en menor grado, usan esta otra escala pentáfona: **si bemol do re mi fa**.

* * *

Sobre sus cantares, dice Durán: "Eran tan tristes que sólo el son y el baile pone tristeza, el cual he visto bailar algunas veces con cantares a lo divino y es tan triste que me da pesadumbre oílo y tristeza". Esta parece ser una de las principales características de la música indígena de nuestros días: la melancolía y la tristeza.

Sigue Durán: "Y como los muchachos cantan en primera voz o tiple ,agracia mucho el canto, a tiempo tañen sus trompetas y unas flautillas **no muy entonadas**"; —seguramente debido al diferente concepto del intervalo de tercera- "otros dan

silbos en unos huesezuelos que suenan mucho". Es de suponerse que estas eran flautas de hueso similares tal vez a la quena de los incas.

Melódicamente, su tesitura preferida era la aguda, según los datos que se tienen sobre sus cantos y el examen práctico sobre los sonidos de sus flautas, algunas de ellas sobreagudísimas, como las flautillas de Tezcatlipoca, y sus silbatos, con intervalos que van desde una segunda mayor hasta una cuarta justa. La evolución de estos produce la ocarina, instrumento de cuatro orificios que desarrolla diversas variedades de escalas pentáfonas.

El canto era enseñado con especial cuidado, según muestran varios códices. Era practicado coralmente y no en forma individual. Esto nos mueve a recordar el fervor colectivo y **"Flores y cantos, lo único verdadero en la tierra"**, que se vió en el primer capítulo.

* * *

Encontramos una nueva prueba de la relación entre la música y la religión en las tribus Llaneras, en cuyo lenguaje sonaja equivale a algo sagrado.

Por otra parte, los nahoas tenían tambores hechos con cráneos humanos abiertos en su parte superior y cubiertos con pieles restiradas, los cuales eran usados en las ceremonias fúnebres.

El **chicahuaztli** (sonaja azteca), instrumento alargado en forma de bastón, de numerosas semillas —nos recuerda los "tabachines" naturales— se usaba en los ritos para invocar la lluvia. Era onomatopéyico, pues su sonido recuerda el del agua que cae.

Otra relación ritual-musical la encontramos en las llamadas "flautillas de Tezcatlipoca", cuyos cinco sonidos agudísimos se

corresponden con los del flautín y eran usadas en las ceremonias de **tozcatl**, el quinto mes, en honor del citado dios.

* *

La armonía tiene ocasión de demostrarse con las flautas dobles de Colima y Alvarado. Tocándose los dos tubos se producen acordes de dos sonidos, con una calidad disonante muy atractiva.

Además se ha encontrado la flauta múltiple de tres Zapotes, con tres tubos y que produce decisiete sonidos con acordes de tres.

Lo que viene a culminar y completar el concepto de armonía es la flauta cuádruple, la cual produce cuando menos once sonidos básicos con acordes de cuatro.

Ante estas evidencias hay que deducir que el concepto de armonía ya existió antes de la conquista, aunque evidentemente bajo diferente punto de vista.

Posiblemente la técnica usada para estos instrumentos era la de tocar una melodía en un tubo, armonizándola con el otro u otros en forma de pedal o bajo obstinado.

* *

La música indígena actual, aunque monótona y triste, tiene un fuerte carácter rítmico-percusivo, en ocasiones obsesionante, lo mismo que su melodía, que es expresiva y característica, aunque hecha a menudo a base de motivos cortos, repetidos al infinito con ligeras variaciones.

Por lo común sus danzas comienzan con una introducción rítmica; durante el desarrollo guardan unidad temática (con de-

masiado celo); aprovechan el canto entre dos coros o entre un solista y el coro; procuran enriquecer el ritmo a base de contra-
tiempos, sin llegar nunca a la síncopa. Tienen también interludios rítmicos que, por medio de un aumento o descenso de la velocidad e intensidad, les sirven para unir dos danzas diferentes.

* *

La dotación orquestal de un típico grupo yaqui:

dos o tres raspadores de madera
una o dos jícaras de agua
dos tenábaris
cinturón de pezuñas de venado
sonajas
tambor pequeño de dos parches
flauta de tres o cuatro perforaciones.

Compárese con la dotación maya que presenta el Códice Dresden:

tocador de timbal de barro
flautista
sonajero

* *

Sintetizando, los instrumentos autóctonos fueron incorporándose a los ritos de las colectividades prehispánicas hasta integrar simbolismos religiosos fuertemente ligados tanto a su vida diaria como a sus ideas de más trascendencia, constituyéndose a la larga, los instrumentos mismos, en uno de los factores principales de su peculiar concepto estético.

Capítulo III

INFLUENCIAS INDIGENAS EN ALGUNOS COMPOSITORES MEJICANOS CONTEMPORANEOS

“En la palabra debe haber serenidad y amor.

**La serenidad y el amor son partes esenciales de la más alta
(sabiduría.**

**La más alta sabiduría es aquella que habla por igual a corazón
(y mente.**

(También se la llama latido universal).

**La palabra que no sea latido universal tiene derecho, si, a ser
(dicha;**

Quizá hasta será repetida por coros de naciones.

Pero los hombres de buena voluntad nunca podrán asimilarla”.

