

MUSICA PRECORTESIANA

Por JESÚS C. ROMERO

INTRODUCCION

Estudio sucintamente en esta ocasión la debatida y más que esto la negada existencia de la música precortesiana; una vez que haya yo tenido la suerte de probar su existencia, intentaré fijar sus caracteres rítmico-tonales, cuya dilucidación tiene importancia no sólo para el historiador, sino para el músico y para nuestra cultura general.

No desconozco lo arduo de mi empresa, ya que soy el primero que entre nosotros se lanza a semejante investigación, pero me anima a emprenderla el convencimiento de su necesidad, ya que autores tan prestigiados como Raoul d'Harcourt, hállanse imposibilitados para hablar de nuestra música indígena y expresan su impotencia en forma que nos resulta deprimente.

Del mencionado autor son las palabras siguientes, consignadas a páginas 3338 de la *Histoire de la Musique*, de la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (París, 1922): "Quant au Mexique, il semble bien que rien de sérieux n'ait encore été tenté".

Animado por el deseo de remediar semejante necesidad, doy principio abordando tema tan interesante y sugestivo como lo es el de responder afirmativamente a esa pregunta que a diario escuchamos, formulada por músicos, historiadores y folkloristas: ¿existió la música precortesiana?

I

¿EXISTIO LA MUSICA PRECORTESIANA?

“...Se conocen tribus sin vivienda, sin el más ligero rastro de indumentaria, pero no sin música”.—M. HABERLANDT.

Si es de suyo interesante y trascendental el estudio de la historia político-militar de un pueblo, tiene forzosamente que resultar de interés mayor y de máxima importancia, la *investigación que se realice para determinar* los grados relativos a sus diversas etapas culturales.

Estamos muy lejos —esto lo sabemos todos— de poder asegurar que nuestros estudios encaminados a justificar el nivel cultural del México precortesiano, sean completos; no me refiero a los detalles, porque entonces mucho sería pedir; me concreto a los puntos capitales, a los temas básicos, cuyo dominio es indispensable para resolver satisfactoriamente el problema.

¿Qué es lo que sabemos respecto de la matemática de los antiguos mexicanos, a pesar de que ella está implícita en los múltiples palacios y templos indígenas, de suyo monumentales, y cuyas ruinas le son tan familiares a nuestra ciencia arqueológica? ¹

¹ En 1927, conversando con mi venerando maestro y tío afectísimo, el señor ingeniero don Jesús Galindo y Villa, y con el distinguido botanista profesor don Guillermo Gándara, acerca de la necesidad de puntualizar el grado a que había llegado el desarrollo de la ciencia precortesiana, se convino en que mi tío estudiaría la matemática indígena, el profesor Gándara la botánica y yo la música.

La enfermedad primero y la muerte después, impidieron a mi tío realizar su labor; el profesor Gándara, actualmente fallecido, alcanzó a dar cima a sus primeros trabajos, escribiendo su interesante monografía *Flora representada en la cerámica nahoa precortesiana*, que leyó la noche del 5 de agosto de 1929 en la Sociedad Científica Antonio Alzate, ahora Academia Nacional de Ciencias y en cuyas *Memorias* figura publicada en las páginas 293-340 del tomo 51 (México, 1932). Este distinguido profesor me indicó que en estudios posteriores pensaba demostrar que los nahoas poseyeron una sistemática botánica, deduciendo su existencia, del nombre de las plantas, que expresaban su morfología en la generalidad de los casos.

Producto de ese acuerdo, en lo que a mí respecta, son las tesis que presenté al 2º Congreso Nacional de Música celebrado en septiembre de 1928, y este estudio.

Influido por mis ideas, mi estimado amigo y colega el señor ingeniero Daniel Castañeda, escribió su estudio acústico intitulado *Las flautas en las civilizaciones azteca y tarasca*, que publicó en los números 8 y 9-10 de la Revista *Música* (México, noviembre y diciembre de 1929 y enero de 1930) y en el cual se evidencia el gran adelanto que los indígenas alcanzaron en organografía musical.

Posteriormente, el propio ingeniero se asoció al distinguido profesor don Vicente T. Mendoza y ambos escribieron el tomo primero del *Instrumental Precortesiano* que corresponde a *percutores* y que en 1933 fué publicado por el Museo Nacional.

¡Cómo ganaría la historia de la cultura indígena si nuestros estudios en arqueología y en historia precortesiana se decidieran a continuar nuestro esfuerzo, agorero de fructíferos resultados!

Con respecto a su arte, estamos obligados a confesar la ignorancia más rotunda. Si por arte debemos entender —me refiero a las artes liberales— la realización o la manifestación de la belleza en forma exterior sensible, es de forzosa aceptación la existencia de varias artes bellas, puesto que hay diferentes modos de expresar la belleza. La mayoría de los estatólogos modernos agrupan a las nobles artes en dos triadas independientes: la trilogía de las artes del espacio o de la belleza estática, y la trilogía de las artes del tiempo o de la belleza dinámica. La primera comprende a las artes *plásticas* y la segunda agrupa a las artes que los griegos denominaron “musicales” (la música vocal e instrumental, la poesía y la danza).

Hasta hoy sólo conocemos bien las artes precortesianas del primer grupo; a las del segundo apenas las comenzamos a estudiar.

Todavía en el pasado siglo, con Icazbalceta y con Chavero, se tuvo por dudosa la existencia de la poesía entre los antiguos mexicanos; pero en el transcurso de esta centuria los trabajos de Brinton, de Del Paso y Troncoso, de Peñafiel, de Vigil y de Castillo Ledón, han comprobado satisfactoriamente lo erróneo de semejante duda.

No sólo está probada la existencia de la poesía entre los antiguos mexicanos, sino también el que ésta había logrado esplendidez y majestuosidad bastantes para sorprender gratamente a los primeros religiosos que llegaron a Nueva España, quienes encontraron “más alto de lo que se creía, el nivel moral que habían alcanzado” los indígenas, según lo afirmó don José María Vigil, a páginas 5 de su inconclusa *Historia de la literatura mexicana*. El propio autor dice en la misma página:

“Pocos son los documentos que nos han llegado por conducto de los historiadores, quienes los recogieron directamente de los depositarios de ese precioso tesoro de tradiciones remotísimas que forman un conjunto de doctrinas y creencias dignas de la más seria atención, pues sugieren alta idea del desarrollo intelectual, moral, político y artístico de aquel pueblo. El lenguaje de sus discursos y oraciones, de sus himnos religiosos, de las pláticas educativas de sus hijos y de sus cantares elegíacos en que asoma un sedimento de amargo pesimismo; ese lenguaje, decimos, abunda en imágenes atrevidas que llegan a veces a lo terrible, en giros de la extraña elocuencia que caracteriza las creaciones de pueblos acostumbrados a vivir en comunión íntima con una naturaleza de exuberancia monstruosa, como la naturaleza de la India y la de México”.

Si desde el 18 de febrero de 1909 en que murió el autor del párrafo transcrito, sus opiniones, en vez de ser impugnadas, han hallado en los es-

critores subsiguientes muy decididos partidarios, ello prueba su bondad y exactitud, causa por la cual uniforman actualmente el criterio de los estudiosos de esta disciplina.

¿Será posible opinar acertadamente en relación con la estética del México precortesiano, conociendo la interpretación indígena del bello ideal tan sólo a través de las artes del espacio? ¿Acaso no han pecado por atrevidos los juicios que hasta hoy se han formulado acerca de la música mexicana, fincándolos únicamente en un conocimiento fragmentario de la estética indígena?

