

# ¿QUÉ ES LA MÚSICA MEXICANA?

## Una mirada desde fuera del nacionalismo

Jesús Herrera

**El desconocimiento de la música en México es especialmente agudo en el siglo XIX. Una causa de lo anterior es que desde el final de la Revolución hasta casi el siglo XXI [...] la óptica del nacionalismo ha obstaculizado el estudio y la valoración justa del patrimonio musical previo a 1910.**

Creo que las palabras sobre música no tienen sentido a menos que esta sea su fuente de inspiración, porque ¿qué sentido tendría hablar de música sin música que nos haga hablar sobre ella? Si bien el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* dice que es el arte de combinar los sonidos, yo propongo entender el término como un modo de relación entre seres humanos por medio del sonido. Entre sus actores se incluyen el compositor, el intérprete y el oyente, además de otras personas que participan en la copia y edición de partituras, así como en la elaboración de instrumentos musicales, grabaciones y otros productos y actividades. De este modo, la música, además de una relación humana, es un fenómeno sonoro. Esto podría parecer obvio, pero no lo es: hay inves-

tigaciones supuestamente sobre música que privilegian la historia de los compositores o de las instituciones donde trabajaron.

Como ha señalado Ricardo Miranda en un texto de 2005 que no ha perdido vigencia, el caso es grave en nuestro país porque se está muy lejos de conseguir que al menos la música nacional de mayor importancia esté editada, grabada y acompañada de estudios críticos y, más allá de eso, “no existe para nuestra sociedad una noción clara de quiénes son los músicos mexicanos más relevantes ni por qué lo son” (97). Nuestra apreciación actual seguramente se modificaría tras escuchar algunas de las muchísimas obras de la historia de la música en México que son hoy desconocidas.

La historia de la música es una disciplina con una dimensión

especial que no tiene la historia a secas. En la segunda se habla del pasado y los sucesos a los que alude permanecen allí, aunque se estudien en el presente, a diferencia de la primera, en la que también se aborda el pasado, aunque la música a la que se refiere pueda escucharse en el presente. Como ejemplo, pensemos en la Guerra de Independencia de México, que se inició en 1810: podemos estudiarla en la actualidad, pero no podemos experimentarla. Por otra parte, consideremos la *Sonata para piano op.109* de Beethoven, publicada en 1810: justo ahora podríamos tener una experiencia de ella al escucharla en vivo o en grabación.

Para la historia de la música, un personaje puede ser importante porque fundó instituciones relevantes o porque compuso determinadas obras. En México, los estudios de esta disciplina se han centrado frecuentemente en este tipo de hechos relacionados con los compositores y en ocasiones no consideran su música. Si bien para la historia de la música es imprescindible el estudio de la historia de los personajes y de los hechos, también es esencial el estudio de la música en el presente.

El problema es que para tener una idea auditiva verdade-



Dos generaciones de Prieto: Carlos y Carlos Miguel, 2006. Archivo fotográfico de la OSX. Foto cortesía de Enrique Salmerón.

ramente representativa de la historia de la música en México todavía falta mucho por hacer en la investigación (trabajo en archivos y edición de partituras) y en la interpretación (conciertos y grabaciones). Por ejemplo, Melesio Morales (1838-1908) es una figura histórica importante en México: es considerado fundador de la Sociedad Filarmónica de Conciertos y del Conservatorio Nacional; además, compuso al menos siete óperas, 25 canciones para voz y piano, 69 piezas para piano y otras obras para distintas dotaciones. Hay varios estudios publicados sobre Morales, pero solo existe grabación comercial de una de sus óperas, cuatro canciones, cuatro piezas para piano y una obra orquestal. Tristemente, el caso de Morales es representativo.

El desconocimiento de la música en México es especialmente agudo en el siglo XIX. Una causa de lo anterior es que desde el final de la Revolución hasta casi el

siglo XXI —y a veces incluso hasta hoy— la óptica del nacionalismo ha obstaculizado el estudio y la valoración justa del patrimonio musical previo a 1910 por considerar que tiene influencias extranjeras. Por ejemplo, en su *Historia de la música mejicana* de 1933, Miguel Galindo afirma que quiere hablar de lo que dice su título y no de la “historia de los músicos mejicanos que han estudiado, enseñado, ejecutado y escrito música extranjera en Méjico”, aunque expresa, con cierta amargura: “he tenido que hacer aparecer a la música extranjera y a los extranjeros portadores de ella”. El uso que hace Galindo de la palabra *portadores*, refiere por igual a músicos y transmisores de una enfermedad. Hay un prejuicio que hace que muchas obras de música compuestas y/o tocadas en México se juzguen negativamente antes de siquiera conocerlas.