A. KHOURY

Capítulo III

INFLUENCIAS INDIGENAS EN ALGUNOS COMPOSITORES MEJICANOS CONTEMPORANEOS

Hay dos maneras de localizar lo autóctono en las obras de los compositores mejicanos actuales: la científica y la intuitiva. También hay dos maneras de usar los elementos nacionales en el arte: La consciente y la subconsciente. Decimos que es consciente cuando el autor busca los materiales folklóricos y los incorpora a su plan de trabajo. Decimos que es subconsciente cuando en su música, sin él proponérselo, se encuentran presentes elementos de indudable mejicanidad. Esta última manera está presente (o debería estarlo) en todos los compositores mejicanos.

Es importante, por lo tanto, conocer el pensamiento que rige la actividad creadora de nuestros músicos, pues así podremos determinar la mayor o menor conciencia de su mejicanidad. Oigamos a Carlos Chávez hablar sobre de su *Sinfonía India*, una de las más importantes obras representativas del indigenismo consciente, pues está hecha a base de tres melodías autóctonas: una seri, otra huichol y la tercera yaqui:

“La música indígena de Méjico es una realidad de la vida presente y es, además, una realidad como música; no es, como pudiera pensarse, un buen motivo solamente para satisfacer una mera curiosidad de los intelectuales o para suministrar datos e informes más o menos importantes a la etnografía. El arte indí-

gena de Méjico es, en nuestros días, la única manifestación viviente de la raza que forma aproximadamente las tres cuartas partes de la población del país. Las características esenciales de la música indígena han podido resistir cuatro siglos de contacto con las expresiones musicales europeas. Es decir, si bien es cierto que el contacto del arte europeo ha producido en Méjico un arte mestizo con constante evolución, esto no ha impedido que en el arte indígena puro siga existiendo. Este hecho es un índice de su fuerza”.

“En términos musicales, la gran fuerza expresiva del arte indígena radica en su variedad rítmica; en la libertad y amplitud de sus escalas y modos; en la riqueza del elemento sonoro instrumental; en la sencillez y pureza de sus melodías y su condición moral”.

“Ahora, las condiciones morales de éste arte son otra razón de su fuerza. Es un arte optimista; si sufre a veces de la tiranía de las fórmulas mágicas, esto no lo coloca en la posición mística, quejumbrosa, de quien suplica e implora humillándose sino por el contrario en la posición del hombre que influye y ordena con decisión a las fuerzas superiores e invisibles. . . Nunca un sentimiento morboso o denigrante, nunca un sentido negativo hacia los hombres o hacia la naturaleza toda, pueden hallarse en esta música de nuestros ancestros inmediatos de América. Es la música fuerte del hombre que lucha y trata siempre de dominar su medio”.

Destacan en la **Sinfonía India** los siguientes pasajes:

El principio, de gran fuerza rítmica, en compases alternados de 5/8 y 2/4.

El **Allegretto Cantabile** intermedio, construido sobre la hermosa melodía seri I **Coos** (viento alegre), prodigio de inspiración indígena, pues su fluidez y naturalidad hacen de su devenir un canto de extrema pureza y sencillez.

El **mohuali**, eje de la sección intermedia **Poco** lento, cuya tristeza y desolación son fiel reflejo de la realidad indígena, es-



pecialmente cuando el tema es presentado por él corno, en cuyo pasaje el compositor logra recordar los sonidos del atecocolli.

El final, de una gran vitalidad rítmica en 6/8 es un ostinato —característica esencial de la música autóctona— cuyo crescendo, incrementado por un efecto de glissando en los trombones y maderas (que pasa después a toda la orquesta), es de un impacto tan primitivo como impresionante.

Considero esta obra como una de las principales representativas de lo que se podría llamar nacionalismo consciente.

En su obra **Los Cuatro Soles**, basada en la cosmogonía indígena, Carlos Chávez vuelve a usar melodías autóctonas: una de las danzas de ésta obra es la de **Centeotl**, la diosa del maíz, alimento principal del indígena (tan principal que los maya-quichés -en su libro tradicional **Popol Vuh**- tienen la creencia de que el hombre fué hecho de maíz). La tal danza invoca la abundancia y la fertilidad de la tierra. Es la única parte de la obra en la cual Chávez usa temas que oyó tocar a indígenas de nuestros días, del grupo de los Mazahuas del Estado de Méjico. La originalidad de estos temas les da indudablemente carácter primitivo, ajeno en absoluto a la influencia española.

Es interesante y valioso conocer la impresión que las obras indigenistas han producido en otros países, y las opiniones que se han suscitado. Reseñando **Xochipilli-Macuilxochitl**, también de Carlos Chávez, Howard Taubman escribió (para el New York Times):

“El señor Chávez instrumentó el trabajo para copias de instrumentos arqueológicos: flautas, teponaztlis, huéhuets, raspadores, sonajas, silbatos y trombón. El postrer instrumento fué usado para sugerir el sonido que se produce al soplar en la concha de un caracol marino. El resultado es un trabajo de delicioso sabor primitivo, que emplea sus extraños recursos instrumentales con raro efecto”.

El crítico musical de la revista Time se expresó en términos parecidos:

“Las flautas chillaron y se lamentaron, un trombón (sustituto del caracol) relinchó una melodía angular, al compás del palpitante trumpantrop de tambores, calabazas y silbatos... Xochipilli-Macuilxochitl sonó casi tan primitivo como Stravinsky”.