Por haber incurrido en semejante error, ni nos asombra, ni aceptamos, ni refutamos, la equívoca apreciación, hija de su época, que de la música indígena hizo el distinguidísimo y honorable y erudito historiógrafo don Joaquín García Icazbalceta; pero, en cambio, nos desconcertó saber que hay en México quien niega rotundamente la simple posibilidad de una música precortesiana cuyo desarrollo sea equiparable al de la literatura de esa época, a pesar de admitir la existencia de dicha literatura y de comulgar con la idea, universalmente admitida ya, de que cada cultura tiene su lenguaje estético, el cual logra su máxima expresión por medio del arte que en ella culmina, sin que este fenómeno implique la ausencia o la negación de alguna de las otras artes, ya que todas ellas, según Spengler, deben estar forzosamente en relación íntima, teniendo en consideración que cada cultura no tiene más que un estilo: el que le es propio y prueba de ello es que la arquitectura del Rococó, en Europa, tiene su forzoso equivalente en la literatura y en la música de ese período. ¿Cómo iba a ser posible que México registrara la excepción de tener una arquitectura monumental, una pintura y una escultura altamente simbólicas, una literatura por demás conceptuosa y que a pesar de ello careciera de una música análoga a las otras artes sus contemporáneas?

Semejante opinión, a todas luces falsa, halló, sin embargo, sustentadores, muy opacos por cierto, durante las sesiones del Primer Congreso Nacional de Música, celebrado en la ciudad de México en septiembre de 1926.

Voy a demostrar, a la luz de la etnografía, la invalidez de semejante opinión. El profesor doctor Michael Haberlandt, director del Museo Folklórico de Viena, dice en el capítulo intitulado "El Arte", de su *Etnografía General* (Editorial Labor. Barcelona, 1926):

"La etnografía conoce tribus sin viviendas, sin el más ligero rastro de indumentaria, pero no sin música. . . El hecho de que no existe pueblo sin arte viene a expresar de un modo elocuente su carácter imprescindible y

necesario. . . Su primera manifestación a este respecto, su forma más antigua y efectiva es la trinidad constituida por la Música, la Danza y el Teatro, que son formas inseparables”.

Siendo verdad inconcusa el que la música constituye la primera manifestación artística que aparece en los pueblos primitivos; siendo otra verdad de igual categoría el que las artes todas son en cada cultura equivalentes entre sí, desde el punto de vista de la expresión, ¿cómo sería posible aceptar que los mexicanos, poseedores de una arquitectura evolucionada y de una literatura conceptuosa, hubiéranse estancado en música, cuyo arte, por razones de su antigüedad etnográfica tenía que sufrir, forzosamente, la influencia evolutiva de las demás artes? ¿Será posible negar, a la luz de la lógica, la posibilidad de una música precortesiana bien constituida y con cierta amplitud ideológica, cuando hasta nosotros ha llegado la magnificencia de su arte coreográfico, pese a las mil influencias nefastas que han estorbado su transmisión y desarrollo?

No debemos olvidar que la danza llegó a ser entre los antiguos mexicanos equivalente al moderno ballet, toda vez que se desarrollaba siguiendo un argumento preconcebido, el cual iba tras la consecución de una finalidad. Eran los mexicanos tan cuidadosos de la estética de su baile, que en las danzas circulares los nobles se colocaban en el centro para poder conservar su circunspección y dignidad durante el movimiento; en cambio, los humildes, que no tenían compostura que cuidar, danzaban en la periferia, cuya circunstancia los obligaba a imprimir a sus movimientos tal velocidad, que les demandaba ciertas actitudes grotescas. ¡Hasta esos nimios detalles cuidaban los estetas coreográficos de la antigua Tenochtitlán!

Voy a indicar, en concepto mío, la causa por la cual los historiadores no han expresado concretamente su opinión respecto de la música precortesiana, a pesar de haber sido muchos de ellos tan acuciosos y competentes como Orozco y Berra, Ramírez, Chavero y Paso y Troncoso, por no citar de los nuestros más que a los fallecidos; se verá entonces que tal omisión no obedece a circunstancias inferiorizantes para ese arte, sino a dificultades de orden técnico estético, cuya resolución caía fuera de la capacidad de dichos autores.

Mientras que las artes plásticas una vez concebidas y ejecutadas por su autor, pueden ser comprendidas y admiradas por cualquier individuo, sin que éste necesite preparación especial previa, para la música urge la necesidad de un intérprete, capacitado previamente para verter con absoluta fidelidad las ideas del compositor.

“Toda buena melodía lleva en sí un sentido y su explicación —dice Combarieu en el prólogo de su libro *La Musique, ses Lois et son Evolution*— y, sin embargo, el compositor con suma frecuencia escribe la siguiente nota explicativa dirigida al ejecutante que la interpreta: “*con expresión*”. ¿Expresión de qué? Es inútil inquirir; sólo un compositor de segundo orden será capaz de precisar” (pág. 8, Flamarión, ed. París, 1927).

Para comprender la música, especialmente la antigua, no basta el conocimiento superficial de la notación guidoniana, ni la preparación escolástica enmarcada dentro de los modos mayor y menor; y si tal acopio es insuficiente para permitir su estudio histórico, lo será mayor para la investigación en música exótica; ¿qué no acontecerá con los que hallándose huérfanos de toda preparación musical se aventuren en esas investigaciones? No es difícil que muchos historiadores de los mexica, Brinton entre ellos, hayan sabido música; pero lo que por tal cosa comprende la generalidad: saber leer la notación guidoniana; ¡y con semejante luz, de suyo opaca, hubieron de alumbrar sus opiniones! Esta ha sido la fuente de tantos dislates, que hoy corren como verdades rotundas, sostenidos acerca de la música precortesiana.

La música —al decir de Combarieu—, opinión que fundamenta y explica con toda amplitud, “es el arte de pensar por medio de sonidos”; (*op. cit.*, pág. 7), y quien sólo posea medios musicales escolásticos, estará incapacitado para comprender el pensamiento musical precortesiano que cae fuera de tales normas y por esa causa no podrá externar, respecto de éste, opinión digna de confianza.

¿Se concederá validez a las opiniones de quienes se han expresado mal de esa música, aun cuando ni siquiera conozcan las escalas en que sus melodías están construídas? Los hechos ponen claramente de manifiesto que no hay exageración en esta censura.

Otro error en que han incurrido los escritores que impugno, hijo de la impreparación musical que les vengo señalando, estriba en tomar como punto de comparación para juzgar nuestra música autóctona, el estado que guardaba el arte musical europeo cuando los *historiadores mencionados opinaron al respecto, sin darse cuenta*, por su desconocimiento histórico musical, que era muy otro el que guardaba en el siglo XVI, época en que se debe juzgar el nuestro.

Una vez sentado el principio de la posibilidad de una música precortesiana poseedora de validez artística, fundamentaré su existencia mediante

documentos históricos irrefutables, así como la causa por la cual casi se truncó su tradición histórica.

II

CAUSAS QUE INTERRUMPIERON SU TRADICION

“El virrey marqués de Branciforte decía por el mismo tiempo, que en América no se debía dar más instrucción que el catecismo”.—LUCAS ALAMÁN.

La falta de documentación auténtica conteniendo melodías autóctonas, fué el argumento capital esgrimido en el Primer Congreso Nacional de Música, por los negadores de la música precortesiana.

El cargo, en sí tremendo, tenía más fuerza aparente que verdad. ¿Acaso no fueron estas razones las mismas tras las cuales se atrincheraron los incrédulos de la poesía mexicana, y acaso no han caído ya en descrédito?