Como representante en el área de música de las políticas culturales de México encabezadas por José Vasconcelos, desde

la década de 1920, Carlos Chávez orientó muchos de sus esfuerzos a lo que consideró “verdaderamente mexicano” y, al igual que Diego Rivera en la pintura, enfatizó la representación artística de grupos prehispánicos. Chávez no pudo saber que Robert Stevenson declararía en 1996: “no tenemos ningún fragmento escrito de la música precortesiana” (1996, 36) y que más allá de eso, “en la lengua náhuatl no existía ni una sola palabra que equivaliera a nuestro concepto de música” (31).

La investigación se orienta según las corrientes políticas e ideológicas de su tiempo, lo que ha obstaculizado el conocimiento de algunos periodos y corrientes de la historia de la música mexicana. Así, en el marco del nacionalismo de Vasconcelos y sus seguidores, podemos explicarnos lo que dice Gabriel Saldívar en su *Historia de la música en México*, de 1934, al hablar de “una cultura musical que apenas si comprende un siglo” y afirmar que los musi-



Édgar Dorantes al piano y Paquito de Rivera como solista de la OSX, 2006. Archivo fotográfico de la OSX. Foto cortesía de Enrique Salmerón.

cógrafos mexicanos “inician con la Independencia, y se ha llegado en antecedentes hasta la mitad del siglo XVIII” (v). Todo lo anterior a la Independencia de México sería considerado como “antecedente”, o como “extranjero” al decir de Galindo. La “música mexicana” sería solo la del periodo independiente; la anterior sería “música novohispana”, o mejor dicho “música española”, dado que el territorio hoy llamado “mexicano” antes de su independencia era parte del Imperio español.