* * *

Dentro de la misma trayectoria de autoidentificación con la música indígena encontramos a Luis Sandi.

En el Estado de Sonora, en las riberas del río Yaqui y en las playas del Golfo de Cortés, habitan dos grupos indígenas: los yaquis y los seris (cuyos temas ya encontramos en la Sinfonía India de Chávez). Estos grupos, aunque básicamente nómadas, han vivido por mucho tiempo en esta región y quizá formaron parte del tronco del cual partieron los nahoas hacia el Valle de Méjico. Su cultura no ha variado mucho, debido al semi-aislamiento en que se encuentra. Son tradicionalmente cazadores. Entre los yaquis la música es pentatónica; los seris usan escalas aún más pequeñas, de tres y cuatro sonidos. La danza más popular entre los yaquis es la de **El Venado**, danza arcaica cuyo tema es la caza de uno de estos animales. Es grande la importancia que tienen estos dos grupos para la música mejicana pues en ellos localizamos características innegablemente precortesianas.

Lo que impresionó más vivamente a Luis Sandi fué que los yaquis contaran con una verdadera orquesta de percusiones.

Esta orquesta de percusiones se une a una flauta de arcilla o a un cantante, que se alternan acompañando la danza. El flautero toca al mismo tiempo el tamborcillo, que cuelga de uno de sus dedos, mientras el que canta toca el raspador. La manera yaqui de cantar es indudablemente primitiva: Los sonidos son siempre agudos —característica arcaica común a la mayoría de

los pueblos— producidos con un gran esfuerzo, con la boca apenas abierta y la cara casi completamente inmóvil.

Música yaqui de Luis Sandi está hecha con base en la música instrumental y en los cantos seris y yaquis. Los temas yaquis son algunas veces pentatónicos, otras tetratónicos. El segundo tema del movimiento lento está construido solamente con tres notas, lo cual no le resta nada a su expresividad. La rítmica es exhuberante, y reúne varias diferentes fórmulas tocadas simultáneamente.

En los grupos originales cada instrumento de percusión mantiene una figura diferente y la melodía cambia libremente de compás. Sandi preserva estas características en su partitura y así mantiene su actitud fiel a los valores indígenas esenciales. Respeto la esencia armónica de esta música, no usando en ella otras notas que las contenidas en su escala. En el primero y en el último movimiento no hay en realidad armonía; los ritmos se desarrollan dentro de una concordancia estática.

En la misma línea se desenvuelven sus obras corales. Entre varias otras destaca su **Canción de Cuna Yaqui**, melodía de extrema sencillez; está hecha a base de cuartos y octavos; como variación máxima coloca dos grupos de tresillos hacia el final de la primer cuarteta. Las demás voces se dedican a imitar onomatopéyicamente algunos instrumentos antiguos de percusión y sus ritmos característicos, por medio de sílabas especiales:

Cha-cha.—dos dieciseisavos intermitentes

tico-toco.—octavos discontinuos

dum-dum-dum-tum.—octavos continuos

El ambiente logrado es indudablemente primitivo y las imitaciones onomatopéyicas muy efectivas. Pero es en **Bonampak** donde Sandi consigue su mejor expresión:

La **Suite de Bonampak** es una serie de danzas en las cuales Sandi ha usado consistentemente ritmos, melodías y escalas que son características de la música del Méjico precortesiano, injertando ocasionalmente melodías tomadas del folklore actual; pero

son los efectos con percusiones indígenas los que han sido usados con más abundancia en la orquestación. Todo ello imparte un color único a su orquesta. La forma usada a lo largo de la composición es la de tema y variaciones y se compone de cinco partes o danzas.

La primera parte se inicia con un sólo prolongado de flauta y su tema principal está construido en compás de 6/8.

En la segunda hay una combinación inicial de cascabeles con flauta, la cual es seguida por un solo de clarinete. Hacia el final destaca la mezcla de dos instrumentos percusores: el tepoztli y las sonajas.

El tema con el cual la trompeta inicia la tercera danza, y cuya principal célula rítmica es un tresillo, tiene carácter autóctono, en especial cuando los tresillos se vuelven obsesionantes.

Dos flautas y el piccolo prosiguen tocando al mismo tiempo, logrando recordar el efecto de la flauta triple de Tres Zapotes. El efecto está muy bien logrado cuando acompaña la melodía tradicional maya Los Xtoles. Hay un puente rítmico —recuérdesele como característica autóctona esencial— a base de quintillos, que es de gran musicalidad y está orquestado con marimba, flautas, violines y percusiones. Para finalizar esta sección el autor emplea un pedal de metales de gran efecto.

En la cuarta parte, la flauta y el flautín a soli exponen un canto lacandón de árida y estática belleza, construido sobre una escala pentátona con dos segundas menores:

La-si-do-mi-fa

Después de un solo de corno, el tepoztli hace oír en otro solo su extraordinario timbre. El huéhuetl acompaña a la flauta en la exposición de dos temas folklóricos y hacia el final destacan un pedal de violines en tremolo agudísimo y un pasaje con cuatro tambores.