Si los mexicanos carecieron de un sistema de escritura bastante evolucionado para consignar sus ideas mediante aquél, con toda exactitud, es lógico deducir que con mayor razón les faltaría un sistema de notación musical; sin embargo, hay en favor de la existencia de su música, un hecho imposible de ser refutado: la tradición. No se conoce un solo pueblo de la tierra que no la utilice, y es tal su fuerza probatoria, que la tradición es rechazable únicamente en el caso de existir documentación fehaciente que le sea contradictoria; ahora bien, en nuestro caso, toda una serie de documentos, puntualísimos y absolutamente insospechables, están apoyándola, los cuales constan en los escritos de los primeros historiadores de México; he aquí algunos:

1. En el teatro habido en el templo de Cholula, en el cual se hacían grandes bailes y representaciones en honor de Quetzalcóatl, los indios, después de recitar, “tocaban algunas flautillas, de que gustaban mucho los oyentes porque eran muy ingeniosas” (Acosta: *Historia Natural y Moral de las Indias*, lib. V, cap. 30. Madrid, 1792).

2. La música de los mexicanos era monótona y cansada y se ejecutaba con teponaxtle, cornetas, caracoles y flautillas (Cortés, *Cartas de Relación*, pág. 87, y Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, cap. 2. Madrid, 1914).

3. Su canto era áspero y desagradable para los oídos de los europeos,

pero ellos tomaban tan gran placer por él, que en las festividades permanecían cantando el día entero (Clavijero, lib. VII, cap. 44, pág. 234).

4. Entre los empleados de los templos se cita a un chantre y a un sochantre encargados de la música del templo (Torquemada, *Monarquía Indiana*, t. II, lib. IX, cap. 6. Madrid, 1723).

5. Los seminarios de muchachos y jóvenes estaban dirigidos por sacerdotes dedicados exclusivamente a su educación. Existían seminarios distintos para nobles y plebeyos, ambos bajo la dirección de superiores y maestros que los instruían en religión, historia, pintura, música y otras artes convenientes a su rango y circunstancia (Clavijero, lib. VII, cap. 5).

6. Los mexicanos componían himnos en honor de sus dioses, y los cantaban en los templos y en los bailes sacros; poemas históricos en que se referían los sucesos de la nación y las acciones gloriosas de sus héroes y éstos se cantaban en los bailes profanos; odas morales o útiles, y finalmente piezas amatorias o descriptivas de la caza o de algún otro asunto agradable para cantarlos en los regocijos públicos del séptimo mes. Los compositores eran por lo común los sacerdotes, quienes enseñaban a los niños, para que las cantasen cuando llegaran a su mayor edad (Clavijero, t. I, págs. 232 y 233. México, 1844).

7. Los músicos y los cantantes eran muy estimados entre los indios, porque conservaban en sus canciones los recuerdos del pasado; por tanto, a los hombres que se dedicaban a estas artes teníanlos en muy alta estima y estaban exentos de pagar tributos (carta del Obispo Ramírez de Fuenleal, 1532. En Tornaux-Compans, *Bibliothèque Américaine*, vol. XVI, pág. 218. París, 1837).

8. Respecto a lo amante que eran los mexicanos por la música. . . Véase Herrera, *Historia General de Indias*, década III, pág. 137. (Madrid, 1615).

9. Netzahualcóyotl fundó en su Palacio el Tribunal de Ciencia y Música, especie de academia donde se leían composiciones históricas y poéticas y se premiaba a los compositores más aventajados (Ixtilixóchitl, *Historia de los chichimecas*, cap. 36. México, 1892).

10. A usanza de los castellanos medievales, los nobles mexicas tenían trovadores que componían canciones en las que cantaban sus hazañas (Torquemada, *op. cit.*, lib. 14, cap. II).

11. Una comprobación de los testimonios anteriores, la constituyen los instrumentos musicales precortesianos, existentes en el Museo Nacional de Arqueología de México (flautas, ocarinas, silbatos, teponaxtles, huehuetles,

chichahuactlis), y las figuras de músicos y danzantes consignados en los diferentes códices que poseemos.

Las citas marcadas con los números 6, 7, 8, 9 y 10 evidencian el alto aprecio que el pueblo mexicana tenía por el arte musical.

Siendo múltiples e incontrovertibles los testimonios a favor de la existencia de la música precortesiana, ¿cuáles han sido entonces las causas que influyeron para que por mucho tiempo se considerara extinta su tradición? En concepto mío, ellas son de tres órdenes: 1, político-sociales; 2, histórico-críticas, y 3, músico-técnicas.

Las político-sociales son de triple índole: *religioso, escolar y político*.

El *religioso* fué debido al celo eclesiástico de los misioneros, exagerando las más veces, que en su anhelo de cristianizar a los indígenas, propendió a destruir por impío cuanto se refería a las civilizaciones autóctonas de Nueva España. Un documento irrefutable al respecto, en relación con la música, es el de las Ordenanzas del Primer Concilio Mexicano, leídas el 17 de noviembre de 1555, e impresas el 10 de enero de 1556. Su capítulo 6 incluye el funcionamiento de escuelas donde no hubiera eclesiásticos; el 72 prohíbe las danzas y los cantos del tiempo de la gentilidad, y el 74 impide la impresión y venta de libros sin licencia del ordinario (Obispo F. H. Vera, *Apuntamientos Históricos de los Concilios Provinciales Mexicanos*. México, 1893).

Según lo dispuesto por ese concilio, los niños indígenas ya no podrían recibir de sus antiguos mentores la enseñanza tradicional de sus cantos, porque a ello se oponía el capítulo 6; si anhelaban conservarlos en la intimidad del hogar, allí estaba el capítulo 72 para impedirlo; les quedaba el recurso de escribirlos en mexicano, que era su idioma, y publicarlos; pero el capítulo 73 lo estorbaría. ¿Acaso no constituye este documento una de las pruebas irrefutables de lo que afirmo?

No son imaginarias estas deducciones, sino apoyadas en hechos reales; sirvan de ejemplo estas palabras de Torquemada, que se hallan en el capítulo XLIII del libro VI de su obra ya citada:

“Que no se deje más a los indios cantar sus cantos antiguos, porque están plenos de reminiscencias diabólicas”.

No es menos claro el *factor escolar*. En 1523, llegó a Texcoco el admirable fray Pedro de Gante, y a fines de 1526 o principios de 1527, estaba ya en su convento de México en el cual instruyó durante 50 años a la juventud indígena, enseñándole, entre otras cosas, nociones de música europea.

Llegados que fueron los franciscanos a la capital de Nueva España el 17 de junio de 1524, principiaron desde luego su obra de europeización. Motolinía el magnífico, que vino con ellos, dice en el capítulo XII de su Historia:

“En el segundo año que les comenzamos a enseñar... (los indios ya escribían) canto llano y canto de órgano... y han hecho muchos libros de ellos. El tercer año les impusimos en el canto y algunos se reían y burlaban de ello... Porque parecían desentonados... Un indio de esos cantores, vecino de Tlaxcala, ha compuesto una misa entera, apuntada por puro ingenio, aprobada por buenos cantores de Castilla que la han visto. En lugar de órganos tienen música de flautas concertadas, que parecen propiamente órganos de palo, porque son muchas flautas. Esta música enseñaron a los indios unos ministriles que vinieron de España y como acá no hubiese quien a todos juntos los recibiese y diese de comer, rogámosle que se repartiesen por los pueblos de los indios y les enseñasen pagándoselo, y así los enseñaron” (Tratado 30, pág. 214. Barcelona, 1914).

El 8 de enero de 1536, se reforzó la europeización, al abrirse, para uso de los indígenas, el colegio de Santa Cruz de Tlaltelolco, en donde también se impartieron junto con otras materias, nociones de música europea.

Por último, con la llegada de los jesuitas en 1572, y su instalación en Tepetzotlán en 1584, se completó el cimiento de nuestra europeización.

No es mi propósito discutir si fué o no benéfico este contingente cultural; sólo pretendo dejar establecido el hecho de que tal contingente contribuyó en forma decisiva, a que se truncara, en gran parte, la tradición musical indígena, máxime cuando eran los niños a quienes se incorporaba al europeísmo.