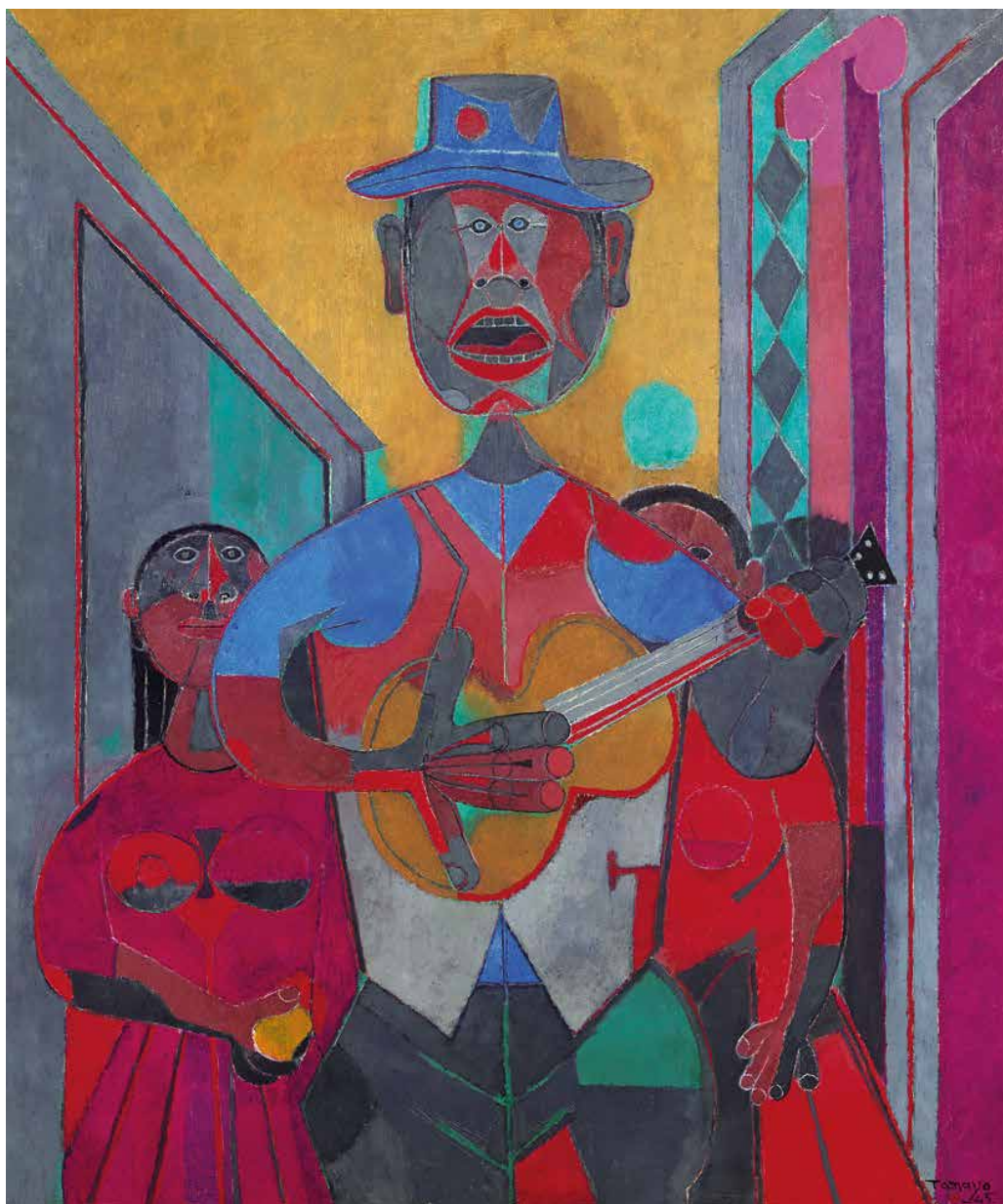
Para tener otra perspectiva del asunto, consideremos la música de quienes propongo denominar *personajes de frontera histórica*: aquellos que nacieron en Nueva España y murieron en México, como Mariano Elízaga (1786-1842) y José Antonio Gómez (1805-1876), entre otros. ¿Estos compositores son mexicanos o españoles? ¿Su música es mexicana o española? Si consideramos que sus composi-

ciones presentan características de diversas regiones europeas además de España, habría múltiples maneras de responder ante el cuestionamiento sobre su identidad nacional. Como la música en México del siglo XIX no tiene características *esencialmente mexicanas*, que son las que ha perseguido la investigación desde la mirada del nacionalismo, encontramos un prejuicio fuerte que ha obstaculizado su interpretación y estudio. La música decimonónica en nuestro país ha sido considerada peyorativamente como *europeizante*, lo que ha causado que mucha gente la considere de poco valor, a pesar de desconocerla en su mayoría.

A partir de su independencia de España, los nuevos países americanos buscaron identidades para reconocerse ante sí mismos y frente a los otros. Definieron su identidad musical en parte a través de sus respectivos himnos nacionales; sin embargo, aunque los textos de los himnos hispanoa-

mericanos fueron escritos en casi todos los casos por ciudadanos del país en cuestión, los autores de la música fueron mayoritariamente europeos, como sucedió, por ejemplo, en México. Además, como ha señalado Miranda en 2011, la música de todos los himnos hispanoamericanos presenta evidentes características de ópera italiana. Considerando lo anterior, definir la nacionalidad de estos himnos es un problema complejo.

Por un tiempo pensé que si conociéramos música patriótica de la década de 1820 en Hispanoamérica podríamos encontrar alguna explicación coherente sobre el origen de los nacionalismos musicales en esta región. De esta música patriótica fundacional en México solo he encontrado noticias de tres *cantos heroicos* publicados en 1825, dedicados a tres personajes de frontera histórica, nacidos en el Imperio español y de quienes hoy diríamos que fueron un venezolano y dos mexica-



*Trovador, 1945.*

# RUFINO TAMAYO

## MÚSICA, MAESTRO

© D.R. Rufino Tamayo / Herederos / México / 2019 /  
Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.