En forma francamente desconcertante y sorpresiva, la quinta parte incluye un solo de marimba en 6/8 en el estilo chiapa-

neco actual, a base de una melodía mestiza de carácter dulce y que me parece desentona con el resto de la obra, de un carácter primitivo tan marcado.

Luis Sandi incluye en las percusiones, como Carlos Chávez en la *Sinfonía India*, gran variedad de instrumentos indígenas:

teponaztli
sonajas de semillas
huéhuetl
tambor yaqui
raspador
cascabeles
carapacho de tortuga
marimba

En *Bonampak* están agrupados —quizá un poco desordenadamente— materiales extraordinariamente ricos. Su color orquestal es de un gran primitivismo. Sin embargo la obra, hecha como está para la escena, resulta un poco larga y repetitiva; creo que, como la mayoría de las suites de ópera y de ballet, enriquecería su valor como obra de concierto, si su autor, haciendo los cortes necesarios, la redujera un poco.

* *

Silvestre Revueltas elabora la que consideramos su obra más valiosa, *Sensemayá*, a base de motivos cortos y obstinados; y en el *Homenaje a García Lorca* logra los pasajes más impresionantes y dramáticos para trompeta que nos ha sido dado escuchar, a base de notas largas muy agudas dentro de una ausencia casi total de armonía, mientras en las otras partes de la obra se deja sentir su característico acento burlón.

En *La Noche de los Mayas* (obra que en algunas de sus partes ni siquiera parece de Revueltas) son de destacarse los pa-

sajes finales, donde las percusiones se vuelven alucinantes en una verdadera orgía rítmica.

He aquí algunas palabras del compositor refiriéndose a su obra sinfónica **Caminos**:

“Caminos un poco tortuosos; probablemente sin pavimentos y que no recorrerán las “limousines”. Por lo demás, lo suficientemente cortos para no sentir su incomodidad o lo suficientemente alegres para olvidarla”.

A propósito de **Planos**, también para orquesta sinfónica, dice Revueltas:

“Planos: arquitectura “funcional”, que no excluye el sentimiento. Los fragmentos melódicos brotan de un mismo impulso, de una misma emoción, cantan dentro de un ritmo obstinado, siempre en marcha, dentro de una sonoridad tal vez extraña, por desacostumbrada, que es como su ambiente. Ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades, probablemente como un material de construcción se asemeja a otro, o es el mismo, pero sirve a construcciones diferentes en sentido, en forma, en expresión”.

Silvestre Revueltas es un caso único entre los músicos mejicanos. En la mayor parte de su producción logró lo que constituye el ideal de todo músico nacionalista: Alear los rasgos indígenas subconscientes con los mestizos actuales, dando como resultado una música profunda y totalmente mejicana, tanto en el plano histórico como en el contemporáneo.

* * *

Daniel Ayala, en su otra **Tribu**, ha tratado de revivir el ambiente indígena, para lo cual emplea con acierto ritmos del sureste —él es nacido en Yucatán— y una diversa gama de instrumentos autóctonos de percusión.

Pero es en Leonardo Velázquez, específicamente en la suite de la música incidental para la película **El Brazo Fuerte**, donde

las características burlescas e irónicas del indígena (Velázquez descende de una familia de indios puros de Oaxaca) se manifiestan en forma evidente. La suite consta de siete partes:

Introducción

Andante

Allegro

Vals

Allegro

Lento

Marcha

Todos los temas musicales de la suite están derivados de una **pirecua** —tipo de canción michoacana— y de otra canción indígena. El tema central, cuya célula principal está formada por cuatro dieciseisavos y un octavo, es el provisto de mayor hilaridad y picardía, especialmente cuando lo expone el xilófono. La dotación orquestal es una ingeniosa abreviación de la orquesta sinfónica:

maderas: clarinete y fagot.

metales: trompeta y trombón.

percusiones: batería, xilófono y tambor militar.

cuerdas: violín, viola, contrabajo y guitarra.

Contrastando con este pequeño grupo, Velázquez ha escrito el poema sinfónico **Cuauhtémoc** para narrador y doble orquesta de vientos. La obra, de carácter fuerte y dramático, tiene la particularidad de no emplear nunca acordes formados por la superposición de terceras (recuérdese que el concepto exacto de tercera parece no haber existido en la música precortesiana). Cuartas, quintas, segundas y séptimas, tritonos, etc., se mantienen dentro de un ambiente primitivo, subrayado por la gran fuerza rítmica de algunos ostinatos y la árida melancolía de otros pasajes.

Las **Cuatro Canciones en Náhuatl** de Salvador Moreno es la obra con la cual el autor ha enriquecido el acervo de la música mejicana contemporánea. Están hechas sobre los textos en náhuatl de José María Bonilla:

No nantzin - Madre mía.

Ihcuac tlaneci - Cuando Amanece.

To ilhuicactlahtzin - Nuestro Padre Celestial.

To huey tlahtzin Cuauhtémoc - Nuestro Gran Padre Cuauhtémoc.

La parte pianística proporciona el ambiente en forma muy acertada por medio de novedosos efectos, en su mayoría rítmicos y percusivos, a base de intervalos de segunda, quinta y séptima, que acompañan melodías pentáfonas.