El *factor político* es inconcuso. Ya fuera por sólo cuestiones teológicas, ya por el temor de que los colonos hicieran labor subversiva en contra de la Corona mediante escritos redactados en lenguas americanas, la Inquisición persiguió a quienes cultivaron semejante literatura; el virtuoso fray Maturino Gilberti, por componer en tarasco su diálogo de *Doctrina Cristiana*, se vió envuelto en larguísimo proceso inquisitorial que duró 17 años (1559-1576). (*Publicaciones del Archivo General de la Nación*, tomo VI, cap. 30. México, 1914).

Entraba en la política hispana destruir toda huella de mexicanismo, según lo prueba la Real Cédula de 23 de abril de 1577, fechada en Madrid, por cuyo medio se le ordenó al Virrey don Martín Enríquez:

“...No consentir de ninguna manera persona alguna escriba cosas que

toquen a supersticiones y manera de vivir que estos indios tenían, en ninguna lengua, porque así conviene al servicio de Dios Nuestro Señor” (Archivo de Indias. Patronato Real, Tomo II. Minutas de Reales Cédulas, Ramo 75).

Fray Bernardino Sahagún, nuestro folklorista máximo, honradísimo, acucioso y competente, sufrió toda su vida por desobedecer el mandato anterior; varias veces le fueron recogidos los manuscritos de su *Historia General de las Cosas de Nueva España*, que rehizo en diversas ocasiones y en la que trabajó aun octogenario, sin que llegaran a permitirle su publicación, a pesar de ser varón virtuoso y muy docto en teología; he aquí la prueba:

“Por algunas cartas que nos han escrito de esas provincias, hemos entendido que Fr. Bernardino de Sahagún, de la Orden de San Francisco, ha compuesto una Historia Universal de las cosas más señaladas de esa Nueva España, la cual es una computación muy copiosa de todos los ritos, ceremonias e idolatrías que los indios usaban en su infidelidad, repartida en doce libros y en lengua mexicana; y aunque se entiende que el celo del dicho Fr. Bernardino había sido bueno, y con deseo que su trabajo sea de fruto, ha parecido que no conviene que ese libro se imprima ni ande de ninguna manera en esas partes, por algunas causas de consideración, y así os mando que luego que recibáis esta nuestra Cédula, con mucho cuidado y diligencia procuréis haber estos libros, y sin que de ellos quede original ni traslado alguno, los enviéis a buen recaudo en la primera ocasión a nuestro Consejo de las Indias, para que en él se vean”.

(*Publicaciones del Archivo General de la Nación*, tomo VI, pág. 513. México, 1914).

No sólo con respecto a las obras históricas era intransigente el gobierno hispano; a la Colonia debía mantenersele en tinieblas para que olvidara su origen y a nada pudiera aspirar. ¿No era ése el mejor procedimiento para extinguir todo brote de nacionalismo, de suyo peligroso? La carta del Santo Oficio de la Inquisición al muy reverendo señor don Hierónimo Pacheco, arcediano de Tlaxcala, comisionario de la Santa Inquisición en Puebla, fechada en México el 16 de junio de 1576, justificando esta opinión:

“... Todos los libros que por el Santo Oficio estuvieren recogidos en su poder, o en el Monasterio de Santo Domingo o en otra cualquier parte, en lugar y parte secreta donde no se entienda, los hará quemar; y conviene este recato porque como estos libros no se mandaron recoger por prohibidos ni porque en ellos hubiese alguna cosa mala, sino porque no fuesen oca-

sión al vulgo de errar, podría alguno recibir escándalo de entender que se quemasen libros tanto tiempo usados y permitidos entre los fieles católicos Christianos” (Archivo General y Público de la Nación. Inquisición, tomo 82, núm. 4).

La disposición anterior no fué un caso aislado, sino la evidencia de una política meditada y cuidadosamente proseguida, según lo prueba el mandato que ordena que “no se consientan en las Indias *libros profanos ni fabulosos*, porque de llevarse a las Indias libros de romance que traten de materias profanas y fabulosas y historias fingidas, se siguen muchos inconvenientes” y así “mandamos a los Virreyes, Audiencias y Gobernadores que no los consientan imprimir, vender ni tener y llevar a sus distritos y provean que ningún español e indio los lea”.

(Recopilación de Leyes de Indias, título XXIV, Ley IV).

Hasta los defensores más decididos del gobierno colonial reconocen que la monarquía española se esforzó por mantener al indígena en la ignorancia, como recurso de su política de dominación; he aquí una prueba:

“En los tiempos que siguieron inmediatamente a la conquista, se tuvieron ideas muy liberales para la instrucción y fomento de los indios. Antes de pensar en formar ningún establecimiento público de instrucción para los españoles, se fundó el Colegio de Santa Cruz para los indios nobles, en el convento de Santiago Tlaltelolco de religiosos franciscanos, cuya apertura solemne hizo el primer virrey de México, don Antonio de Mendoza. Hubo de pensarse después que no convenía dar demasiada instrucción a aquella clase, de que podría resultar algún peligro para la seguridad de estos dominios, y no sólo se dejó en decadencia aquel colegio, sino que se embarazó la formación de otros, y por esto el cacique don Juan de Castilla se afanó en vano durante muchos años en Madrid, a fines del siglo pasado, para conseguir la fundación de un colegio para sus compatriotas en su patria, Puebla. El virrey marqués de Branciforte decía por el mismo tiempo, que en América no se debía dar más instrucción que el catecismo; no es, pues, extraño, que conforme a esto las clases bajas de la sociedad no tuviesen otra, y aún, ésa, bastante imperfecta y escasa” (Lucas Alamán, *Historia de Méjico*, t. I, págs. 26-27. México, 1849).

Para concluir copiaré los valientes conceptos del distinguido escritor colombiano Baldomero Sanín Cano, consignados en su estudio *Influencias de Europa sobre la Cultura de América Española*:

“Antes de pasar adelante conviene señalar, aunque sea someramente, cuál fué para las culturas americanas existentes al momento de la Conquis-

ta y para la cultura española en los tres siglos de dominio, el resultado del contacto entre dos maneras de entender el mundo y de regir a los hombres. Acaso la palabra contacto esté aquí mal empleada. No fué precisamente, según se deduce de las historias y crónicas de esa época, una comunicación entre dos civilizaciones, sino un choque violento, una serie de impactos formidables en que había de sucumbir uno de los cuerpos en conflicto. La religión, las necesidades del Estado, las ideas de gobierno, el peligro de que intervinieran naciones heréticas en la obra de la Conquista amenazando los derechos adquiridos del gobierno español, haciendo más difícil la realización de sus ambiciones, le indicaba a España la necesidad de destruir los pocos estados constituídos con los cuales chocaban sus planes de dominio”.

III

OTRAS CAUSAS QUE INTERRUMPIERON SU TRADICION

“...lo único evidente en este asunto es que no tenemos datos fidedignos, realmente ilustrativos, de la clase de música que produjeron nuestros aborígenes”. A. HERRERA Y OCAZÓN (*El Arte Musical en México*, p. 5).

Las causas *histórico-críticas* que influyeron en hacer creer como cierto el aparente truncamiento de la tradición musical precortesiana, poseen aspecto dual y ellas son:

1. El prejuicio ideológico, que opaca el criterio del historiador, y
2. El desconocimiento de la disciplina que se estudia.

El *prejuicio* cegó inteligencias tan claras y robustas como la del señor Icazbalceta, cuya honorabilidad y rectitud históricas están fuera de duda; incrédulo de la literatura mexicalt, debía tener por despreciable la música precortesiana, para ser consecuente con su manera de pensar y por ello dice en su monografía *Representaciones Religiosas de México en el siglo XVI*:

“¿Cómo no referir los acentos de música acordada al lúgubre tañido del teponaxtli, precursor de la matanza?” (Obra de J. G. Icazbalceta, t. II, pág. 309; Agüeros, ed. México, 1896).