*El fonógrafo, 1925.*

< *Hombre que canta, 1950.*



*Las niñas, 1929.*







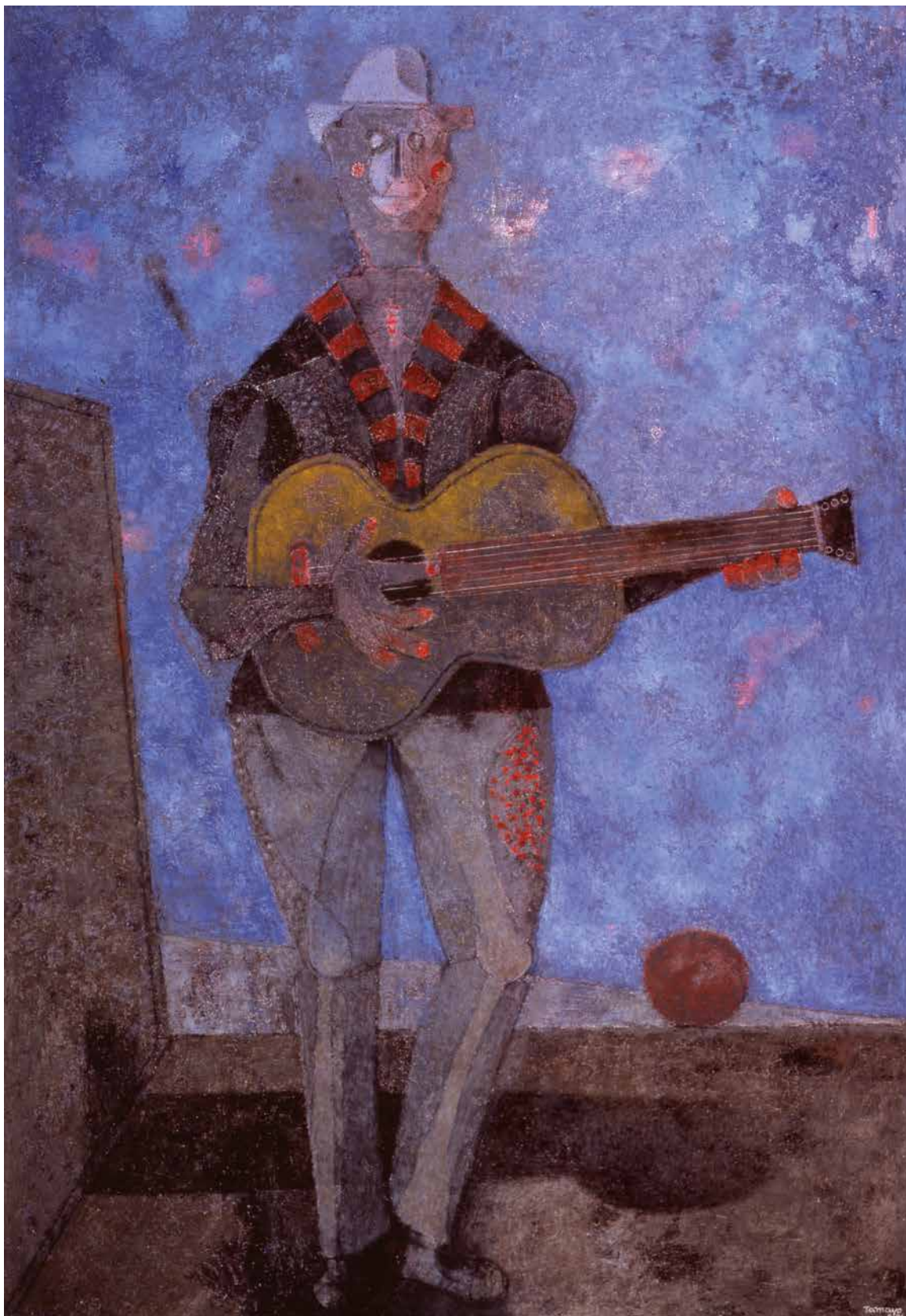


*Mandolina y piñas, 1930.*





*Los músicos, 1934.*



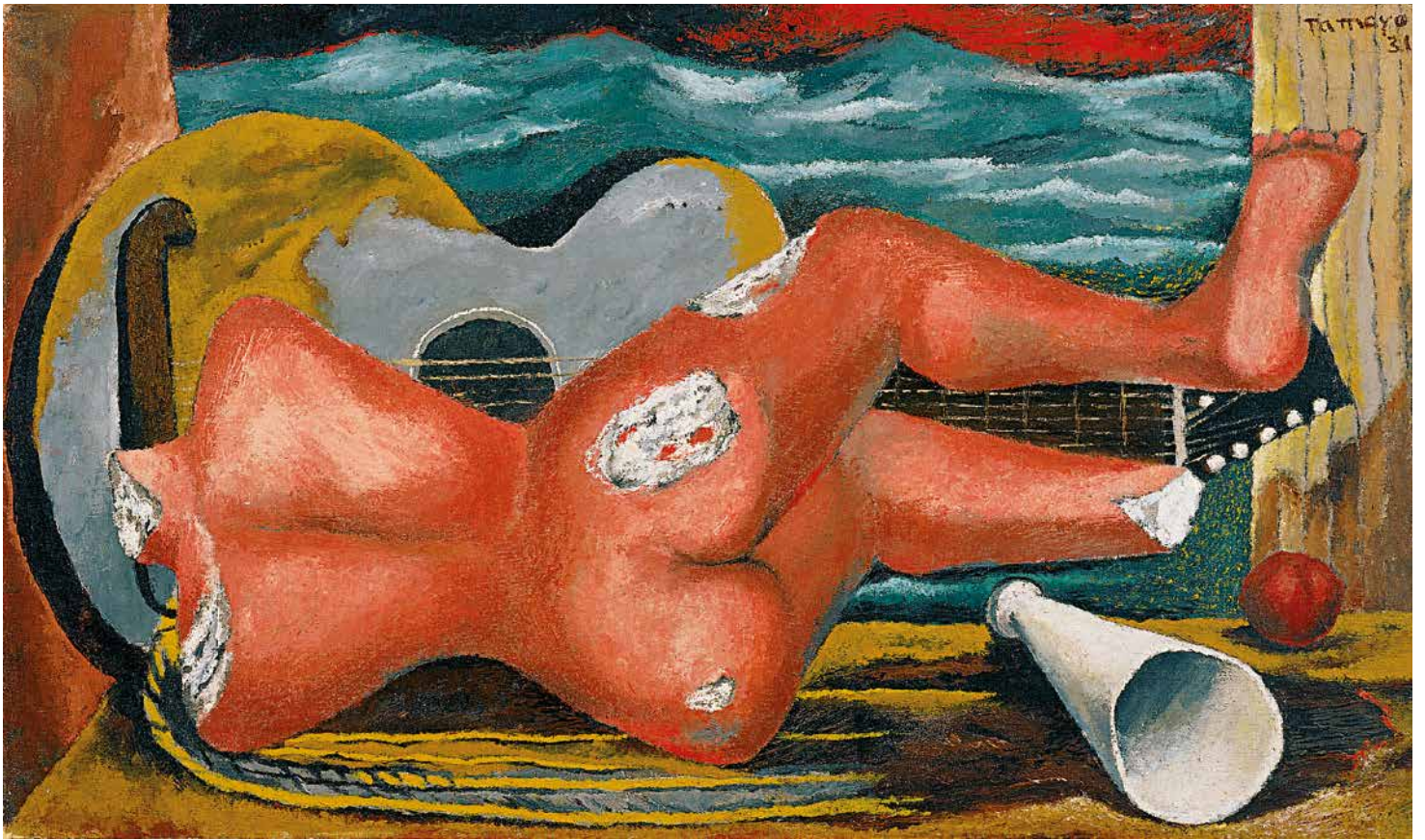
*Hombre con guitarra, 1986.*



*Encantador de pájaros, 1945.*



*Venus fotogénica, 1934.*



*Naturaleza muerta con desnudo y guitarra, 1931.*





# Rufino Tamayo y la música

María Teresa Favela Fierro

La música es arte, cultura y un motivo más para disfrutar la vida.