Destacan la gracia y la frescura de Ihcuac tlaneci, con un final hablado —**Noyolotzin, Nocihuatzin**— en que resalta la musicalidad del idioma; **To huey tlahtzin Cuauhtémoc** es, por el contrario, de un vigoroso dramatismo. El ciclo, en general, es de indudable valor y trascendencia, por la manera en que evoca el ambiente indígena pese a la convencional combinación de voz y piano.

En el mismo terreno se encuentra una deliciosa cancioncita de Manuel Reyes Meave: **In tiamicoyan**: la feria. Su gracia y naturalidad espontáneas destacan la pentafonía sobre la que está construida.

* *

En la ópera **Tata Vasco** de Miguel Bernal Jiménez, el autor emplea temas tarascos para las partes correspondientes a los personajes indígenas, mientras los españoles cantan sobre escalas diatónicas o modales.

Sin embargo, es en la segunda de las **Tres cartas de México**, donde Bernal ha realizado una de las más hermosas páginas de la música mexicana. El pasaje está formado con delicadas intervenciones de la cuerda y la percusión; claves y marimba ayudan a integrar un ambiente casi mágico. El tema, triste y nostálgico, se transforma súbitamente en alegre y gracioso, proporcionando a la forma un desenlace lleno de frescura.

En Blas Galindo se encuentra una personalidad con características genuinas. Sus melodías tienen empuje y belleza. En sus orquestaciones usa con frecuencia sonoridades apagadas, derivadas seguramente de reminiscencias indígenas precortesianas. Pero es en sus canciones donde encontramos mayor número de valores musicales indiscutibles, en especial en su **Canción de Cuna**, donde la tristeza y melancolía son intrínsecamente raciales. Galindo tiene preferencia por los acordes formados por la superposición de cuartas, incluyendo con mucha frecuencia el tritono, también característico en Carlos Chávez.

* *

En algunas obras para ballet Carlos Jiménez Mabarak, inspirándose en temas de naturaleza mejicana, logra partituras de indudable nacionalismo indigenista. En la **Balada del Venado y la Luna** es de destacarse la música (rítmica, vivaz, ágil) que escribió para subrayar los movimientos del ciervo, animal que los habitantes primitivos del norte del país han considerado de origen mágico-totémico.

Su obra más importante en este terreno es el ballet **El Paraíso de los Ahogados**, en cuya realización empleó instrumentos primitivos originales, como flautas, silbatos y algunos otros de percusión, tratados con procedimientos magnetofónicos. Los ritmos son también indígenas y los efectos logrados con tal combinación proporcionan el ambiente mágico necesario para evocar el **Tlalocan**.

Dentro de esta misma técnica de composición Rafael Elizondo escribió la música para el ballet **Hechicerías**, sobre la idea coreográfica de Guillermina Bravo, también realizadora del Paraíso de los Ahogados. Hechicerías está inspirada en cuatro diferentes prácticas de magia totémica, localizadas en diversas partes de la República. La suite sinfónica está dividida en cuatro secciones:

Pesantez

Viento

Difunto

Nahual

El argumento del ballet es el siguiente: “La primera secuencia sucede en tierra baja, donde el bochorno obliga al hechicero a fabricar el viento. La segunda radica en la sierra, donde él tiene dos almas: una que muere con él y otra inmortal —el nahual— que continúa viviendo y lleva al finado al otro mundo: es el hechicero el encargado de extraer al nahual del cuerpo fulminado por un rayo. En la tercera se narra la creencia de que la mujer huichol es la mejor bordadora del país. Esta aptitud le llega del hechicero, quien cuando una mujer va a bordar trae una serpiente y la pasa por sus ojos, sus manos y su cuerpo, haciendo que caiga en trance: durante la alucinación la mujer pasa al bordado los colores y dibujos de la serpiente. La cuarta es una jornada de caza en la que el hechicero provoca al jaguar con una danza viril para transmitir valor a los hombres de la comunidad que, disfrazados de monos, cazan al jaguar mientras las mujeres hacen ondear banderas de triunfo”.

Estos temas de naturaleza indígena primitiva, originaron en Elizondo una música de gran valor descriptivo en la cual destaca el pasaje de la bordadora hecho con base en una sencilla y hermosa canción tzotzil, así como el brillante y rítmico final de la caza del jaguar.

En **Los Valedores**, pieza para orquesta sinfónica estrenada en Bellas Artes en 1959, Elizondo logra atrapar la jocosidad

temporal e inmotivada, característica de algunos sectores del pueblo mejicano.



Luis Herrera de la Fuente —suite de ballet **Fronteras**— ha reunido las dos tendencias nacionalistas en su partitura: la consciente y la subconsciente. Los compases iniciales de **Fronteras** son de una pureza y angulosidad tales que no se puede menos que recordar las líneas que forman y recortan las ruinas arquitectónicas prehispánicas. La claridad con que se entrelazan las voces en este principio, y en algunos pasajes subsecuentes, es admirable y a quien haya estado en las edificaciones indígenas no le resultará extraña la asociación de imágenes. Posteriormente en la obra, Herrera de la Fuente usa conscientemente elementos de carácter mestizo.