Si concordó su opinión respecto de la música precortesiana con la que le merecía su literatura, en cambio, incurrió en contradicción con su criterio histórico-crítico a causa de su prejuicio anti-indígena, del cual en este caso no se pudo librar, ya que en la propia monografía que cito, justipre-

ciando la obra de Hernán González Eslava, inconscientemente se autorrefuta al afirmar:

“...Se podrían notar defectos... si se cae en el error de juzgarlos conforme a las reglas del gusto dominante en nuestra época...” (*op. cit.*, p. 361), e Icazbalceta incurrió en el error que fustiga en otros, juzgando a la música precortesiana probablemente conforme al gusto wagneriano que era el de su época, ya que es imposible aplicar el calificativo *acordada*, a la música europea de los albores del siglo xvi, pues ella ni usó del acorde, ni de la cuerda, en un sentido orquestal y sí a la de Wagner que fué la imperante en 1877, fecha en que escribió las palabras que comento.

El *desconocimiento de la disciplina que se estudia*, constituye la segunda causa histórico-crítica que ha entorpecido el esclarecimiento de la tradición musical precortesiana, y sus resultados han sido tan funestos como claros; éste condujo a Icazbalceta al más rotundo fracaso cuando opinó en asuntos histórico-musicales, pues evidenció su impreparación, al demostrar que ignoraba qué cosa era el *organum*, conocimiento de suma importancia para la comprensión musical de la época que historió. Cada vez que en sus escritos se halla esta voz (*op. cit.*, pp. 316, 323 y 324), se le encuentra impropriamente traducida por la palabra *órgano*, pues el escritor confundió lamentablemente su recto significado con el del instrumento de ese nombre. La voz *organum* jamás se ha empleado para designar a ese instrumento, como lo creyó Icazbalceta, sino para nombrar una forma diafónico-vocal rudimentaria del género del discanto, cuyo uso terminó a mediados del siglo xiv: Miche Brenet, en su *Diccionario de la Música* (París, 1916), lo define:

“*Organum*.—Forma primitiva de la armonía, consistente en una sucesión reglada de octavas, quintas y cuartas, ejecutadas por un coro de voces de hombres y de niños”.

El error se agiganta, considerando que los diccionarios musicales españoles, antiguos y modernos (Icazbalceta pudo haberlos consultado para aclarar sus dudas), registran la voz latina sin castellanizarla, tal y como pasa con los ingleses, franceses e italianos, que también pudo consultar.

Es seguro que los negadores de la música precortesiana se conducirían más atinadamente si se les impusiera la obligación de opinar respecto de la música egipcia, de la siria o de la griega; para justificar su diferente modo de opinar, dirían que es imposible dudar de la existencia del arte

musical heleno, si hasta nosotros han llegado los nombres de Marsias, de Terpandro, de Frynis, de Mitilene, de Lasos, de Hermiones, de Architas, de Tarento, de Aristóxenes y de Pitágoras, todos ellos autores musicales griegos de gran fama, mientras que nadie conoce el nombre de un solo compositor mexicatl.

Precisamente, les contestaría yo, Grecia constituye la mejor prueba de la validez que para el conocimiento histórico de la música antigua tiene la tradición; si de los griegos, que poseyeron escritura perfecta y de quienes conocemos tanto manuscrito, apenas si hoy día contamos con unos cuantos de sus fragmentos musicales, muchos de ellos probablemente post-alejan-drinos, porque su "música antigua fué en buena parte improvisación o tradición transmitida de boca en boca, y sólo mucho después que la poesía fué reproducida en formas fijas por medio de la escritura es cuando los músicos apelaron al recurso de la anotación y esto sólo en raras excepciones", al decir del profesor Curt Sachs, a páginas 84 de su obra *La Música en la Antigüedad* (Col. Labor): ¿Cómo se va a exigir que los aztecas, culturalmente inferiores, se hubieran conducido en forma diferente, y utilizaran procedimientos superiores? ¿Por qué aceptamos la tradición como válida para estudiar la música de los griegos y la invalidamos para la música precortesiana? Quienes así obran, o desconocen la historia musical de todos los pueblos antiguos y las de muchos medievales, cuya música se transmitió gracias a la tradición y no a la escritura, o están cegados por ciertos prejuicios que les disminuyen su capacidad histórico-crítica.

Al igual que las histórico-críticas, las causas músico-técnicas poseen aspecto dual:

1. El europeísmo de nuestros músicos prominentes, y
2. Su ignorancia manifiesta en cuanto a investigaciones etnográfico-musicales.

En relación con el primer punto, debe tenerse presente que el arte musical en México, durante los 50 primeros años de vida independiente (1821-70), se circunscribió a dos géneros: al religioso y al lírico. El primero, ni remotamente estuvo realizado dentro de los preceptos de la Iglesia; el segundo, mucho menos cultivado, pues que para entonces apenas si se habrían producido unas doce óperas, era hijo legítimo de la escuela belliniana, de la cual fué paladín nuestro insigne Cenobio Paniagua.

Los cincuenta años subsiguientes (1871-1920) corrieron mejor y más varia suerte. Con Melesio Morales continuó la escuela italiana, la cual fué sustituida por la francesa (1895-1910) con Hernández Acevedo, Ricardo

Castro y Gustavo E. Campa; la escuela alemana vino después, con Julián Carrillo y Arnulfo Miramontes.

Durante todo ese lapso, el nacionalismo no despuntó; los primados de nuestra música eran lo suficientemente escolásticos y europeizantes para ver fuera de su prisma; sentir, pensar y expresarse a la europea, era su único ideal. Pero su europeísmo fué azás raquíto, pues lo circunscribieron a la producción de los siglos XVIII y XIX.

Aherrojados por semejante criterio, nuestros compositores ignoraron la posibilidad de la producción nacionalista, e incurrieron en el error de creer que su música era mexicana, cuando que caía dentro del más puro europeoísmo; hasta la letra de su música vocal debía ser en idioma extranjero.

Bajo tales auspicios, nuestra canción popular fué despreciada por in noble, y el folklorismo se estimó indigno del músico serio, no obstante que ellos conocían y admiraban la obra de Grieg, de Lizst, de Chopin, de Smetana, de Mussorgsky, etc.; a no ser que ignorasen la índole de semejantes producciones, así como la existencia de obras doctrinales de esa tendencia, tales, como las de Eximeno y las de Pedrell, por no citar sino a ciertos autores españoles, juzgados como ortodoxos por los mexicanos de esa época.

Si era tal su desprecio por la canción popular, es lógico deducir que desconocían la existencia de nuestra música autóctona, con tanta más razón cuanto que las fuentes de su inspiración jamás fueron otras que el europeoísmo de los dos siglos mencionados, según lo demuestran sus composiciones así religiosas como líricas, de cámara o sinfónicas, producidas en el transcurso de esos 100 años (1821-1920).

Correspondió a Manuel M. Ponce (1910), iniciar la obra nacionalista con su predilección fructífera por nuestra canción popular.

El ideal nacionalista, con orientación definida y tendencia encauzada, fué sustentado hasta 1928, por mí y por Baqueiro y Castañeda, durante el Primer Congreso Nacional de Música, mientras que, por un lado, Carlos Chávez realizaba obra de arte dentro de estos postulados. Puede afirmarse, en vista de lo expuesto, que antes de 1926, los músicos, en México, no habían tenido idea de la música autóctona y, por ende, la suponían extinta.

Si esto acontecía entre los músicos y musicógrafos, ¿qué sucedería con los historiadores? La respuesta nos la proporcionan sus obras, en las que ni una palabra se encuentra referente a la música indígena, cuando no se le niega rotundamente.

Si del europeísmo de nuestros músicos, pasamos a estudiar su ignorancia en investigaciones etnográfico-musicales, encontraremos tan clara para

este factor como para el anterior, el influjo nefasto con que contribuyó a suponer trunca la tradición musical precortesiana.