FRIEDRICH NIETZSCHE

**P**intor, grabador y muralista, Tamayo nació en Oaxaca, Oaxaca, en 1899 y falleció en la Ciudad de México en 1991.

A los 18 años abrazó completamente la profesión artística y se mantuvo activo hasta la edad de 90 años. Sus obras estuvieron nutridas por las raíces indígenas y populares, pero también por el México moderno y, por supuesto, el cosmopolita, por lo que ha sido calificado como “mexicanista internacionalizante”. El colorido de sus pinturas creó sinfonías, sonatas, cuartetos; supo extender los límites del lenguaje formal de la pintura y tuvo como personajes a los instrumentos musicales, las frutas, los objetos de uso cotidiano, la figura humana, el misterio del cosmos...

Desde 1936 vivió regularmente en los Estados Unidos, convirtiéndose en parte de una generación que sentó las bases para una necesaria renovación del arte frente a una pintura mexicana proclive a las cuestiones de política, y constituyó el antecedente del actual arte mexicano. Tamayo logró alejarse de esa tónica al dar un novedoso tratamiento a las formas de los objetos seleccionados; desde esa época afloró su personalidad en sus predilecciones por ciertos colores y el predominio de ellos.

La propuesta de “universalidad” que trae consigo Tamayo da una especie de nuevos impulsos

al medio de la plástica mexicana porque se había ganado un lugar estable en el mercado del arte y su obra era enaltecida por los críticos de Nueva York. Su trabajo había adquirido una madurez que mostraba una clara síntesis de Picasso, Braque y la Escuela de París.

En 1949, con motivo de sus 25 años como pintor, se le rinde homenaje con una retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes, viaja a Europa y se establece en París, y en 1957 el gobierno fran-

garía su colección de arte prehispánico. En 1975 recibe la Medalla Florentina y la Copa de Oro de la ciudad de Florencia, Italia, y cuatro años más tarde es nombrado doctor *honoris causa* por la UNAM. En los años ochenta recibió la Medalla Albert Einstein del Instituto Technion de Israel y Medalla Belisario Domínguez del Senado de la República, entre otras distinciones. En septiembre de 1986 el INBA recibió en donación la colección del Museo Rufino Tamayo.

## **El maestro Tamayo sintió una especial pasión por la música, semejante a la que tenía por la pintura: él mismo gustaba de tocar la guitarra y cantar canciones mexicanas.**

cés lo nombra caballero de la Legión de Honor. De igual forma, en 1959 es designado miembro correspondiente de la Academia de Artes de Buenos Aires, Argentina, y en 1961 es elegido miembro de la Academia de Artes y Letras de los Estados Unidos. Al cumplir 50 años como pintor en 1968, se le hace un homenaje con una retrospectiva en el Museo del Palacio de Bellas Artes. En 1971 es condecorado comendador de la República italiana, y un año después el estado de Oaxaca lo nombra Hijo predilecto, le entrega la Medalla Juárez e impone el nombre del artista a la antigua calle de los Arcos. En 1974 dona a su tierra natal un museo en el que se alber-

El maestro Tamayo sintió una especial pasión por la música, semejante a la que tenía por la pintura: él mismo gustaba de tocar la guitarra y cantar canciones mexicanas.

Esa fue una constante que desarrolló a lo largo de su producción estética y que de una u otra forma influirá en el trabajo de algunos de los más importantes músicos mexicanos contemporáneos. Por tal razón, tampoco es casual su amistad con Carlos Chávez ni que en 1987, al celebrarse sus 70 años de vida creativa, Blas Galindo compusiera una cantata dedicada al pintor, mientras que José Antonio Alcaraz escribió una presentación titulada *Luz de luz*.

En una entrevista que le realizó Cristina Pacheco, Tamayo señaló que la pintura implica cierto recogimiento. A veces ponía música mientras trabajaba; las notas musicales lo ayudaban y lo acompañaban. Para él era claro que la pintura, la música y la literatura eran manifestaciones diversas del arte, aunque el lenguaje y los métodos fueran diferentes.<sup>1</sup>

La tendencia musical de Tamayo quedó escrita plásticamente sobre sus lienzos y muros, pero además la esposa del artista, Olga, fue pianista. Ambos se conocieron en el Conservatorio en 1932, cuando el pintor dejó la jefatura del Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación Pública. Ocupó este puesto por escasos meses, y recibió el encargo de realizar el mural *El canto y la música* (1933), que se encuentra en la escalera del edificio de la Escuela Nacional de Música, entonces ubicado en la calle de Moneda número 16, en el centro de la Ciudad de México. La figura central es una mujer con el torso desnudo que está cantando, con un pequeño querubín a su lado derecho.