Este estudio de la música mejicana contemporánea no puede ser considerado, de ninguna manera, completo, debido más que nada a la escasez de ediciones y grabaciones, factor negativo que limita la tarea enormemente, ya que sin duda existen otras obras y autores de valía que así se quedan sin comentar. Sin embargo, con las obras analizadas en este capítulo, podemos formarnos una idea aproximada de las diferentes maneras en que las características indígenas se manifiestan en la música de los compositores mejicanos de nuestros días.

Capítulo IV

PARRAFOS TENDIENTES A UN MEJOR CONCEPTO DE MEJICANIDAD



**FILOSOFIA
Y LETRAS**

“Yo no amo sino esta abstracción, este misticismo, esta soberbia con que las almas son análogas y los mundos series y la vida vidas, y todo es universal y potente, y todo es grave y majestuoso, y todo es sencillo como la luz y alto y deslumbrante como el sol”.

JOSE MARTI

1

En hablando del arte mejicano hay que tener siempre en mente que desde tiempos inmemoriales y hasta la fecha nuestras gentes han tenido que escudarse en la leyenda o en la burla. Por una u otra razón impotentes para alterar virilmente un estado defectuoso de cosas, (todas sus "liberaciones" —Conquistas, Independencia, Revolución— han sido, en lenguaje formal, espejismos), se han visto obligados a recurrir a la fantasía o al libelo más o menos humorístico.

2

En más de una ocasión nos hemos tenido que rendir a la evidencia de la estrecha relación, casi la interdependencia, que existe entre nuestra pintura o nuestra música y nuestra cerámica o nuestra arquitectura o nuestra orfebrería (desgraciadamente aún no podemos hablar de nuestra literatura porque una golondrina entera pero con fallas funcionales y un par de medias golondrinas —Rulfo, completo pero inconsistente; Revueltas y Zepeda, uno por joven y el otro por despistado, ambos volando con sólo una ala— no hacen verano; y el resto no es más que un polvoriento, escrupulosamente decorado volantín de feria girando en torno a sí mismo al compás entre jubiloso y desfalleciente de saxófonos y contrabajos). Fueron las palabras de Reyes Meave ("La investigación ha mostrado que la transformación del instinto en emociones y sentimientos superiores tiene lugar a través de una región intermedia: La de los complejos, entendiéndolo como tales los sentimientos considerados en sus raíces inconscientes"), y más tarde las de Baudoin ("Los complejos son un sistema de vías de reacción (de tendencias) más o menos enredadas entre sí por obra de asociaciones más o menos estrechas. Los complejos primitivos —los situados en lo más profundo del ser— deben ser considerados como hereditarios, ofreciendo un aspecto de uniformidad racial en las imágenes e ideas por (medio de) las cuales se manifiestan, conservando una estrecha relación con los modos del pensamiento primitivo, cuya indeleble huella guardan"), las que vinieron a hacernos claro el

porqué de esa evidente, estrecha relación: Las ideas e imágenes que determinan las características fundamentales de las distintas, auténticas artes representativas mejicanas provienen de una misma matriz histórica.

3

Nuestra mejicanidad es honda e inagotable. Las manifestaciones musicales espontáneas de nuestro pueblo (continentes indiscutibles de una más o menos grande aunque confusa dosis de mejicanidad) encuentran su expresión depurada a través del pensamiento más penetrante del compositor profesional; quien, si en posesión de la técnica apropiada, lleva a cabo la obra plenamente nacional. A menudo es el folklorista, ese admirable recopilador de las expresiones populares **tal cual**, el que facilita el contacto entre pueblo y compositor. La Organografía (el estudio de los instrumentos propios de un pueblo dado) es materia principalísima del Nacionalismo: Es en gran parte gracias a los datos resultantes de las actividades organográficas del folklorista que el compositor nacionalista da con lo fundamental de las características tímbricas de los grupos instrumentales populares y puede trasladarlo, de acuerdo con su personalidad (su "estilo"), a la orquestación de sus propias partituras. Stravinsky, Falla, Bartok y nuestro Revueltas, entre otros, han sabido integrar en sus obras la esencia nacional de sus respectivos países con las técnicas justas y lo bellamente humano y singular de sus personalidades: Es esa genial integración el factor mágico que ha venido a marcar sus obras con el sello de patrimonio universal e inalienable.

4

Requisito ineludible para que una obra de arte tenga trascendencia nacional (y ya asentamos que lo nacional es sólo el primer plano de lo universal) lo es la originalidad. Pero dejemos que sea el pensador hispano Rafael Domenech el que nos precise los conceptos de origen, original y originalidad: **"Original es lo**