Los más conspicuos maestros de la época de nuestra renovación musical (1870-1910), única que debemos tomar en consideración para el punto en estudio, jamás han salido de las ciudades y por ello ignoran si hay o no música vernácula, máxime que ninguno de ellos ha hecho, no digamos estudio alguno acerca de música exótica, pero ni siquiera de música antigua, como lo demuestra el que ninguno de ellos haya intentado analizar, clasificar y justipreciar, el *Gradual Dominical* que existe en la Biblioteca Nacional, cuyo mérito estriba en ser el primer libro de música impreso en América, y lo fué en México el año 1576, por Pedro Ocharte, obra que está esperando el empeño de nuestros eruditos musicales. Esa falta de estudios especialistas los incapacitó para reconocer la existencia de la música autóctona, cuyas características están fuera del alcance de su europeísmo escolástico.

Cuando nuestros músicos de entonces llegaron a opinar acerca de la música precortesiana, incurrieron en el error de tomar literalmente y sin crítica alguna, los juicios, a todas luces falsos, de nuestros historiadores primitivos, quienes la clasificaron muy desfavorablemente porque la juzgaron a la luz de su criterio sevillano, o, cuando menos, gregoriano. Nuestros músicos historiadores, al adoptar esos pareceres, no se percataron de que a los misioneros les pasó en música indígena lo mismo que en filología, al pretender ajustar el estudio de las lenguas americanas al cartabón de la Gramática Latina de Nebrija, que era la que ellos conocían; tampoco se fijaron en el testimonio de Motolinía, ya citado por mí en mi conferencia anterior, comprobando que si al español le parecía antiestética la música de los indígenas, éstos, a su vez, reían del canto llano por parecerles desafinado y necio, pues juzgaban según su autóctono criterio e incurrían, por ende, en el mismo error que los misioneros, que opinaban acerca de la música indígena, de acuerdo con su sentir europeo.

Si nuestros músicos hubieran conocido el caso de Guillermo Villoteau, recolector de música copta en la expedición napoleónica a Egipto, quien erróneamente tildaba de desafinado al cantor nativo cuando le estaba entonando melodías autóctonas, tilde que a su vez el africano propinaba al europeo si éste ejecutaba en violín la música recolectada, hubieran comprendido que era el mismo caso que el sucedido en México entre misioneros e indígenas y que ambos obedecían a la disimilitud entre las escalas europeas de doce grados con la mexicatl de cinco grados y la copta de

dieciséis, disimilitud que todos ellos ignoraban y por eso mutuamente se incomprendían; si nuestros músicos se hubieran compenetrado que europeos e indígenas hablaban en lenguaje musical distinto, quizá entonces hubieran sentido la necesidad de conocer escalas exóticas para poder justipreciar la música precortesiana, por cuyo desconocimiento pecaba de erróneo el juicio desfavorable de los misioneros y de los escritores que han adoptado su opinión, hija de la falta de preparación etnográfico-musical. Los equivocados conceptos de la señorita profesora Alba Herrera y Ogazón, de los cuales ya me he ocupado, respecto de nuestra música aborigen, constituyen el mejor ejemplo de las erróneas ideas que impugno.²

Otra inconsecuencia de apreciación histórico-crítica, fruto de nuestra impreparación etnográfico-musical, estriba en la propensión a desnaturalizar el folklore. Al recoger una melodía autóctona, nuestro recolector, imaginando que el anónimo autor era un impreparado, mira en aquélla defectos donde no los hay y a la luz de su europeísmo le corrige el ritmo dizque para dejarla "cuadrada" y como, según él, a la escala le faltan algunas

² "El eruditísimo Icazbalceta, honra y prez de nuestros historiógrafos, está, según mi criterio, completamente dispensado de expresarse en la forma en que lo hizo, por la razón muy sencilla y clara de que desconocía la música; no así la señorita Herrera y Ogazón, quien en su triple investidura de catedrática en el Conservatorio Nacional, de Piano Superior, de Historia de la Música y de Acústica Musical, está en la obligación de fundamentar sus asertos; desgraciadamente ellos son inconexos y contradictorios y no le pertenecen en absoluto, puesto que sin discernimiento los tomó de Icazbalceta y de Campa; tales aserciones, que son las subsiguientes, las consigna como suyas a páginas 9 y 14, respectivamente, en su opúsculo *El Arte Musical en México* (Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917):

"Por los contados ejemplares del instrumental azteca que se conserva en el Museo Nacional de México, juzgamos que la música de aquel pueblo, durante la época precortesiana, debe haber sido... bárbara y espantosa..."

"La música de esos pueblos (los primeros pobladores de México), llegó a adquirir en algún tiempo, forma correcta y expresión agradable, de acuerdo con los modernos cánones del arte".

"Ninguna de esas dos declaraciones, absolutamente contradictorias entre sí, es verdadera; sin embargo, ambas han contribuido a extraviar lamentablemente el criterio de nuestros músicos, ya que las dos cuentan con simpatizadores, según sean nacionalistas o europeizantes, y por ello deben combatirse enérgicamente sus alcances funestos por lo falsos.

"Cae por su peso el hecho de que un autor que en la misma obra sustenta pensamientos antitéticos, carece de propio criterio y por ello será fácil explicarnos la causa por la cual la escritora que comento a ninguna conclusión llega referente a la música precortesiana, de la cual trata en el capítulo primero de su opúsculo en cuestión".

(Doctor Jesús C. Romero: *El Estudio de nuestra Prehistoria Musical, como factor importantísimo en la especulación folklórica de México*, México, 1928, 9, 2).

En vista de lo anterior, la señorita profesora Herrera y Ogazón renunció para siempre hablar acerca de la música precortesiana, pues en su *Historia de la Música* (Universidad Nacional Autónoma de México, Sección Editorial, 1931), al escribir el capítulo intitulado "Reseña del Desarrollo Musical en México", que se halla al final del libro, omitió su estudio, dejando con ello incompleto el tema que se propuso desarrollar.

notas indispensables a la función tonal, omitidas, según cree, por ignorancia del autor, se las agrega, con cuyas reformas la primitiva melodía queda desfigurada y con sentido europeo; esto, precisamente, sucedió al profesor Francisco Domínguez en sus primeras recolecciones, no así en las posteriores, y acontece aún con el señor Rubén M. Campos. En la obra de este último, *El Folklore y la Música Mexicana*, se consignan varias melodías michoacanas de las cuales el profesor Marcos A. Jiménez, su original recolector, me ha declarado por escrito: "Los Aires Michoacanos que figuran en este libro (el del señor Campos ya mencionado), presentados por mí no están de acuerdo con los originales que proporcioné".

Es natural que el celo religioso español impidiendo que continuara la práctica de los ritos autóctonos, la enseñanza de rudimentos de música europea impartida regularmente a los niños indígenas en las escuelas novohispanas y la tendencia política del gobierno colonial de perseguir por medio de la Inquisición a los historiadores y escritores de tendencia nacionalista, lograron arraigar entre nuestros eruditos de gabinete la apariencia de que se había extinguido la tradición musical autóctona; la falta de crítica histórica en algunos historiadores de prestigio robusteció esa creencia, llegando varios de ellos hasta el error de negar en sus escritos la existencia de un floreciente arte musical precortesiano. Coronó este error, dándole apariencia de verdad axiomática, el europeísmo de nuestros músicos, que les hizo despreciar durante lustros cuanto tenía sello indígena y, más tarde, cuando principiaron a aceptar nuestras melodías vernáculas, dieron por retocarlas y europeizarlas, sin que pudieran reconocer esas impropiedades suyas, por falta de conocimiento en etnografía musical.