Por lo que corresponde a la obra de caballete, podemos mencionar cronológicamente algunas referencias al desarrollo del tema de la música. Una de sus piezas tempranas es *El fonógrafo* (1925), un mecanismo que enlaza la música y las revoluciones por minuto. Tamayo apuntaba que en ese momento podíamos tener una pintura de tres dimensiones, pues el arte moderno buscaba denotar el tiempo y buscar otro espacio, introducir la cuarta dimensión en los cuadros; de hecho, existe similitud de su obra con los futuristas italianos, como Boccioni, por la búsqueda bidimensional del movimiento.

Hacia 1930, el artista comenzó a pintar el tema de *Mandolinas y piñas*. La composición es novedosa: los objetos están colocados

tras dos ventanas entreabiertas. Es un afortunado encuentro entre las frutas y los instrumentos musicales, dos elementos que provocaban en el pintor oaxaqueño un enorme placer del paladar y del oído.

En los años treinta, Tamayo estaba inmerso en los movimientos de las vanguardias europeas, como ya se mencionó, y también en las expresiones metafísicas y lo surreal; es decir, más allá de la realidad física, con el gusto por la yuxtaposición de los objetos en la composición pictórica, como en *Naturaleza muerta con desnudo y guitarra* (1931), una especie de instalación personal que realizó con esos elementos en *Las musas de la pintura* (1932), una alegoría sobre ese arte. Los sitios de la creación y los procesos de reconocimiento son presentados con cierto sarcasmo; en este rebumbio de personajes se hace presente una guitarra (que representa a Tamayo) y, como una herencia del arte antiguo, se encuentra representada una columna griega.

Notamos en la pieza *Máscara roja* (1940) un cambio en su estilo plástico; en este momento solo importa el tema de una mujer de grandes senos desnudos que canta acompañada de una mandolina y que “debe” cubrir su rostro con una máscara para guardar el anonimato. Los colores han cambiado en este periodo; ahora se encuentran saturadísimos de tonos rojos, anaranjados y negros, provocando un gran impacto visual. *El flautista* (1944), un desnudo parcial masculino, es una composición contundente por la armonía que existe entre sus tonalidades y formas; podría ser el complemento del cuadro anterior, dos versiones de la música, el hombre y la mujer. Varias décadas después, en 1983, pinta *Tocador de flauta*, que es diferente en su estructura y colorido, pues colocó al músico de pie.

Entre los cuadros más conocidos de Tamayo está *Músicas dormi-*

*das* (1950) considerado como una de sus obras maestras a nivel internacional, que realizó durante su estancia en París. La composición es sencilla: dos figuras femeninas tendidas, apenas esbozadas; quizá sueñan debajo de un cielo aclarado con una luna negrísima. Hay una mandolina grande y luminosa que destaca en la composición. Parece tratarse de una introspección del propio artista.

No podría faltar un asunto por demás actual que es el *Rockanrolero* (1989). Por el tema, uno pensaría en colores fortísimos, saturados y chillantes, pero no sucede así: es una pintura en tonos degradados del azul, muy formal además de muy espiritual.

La música siempre estuvo presente en las obras y en la vida cotidiana de Rufino Tamayo. De este modo, *El muchacho del violón* (1990) fue el último cuadro que pudo terminar y firmar, pues a los pocos meses falleció. La pieza transmite una cierta melancolía, y la postura del hombre es estática; ya no toca el instrumento musical; su mirada, en rojo, es aguda como la de Tamayo y expresa un gran enojo. Acaso ya está advirtiéndole su muerte y solo le queda esperarla, pues esta, siempre tan impertinente, viene a entorpecer toda una poderosa vida de arte, de música y de experiencias universales de un ser humano. **LPyH**

#### NOTA

<sup>1</sup> Cristina Pacheco, “Rufino Tamayo. Mi único lenguaje es la pintura”. En *La luz de México* (México: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988), 333.