que tiene un origen, pero no es el origen mismo cristalizado, sino desenvolviéndose, transformándose; es decir, adquiriendo nuevas formas a la par que cambia el fondo, que desarrolla todas las posibilidades de vida, todo su contenido. Cuando el fondo cesa en su desenvolvimiento, todo cambia de forma; es como una máscara puesta a un cadáver para disimular la muerte en su rostro; entonces cesa lo original. Así, esto no es lo nuevo por ser nuevo, por el decidido propósito de mudar la forma, y aún menos si se va a la fabricación de conceptos nuevos. Todo lo que sea original por un esfuerzo exterior queda reducido a simple novedad, que no puede ser confundida con la originalidad, que nace de lo interno y va hacia afuera". El artista mexicano en busca de un lenguaje propio encuentra su originalidad en la herencia indígena; pero aún aquí hay peligros: Relacionar el estilo indígena con las técnicas contemporáneas no es simplemente superponer o mezclar estos elementos. Especifiquemos: Un compositor de ideología superficial puede estructurar un allegro de sonata sobre bases politonales de principio a fin, e introducir dos temas principales ajenos a las características mejicanas que ya conocemos. Habiendo asegurado lo "contemporáneo" (la politonalidad), puede incluir un tercer tema, con bases pentatónicas y sobre algún ritmo indígena, para de este modo lograr el "nacionalismo". Pero no hay engaño posible, el dicho compositor habrá mezclado —o, a lo más, combinado— la idea nacionalista con un procedimiento contemporáneo; y el quid de la cuestión está no en mezclar ni tampoco en combinar sino pura y sencillamente en **integrar**, tarea que presupone un amplio conocimiento de las técnicas contemporáneas (llámense éstas como se llamen: atonalidad, serialismo, música electrónica, etc.) amén de una tan sólida como profunda filosofía personal de lo mejicano.

5

De la explotación de los elementos histórico y folklórico han brotado obras indudablemente interesantes y hasta cierto punto educativas para el músico nacionalista. Su color y exotismo les han granjeado una recepción entusiasta en países donde nuestra

música es casi desconocida. Es claro que la importancia y validez que dichas obras tengan en el panorama mundial de la música dependerá principalmente de las capacidades técnicas de sus respectivos autores. Una estructura musical tendrá que sobrevivir a una simple cita folklórica: Una obra construída a base de citas nacionales carecerá de trascendencia si la técnica del compositor no está a la altura del material empleado. Por otra parte, la música hecha a base de dominio de esta o aquella técnica contemporánea, pero ayuna de elementos nacionales, tendrá que parecerse un poco demasiado a otras obras hechas en otros países donde las mismas técnicas y procedimientos estén en uso, o de moda. El problema para el compositor mejicano estriba en encontrar el justo medio en el cual se integren estilo, técnica adquirida y originalidad.

6

La personalidad, esto es, el ser de cierto modo diferente (lo que, aclaremos, no tiene nada que ver con alardes excéntricos o histéricos) del artista creador provoca como consecuencia inmediata (casi diríamos como piedra de toque) una más o menos áspera fricción con las normas estéticas y los hábitos sociales vigentes en la colectividad que lo circunda. De esta pugna, si triunfante, el artista emerge con lo que los críticos han dado en llamar "un estilo propio" y nosotros visualizamos como una personalidad depurada que, con el advenimiento de la madurez, lo capacitará para no sólo ya meramente transmitir la realidad contemporánea sino hasta, eventualmente, alterarla positivamente.

7

El ideal debe ser como el ensueño, inalcanzable. El ideal del Arte es la Verdad porque el Arte no conoce verdad absoluta (aunque sí da testimonio de los grados de verdad y su progre-

sión creciente). La verdad oficialmente aceptada, la verdad "académica", está inevitablemente grados atrás de la verdad que batalla por ser reconocida a través de las partituras, los escritos, las pinturas, etc., de los artistas conscientes de lo imperativo de una constante evolución-superación. Una mirada a la cultura mundial de los últimos siglos basta para probar hasta la náusea (pero ¡ay! no suficientemente) que las Academias, esos templos laicos donde se deifica lo anacrónico, jamás dieron cabida a —ni lucharon por— alguna verdad contemporánea. Una nación fué lo que los millones de gentes que la pueblan aceptan sin discusión, pero es lo que sus auténticos portavoces (aún y cuando temporalmente ignorados u oficial y más o menos groseramente desconocidos) afirman.

8

Para dar con un concepto vivo de Mejicanidad debe partirse de el momento en que las culturas indígenas poseyeron una vida de características tan singulares como definidas, y avanzar en el tiempo y en el espacio, usando nuestros hechos históricos más significativos como señales (y sólo como señales porque no es en ellos, sino en las obras de arte y en los principios filosóficos donde se ha preservado la esencia de lo indígena, primero, y de lo mejicano, posteriormente), hasta llegar a nuestros días.

9

Los descubrimientos arqueológicos nos han proporcionado material sobrado e irrefutable para la estructuración de conceptos que precisen lo fundamental de las civilizaciones precortesianas. La asimilación o el desconocimiento de estos conceptos determina la existencia virtual de dos grandes grupos de artistas compatriotas: Los mejicanos, conscientes de —e identificados con— su pasado histórico, de los cuales brotarán inevitablemente obras de mayor o menor calidad y de más o menos trascendencia; y los meramente artistas, de los cuales se podrán esperar

obras de mayor o menor calidad pero nunca de trascendencia, porque esta última se la han autonegado de origen.