IV

NO SE HA EXTINGUIDO LA TRADICION MUSICAL PRECORTESIANA

"...los cantares que componían (los indios) en sus públicos festines y bailes... de que quedó alguna huella en esta ciudad y sus indios hasta nuestros días, cantando vestidos, a su usanza, en sus fiestas (los entonan)". CAYETANO CABRERA QUINTERO. (*Escudo de Armas de México*, México, 1746).

La tradición musical precortesiana no se ha extinguido aún, pese a lo que erróneamente han creído los diversos historiadores, etnógrafos y músicos, negadores de su existencia actual; esa tradición existe y continúa floreciendo. Si no me extraña la opinión que la niega a pesar de ser errónea,

mucho menos me extrañará el que para muchos investigadores no constituya novedad esta afirmación mía, en pro de la existencia de dicha tradición musical, ya que han comenzado a encauzarse por buen camino los estudios de nuestra historia musical indígena.

Los negadores de la música precortesiana han sido siempre eruditos de gabinete con quienes se pueden formar dos grupos: los impreparados en música y los poseedores de esta disciplina, pero sin conocimientos de etnografía musical.

Como los escritores de ambos grupos nunca estuvieron en contacto con la realidad, fincaron su opinión en diversos documentos históricos de innegable validez, pero de alcance circunscrito, el cual ellos indebidamente generalizaron, concediéndoles una trascendencia que aquéllos no podían tener. Esos documentos comprueban en forma indudable que muchísimos indígenas fueron europeizados, por cuya causa quedó en ellos completamente trunca la tradición musical precortesiana; pero tales documentos, ni afirman, ni hacen suponer que todos los indígenas de México recibieron la europeización. Es verdad que ésta actuó en la porción más ilustrada de la población indígena, por cuya causa se extinguió la tradición musical autóctona entre quienes pudieron hacerla brillar y florecer; pero la porción indocta, que era mayoría, quedó libre de la influencia europea y por ello la tradición autóctona decayó lastimosamente, pero no murió, según lo supusieron muchos.

Si tal hecho ignoraron los escritores a quienes impugno, débese a que ellos conocían tan sólo a los indígenas moradores de las ciudades y de sus alrededores, únicos que recibieron la influencia cultural de España, y como a éstos los hallaron semieuropeizados, creyeron ellos que todos los demás se hallaban en idénticas condiciones; pero si hubieran abandonado su gabinete de estudio para trasladarse a las quiebras de las montañas de cualquier región del país, se hubieran encontrado con que todos los indígenas que viven distantes de los centros de civilización occidental, cultivan una música bien diferente de la europea, tanto en su estructura modal como en la rítmica, la cual, etnográficamente, les es propia.

Tengo la seguridad que las diferencias estructurales entre ambas músicas, la indígena y la europea, a pesar de ser de suyo tan notables, no son tan distinguibles para el músico formado exclusivamente dentro del europeísmo escolástico, enmarcado en los modos mayor y menor, por cuya causa, aunque tales escritores y musicógrafos salieran al campo a fin de auxi-

liar en sus investigaciones musicales al historiador no preparado o preparado a medias en cuanto a música, jamás se darían cuenta de la realidad artística que ante sí se desarrollaba.

¿A la luz de qué principios se puede afirmar que la música indígena actual es continuación no interrumpida de la precortesiana, transmitida hasta la fecha por tradición oral directa? A los de la etnografía, a los de la arqueología y a los de la historia musical.

La etnografía tiene comprobado que todos los pueblos de cultura primitiva cantan exclusivamente en escala pentáfona, idea que sustentan, entre otros, los autores siguientes: A. J. Ellis, *On the Musical Scales of Various Nations*, en *Journal of Society of Arts* (Londres, 1885); Eduardo López Chavarri, *Historia de la Música* (Barcelona, 1914); J. Cambarieu, *Histoire de la Musique* (París, 1920); *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (París, 1924); profesor Curt Bach, *La Música en la Antigüedad* (Barcelona, 1927), y cuyo principio fué sustentado en México por primera vez, en el Primer Congreso Nacional de Música, por Baqueiro y Castañeda y por mí.

¿Cuál es la causa, a la luz de la etnografía, por la cual la escala pentáfona es la de los pueblos primitivos? Para explicarlo, formulamos entonces la hipótesis fisiológica de la pentafonía, que sostiene que la glotis, al cantar, engendra los primeros armónicos naturales, base éstos de la pentafonía. En aquella época dije: "Como deseamos asumir la responsabilidad histórica, declaro que la hipótesis fisiológica de la pentafonía musical... se expone por primera vez en el mundo científico-musical y nos pertenece exclusivamente, a mis colaboradores y a quien esto escribe" (doctor Jesús C. Romero, *El estudio de nuestra Prehistoria Musical como factor importantísimo en la especulación folklórica de México*. México, 1928, pág. 11).³

La *arqueología* nos enseña la existencia de flautas de barro, precortesianas todas ellas, construídas para producir melodías pentáfonas. Estas flautas, conservadas en nuestro Museo Nacional de Arqueología, fueron

³ El señor doctor don Miguel Galindo, a páginas 99 de su *Historia de la Música Mejicana* (Colima, 1933) dice: "No participamos de la idea de nuestro culto amigo el ilustrado musicógrafo doctor don Jesús C. Romero, que supone ser los armónicos de la garganta, los que han sugerido el sistema pentatónico" porque, según él, "probablemente ello se debe a que en las flautillas es cómodo usar cuatro dedos para cubrir o descubrir los agujeros, dejando el pulgar para sostenerlas..."

Quien haya estudiado la acústica de la pentafonía, podrá decidir cuál de las dos hipótesis, la mía o la de mi amigo, el señor doctor Galindo, tiene mayores probabilidades de llegar a convertirse en tesis.—J. C. R.

estudiadas por mí, en unión de mis colaboradores los profesores Montiel y López y Baqueiro Foster, catedráticos de este Conservatorio, con asistencia del señor profesor Aguirre, ayudante de la clase de Arqueología en dicho Museo y comprobamos entonces que aunque de diversas dimensiones y por ende afinadas en distinta tónica, todas ellas estaban construídas sobre base pentafónica: con cuatro agujeros.⁴

La *historia musical* nos proporciona melodías aportadas por recolectores capacitados, que comprueban que los actuales indígenas de las diversas regiones del país (lacandones, mayas, mixes, nahuas, pápagos, seris, tarascos, tarahumaras, otomíes, pericús, zapotecas, etc.) continúan cantando en la escala pentáfona y usando instrumentos similares a los precortesianos, conservados en el Museo Nacional de Arqueología.

Si por razón etnográfica los mexica cantaban pentafónicamente; si las flautas precortesianas que se conservan en el Museo Nacional de Arqueología están construídas para producir melodías pentafónicas, lo cual prueba la veracidad para el México autóctono del principio etnográfico anterior; y si los actuales indígenas de nuestra patria continúan cultivando esta música, lógico es deducir que entre ellos no se ha truncado, hasta hoy, su tradición, máxime que el influjo europeo (modos mayor y menor), sólo se encuentra en aquellas melodías indígenas recolectadas por músicos europeizantes.

¿Cuáles son las características de la música mexicatl? He aquí lo interesante.

Para formular su justipreciación, contamos solamente con la música actual y ella sólo puede considerarse como expresión de la clase popular, y por añadidura de un pueblo inhistórico. Por obra de la Conquista, desaparecieron los eruditos y los artistas indígenas de profesión, con cuya pérdida quedó a partir de entonces decapitada la cultura mexicatl y lo que ahora conocemos de su música, no es sino el remedo empequeñecido de lo que fué.