**María Teresa Favela Fierro** es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Ceni-diap) del INBAL.

nos: Simón Bolívar, Guadalupe Victoria y Nicolás Bravo; pero estos cantos no son venezolanos ni mexicanos porque no refieren a Venezuela o México, sino a la confederación de estados americanos que Simón Bolívar quiso lograr en el Congreso de Panamá en 1826. Y lo más complejo del asunto es que las partituras fueron publicadas en Londres por un empresario de origen alemán, con textos de un intelectual español y con música de diversas regiones europeas: la música del canto a Bolívar era el *God Save the King* inglés, la de Bravo era un fragmento de una ópera alemana y la de Victoria fue escrita por un compositor italiano, quien además hizo los arreglos musicales de los tres cantos. ¿Cuál sería la identidad musical de estas piezas patrióticas?

La identidad es un concepto que produce adjetivos y prejuicios, que divide a los seres humanos y obstaculiza el conocimiento de su música. ¿Qué es entonces la *música mexicana*? ¿Cómo referirnos a “esa” música? Aunque quisiera no hablar de identidades, hay algo de mexicano en aquella en la que al menos uno de sus actores (compositor, intérprete, oyente, etc.) es mexicano. Por otra parte, hay que tomar en cuenta tanto la dimensión espacial como la temporal del fenómeno sonoro; así, para aproximarnos a la música en territorios cuyas fronteras del momento estudiado no coinciden con las actuales, sugiero ignorar las fronteras presentes para considerar las vigentes en la época estudiada. Para hablar de Hispanoamérica, si nos referimos a la música antes de las independencias propongo no hablar de música de los países actuales sino de música en regiones diversas del Imperio español; por dar un ejemplo, música en el Virreinato novohispano. Para el

**Los nuevos países americanos buscaron identidades para reconocerse ante sí mismos y frente a los otros. Definieron su identidad musical en parte a través de sus respectivos himnos nacionales; sin embargo, aunque los textos de los himnos hispanoamericanos fueron escritos en casi todos los casos por ciudadanos del país en cuestión, los autores de la música fueron mayoritariamente europeos.**

estudio de la música en Hispanoamérica a partir de las independencias me parece correcto hablar de la música en el país en cuestión, sin perder de vista que la música cultivada en cualquier territorio no es exclusivamente de ese territorio. Por ejemplo, propongo hablar de *música en México* en lugar de *música mexicana* para referirnos a cualquier música compuesta, interpretada y/o escuchada en México, independientemente de la procedencia del compositor, del intérprete y del público.

Sostengo que no existe una identidad musical pura ni habría por qué buscarla. Para el caso que nos ocupa, a falta de música precortesiana que se haya preservado de forma escrita, la base para cualquier composición america-

na se encontró en la música proveniente en mayor medida de Europa y esta, a su vez, tiene raíces en Asia y África. En términos absolutos no existe la “música mexicana”, como tampoco existe la “música europea” o la “música occidental”. Considero, apropiándome de una idea de Roland Barthes y aplicándola a mis propios fines, que cualquier música tiene raíces diversas, que “resultan de las mil fuentes de la cultura” (párrafo 5). **LPyH**

#### REFERENCIAS

- Barthes, Roland. 1967. “The Death of the Author”. Traducido por Richard Howard). *Aspen. The Multimedia Magazine in a Box* 5+6 (otoño-invierno): ítem 3. “The Minimalism issue”, número especial. <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>.
- Galindo, Miguel. 1933. *Historia de la música mejicana*. Colima: Tip. El Dragón.
- Herrera, Jesús. “Himnos patrióticos hispanoamericanos publicados en Londres en 1825: ¿música transnacional?” (de próxima publicación).
- Miranda, Ricardo. 2005. “Tesisuras encontradas”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 86: 95-110.
- Miranda, Ricardo. 2011. “La música en Latinoamérica en el siglo XIX”. En *La música en Latinoamérica*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 21-51. México: SRE.
- Saldívar, Gabriel. 1934. *Historia de la música en México*. México: SEP.
- Stevenson, Robert. 1996. “Reflexiones sobre el concepto de música precortesiana en México”. *Heterofonía* 114-115: 25-37.

**Jesús Herrera** es pianista y musicólogo. Fue académico del Conservatorio Nacional y de la UNAM. Desde 2009 es profesor de tiempo completo en la Facultad de Música de la UV.