10

Hablando del concepto de Mejicanidad sostenido en esta tesis, uno de nuestros jóvenes compositores me afirmaba que **“...no es difícil darse cuenta del arraigo que tiene en los sentimientos de nuestro pueblo dicho concepto...”** Me situó en la molesta, imperiosa necesidad de contradecirlo. No solamente **“...no es difícil”**, sino que es descaradamente imposible: Nuestro pueblo ¡ay! no tiene más que conceptos radiofónicos o cinematográficos, esto es, conceptos comerciales, conceptos baratos de Mejicanidad. Si esta tesis pudiera adaptarse a la forma novelada para después ya bien pasar en episodios por la radio o ser publicada por alguna floreciente editorial de **“novelas gráficas”** (léase **“monitos”**), el concepto de Mejicanidad en ella inserto —o cuando menos implicado— se haría del dominio común y tal vez fuera posible pasar de la etapa de los boxeadores, los futbolistas y los cantantes a la etapa de los Orozcos, los Revueltas y los Siqueiros; y ya ahí, quizá lográramos salir de la anacrónica etapa bélica simbolizada en el **“Mejicanos, al grito de Guerra”** para entrar en la etapa contemporánea de la búsqueda de Paz y Justicia Social.

11

Nuestras tradiciones son fuertes, nuestras raíces sólidas. El complejo tradición-raíces da vida a nuestro nacionalismo y unifica en principio a los diversos grupos étnicos de nuestro territorio. En un momento dado de la vida de Méjico —hoy, ayer, mañana— nace y crece un grupo de artistas creadores (uno en Oaxaca, otro en Tamaulipas, un tercero en Jalisco, quizá hasta alguno en el Distrito Federal): Es en su potencia creativa donde se localiza la verdad profunda no ya del arte mejicano, sino de Méjico mismo. Porque la esencia nacional cristaliza eventualmente en las variadas pero definidas manifestaciones del artista;

nunca en las fluctuantes y confusas manifestaciones de su medio ambiente.

12

La tendenciosa, cínica proposición que reza: "Los pueblos tienen el gobierno que se merecen" se torna indiscutible cuando sustituímos "gobierno" con "arte", añadimos a "pueblos" el adjetivo "sanos", y decimos: "Los pueblos sanos tienen el arte que se merecen". El pueblo mejicano es todo lo que se quiera pero no es un pueblo sano: A rastras su impotencia crónica; delirando a través de los siglos con la fiebre de influencia tras influencia (la española, asimilable, cierto, pero asimilada a sangre y fuego; la francesa, más o menos asimilable, más o menos asimilada; la estadounidense, inasimilable de fondo y forma, sin embargo no sólo embutida a fuerza de repetición y estruendo sino hasta aparentemente triunfante con nada más que eficacia, tesón y dólares por una parte, y falta de patriotismo, ignorancia y pobreza por otra). La meta inmediata del arte mejicano está en devolver al pueblo el verdadero sentido de su estatura; en limpiarlo de taras, contagios y complejos; en reintegrarlo a su felizmente no perdida —sólo extraviada— latente autenticidad. El artista mejicano contemporáneo debe hacerla de psiquiatra para con su pueblo: Cualquiera que sea su rama (pintor, músico, escritor, etc.), debe valerse de todos los recursos de su arte para poner una legítima escala de valores en manos del obnubilado que —como expresión y suma de su desequilibrio— ha dado en cambiar los tesoros heredados de sus antepasados por un puñado de cigarros "de carita", o un par de medias "nailon".

13

Para el Hombre-Arte las fronteras no son válidas: Todo es Mundo. La música mejicana será grande a partir de sus características locales, sí, pero no por ellas, sino por su contenido humano-universal. Entendámonos, un Arte plenamente nacional tendrá que ser, por añadidura, universal.

OBRAS CONSULTADAS

Carlos Chávez.—SINFONIA INDIA, TOCATA PARA PERCUSIONES, XOCHIPILLI-MACUILXOCHITL, LOS CUATRO SOLES.

Salvador Moreno.—CUATRO CANCIONES EN NAHUATL.

Bernal Jiménez.—TATA VASCO, TRES CARTAS DE MEXICO.

Luis Sandi.—BONAMPAK, MUSICA YAQUI, CANTOS CORALES.

Leonardo Velázquez.—CUAUHTEMOC, EL BRAZO FUERTE

Daniel Ayala.—TRIBU.

Herrera de la Fuente.—FRONTERAS.

Jiménez Mabarak.—BALADA DEL VENADO Y LA LUNA, EL PARAISO DE LOS AHOGADOS.

Rafael Elizondo.—LOS VALEDORES, HECHICERIAS.

Manuel Reyes Meave.—IN TIAMICOYAN.

Silvestre Revueltas.—LA NOCHE DE LOS MAYAS, HOMENAJE A GARCIA LORCA, SENSEMAYA, PLANOS, CAMINOS.

Blas Galindo.—SINFONIA PARA ORQUESTA DE CUERDAS, CANCIONES.



BIBLIOGRAFIA

- 1.—Rafael Girard.—LOS MAYAS ETERNOS.
- 2.—Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda.—INSTRUMENTAL PRECORTESIANO.
- 3.—Samuel Martí.—INSTRUMENTOS MUSICALES PRECORTESIANOS.
- 4.—Gabriel Saldívar.—HISTORIA DE LA MUSICA EN MEJICO.
- 5.—Autor anónimo.—POPUL VUH.
- 6.—Dr. Miguel Galindo.—HISTORIA DE LA MUSICA MEXICANA.
- 7.—Rafael Domenech.—EL NACIONALISMO EN ARTE.
- 8.—Roberto Stevenson.—MUSICA EN MEJICO.
- 9.—Samuel Martí.—CANTO, DANZA Y MUSICA PRECORTESIANOS.