Gustavo Le Bon, comentando una catástrofe cultural de ese tipo, dice: "Esa pequeña falange de hombres eminentes que un pueblo posee y que bastaría suprimir en cada generación para hacer descender considerablemente el poder intelectual de ese pueblo, constituye la verdadera encarnación de los poderes de una raza. A ella se deben los progresos realizados

⁴ El estudio organográfico-musical realizado por el ingeniero Castañeda acerca de las flautas, el cual mencioné en la nota núm. 1, vino a robustecer, posteriormente, esta afirmación mía.

en las ciencias, en las artes, en la industria, en todas las ramas de la civilización”.

El Conde Saint-Simon, citado por el mismo Le Bon, es todavía más enérgico, pues afirma: “Si Francia perdiese súbitamente sus cincuenta primeros sabios, sus cincuenta primeros artistas, sus cincuenta primeros fabricantes, sus cincuenta primeros y más notables agricultores, la nación se convertiría en un pueblo sin alma, quedaría decapitada. Si, por el contrario, llegase a perder todo su personal oficial, no produciría esto para el país sino un pequeño daño. . .”

Si semejante catástrofe aconteciera en Francia, cerebro del mundo, con sólo la pérdida de sus cincuenta primeros hombres en cada disciplina, en esta época de la imprenta y del libro, ¿qué magnitud habrá tenido el cataclismo que se abatió sobre la raza mexicatl, que perdió súbitamente y a un mismo tiempo todos sus pensadores, todos sus artistas, todo su personal oficial y toda su organización social y política y en época en que todos sus tesoros intelectuales estaban encomendados a la transmisión oral?

Para valorizar mejor la hecatombe azteca, oigamos lo que opina Manuel José Quintana, el elocuente y veraz escritor hispano, político distinguido y académico prominente, que refiriéndose al hundimiento del imperio inca que acaeció a la muerte de Atahualpa, dice: “. . . todo fué confusión y desorden; y la obra de la civilización, que había costado siglos de sabiduría y perseverancia, se veía destruída por momentos. . . y falseada la clave de la cúpula que mantenía el edificio, todo él, con espantosa ruina, vino al suelo” (Vida de Francisco Pizarro, en *Vida de Españoles Célebres*, t. I, pág. 395. Madrid, 1905). Si tal se afirma de Perú, cuya cultura fué inferior a la azteca y cuya conquista se realizó fácil y rápidamente, ¿qué podría expresarse de México, en donde los vencedores, ensoberbecidos por tan costosas y difíciles victorias, desbordaron su desenfreno sobre las ruinas humeantes, sembradas de cadáveres, que había obrado la acción militar de setenta y cinco días de sitio estrecho y heroico, que dió remate a una expedición militar de más de dos años de dura acción!⁵

¡Cuánta verdad existe en el testimonio de Mendieta, testigo ocular del

⁵ “. . . en aquel momento, para toda una región, se iniciaba un torbellino que alteraba en absoluto el curso de los sucesos. Mi padre decía que la Conquista fué para los indios una catástrofe, como jamás ha habido otra en el mundo. Que para reproducirla, sería preciso que seres extrahumanos vinieran a invadir la Tierra. La Conquista rebasó el dominio de lo material; pérdida de fortuna, vida y tierra, y trascendió al campo del espíritu, despojando a toda una raza de su propia dignidad, tornando en polvo a sus plebeyos, en esclavos a sus reyes, en nigromantes a sus sacerdotes y en demonios a sus númenes”. José López Portillo y Weber: *La Conquista de Nueva Galicia*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1935, p. 198.

cataclismo, cuando afirma: los indios en aquel tiempo estaban como atónitos y espantados de la guerra pasada, de tanta muerte de los suyos, de su pueblo arruinado y finalmente de tan repentina mudanza y tan diferente en todas las cosas!

Para producir un juicio justipreciativo, sería indispensable hacerlo basándolo en la producción precortesiana de los compositores representativos de ella, lo cual es, en nuestros días, de absoluta imposibilidad; nos tenemos, pues, que conformar con deducirlo de la producción indígena contemporánea, sin que ello nos impida reconocer lo paupérrimo de su resultado. Creer lo contrario sería tanto como imaginar que se podría deducir, en literatura latina, la magnificencia del esplendor del siglo de Augusto, a través de los escritores populares romanos del siglo VII de nuestra era.

¡Qué hubiéramos dado por haber tenido en el siglo XVI un Fray Bernardino de Sahagún que con el mismo amor y competencia con que éste recogió varios poemas indígenas, hubiera recolectado alguna de las más altas manifestaciones musicales autóctonas!

Conformémonos, pues, con lo único que se puede hacer, aunque ello resulte de suyo exiguo; pero reconozcamos, además de las dificultades propias de la empresa, que ésta se intenta por primera vez, desde el punto de vista de su conjunto.

Las escalas usadas por las culturas indígenas, según se dijo ya, eran las pentatónicas, en sus dos variantes fundamentales: sin semitonos y con semitonos.

El ritmo de su música estaba regido por la ortología de su lenguaje, teoría ésta que tuve el honor de apuntar en el Primer Congreso de Música, en una de sus discusiones y que pienso poderla desarrollar más tarde.

Como toda música primitiva, la del México precortesiano era unimelódica y preponderantemente vocal. A juzgar por lo que de ella conocemos, no es dable deducir que su ámbito era reducido.

Para completar este sucinto e incompleto análisis, recurriré a la opinión de un investigador calificado y que tiene en su haber la realización de una obra sinfónica de tipo mexicatl, el maestro don Carlos Chávez, actual director de este Plantel, cuyas ideas han sido muy recientemente sustentadas:

“Los aztecas procedían por una especie de predilección de intervalos que, podemos decir, eran la tercera menor y la quinta justa, de los cuales se apartaban muy contadas ocasiones.

“Esta suerte de predilección, que en suma no es más que el conocimien-

to intuitivo del acorde perfecto menor, tuvo otras manifestaciones que se revelaron en el uso de un sistema de modos, que consistía en considerar la importancia de las notas inicial y final de un período musical, que podía comenzar y terminar igualmente en cada una de las cinco notas de la escala pentafónica. Contaban, por consiguiente, con cinco modos diversos.

“El hecho de carecer del cuarto y séptimo grados, hizo desaparecer del sentido armónico lo que llamamos funciones tonales. Sintiendo la necesidad psicológica de la “modulación”, no modularon en el sentido capaz de comprenderla y profundizarla sino porque no estaba identificada con su sentimiento y espíritu sencillo.

“La polimodalidad entre la música de los indios se convierte para los oídos acostumbrados a la escala diatónica, como única, en politonalidad.

“La politonalidad es equivalente a la ausencia de perspectiva que encontramos en cualquiera de los códices precortesianos.

“Es evidente que una construcción especial o simplemente una costumbre inveterada los hacía tener una pluralidad auditiva que en el momento presente nos parece extraña o imposible”.

(Carlos Chávez: *La Música Azteca*. Conferencia sustentada en el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria, en octubre de 1928, bajo los auspicios del Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de México).

¿Qué interés práctico puede tener para el compositor, el conocimiento de la música precortesiana? Uno muy grande: el de que por su medio llegue a producir la verdadera música nacional. Creo que en este punto no puede haber discusión, ya que no hay musicógrafo, desde Exímeneo hasta Adolfo Salazar, por no citar más que a los hispanos, que no suscriba esta afirmación. Hasta que se conozca bien la música mexicaatl y la música criolla, tendremos verdadera obra folklórica.

Considero que las melodías precortesianas son, en el estudio de la música mexicana y en el de nuestro folklore musical, el mejor testimonio de la sensibilidad indígena, condicionada por su propio habitáculo geográfico, conocimiento de primer orden para comprender las características de la posterior adaptación indígena al arte español.

Considero también que el estudio de la música precortesiana tiene para nosotros el mismo valor importante, que el conocimiento de las manifestaciones primordiales de la música de los demás pueblos del mundo, aunque reconozco que la “fonetización” de aquélla, dentro de la escala occidental temperada, es no sólo insuficiente para expresar la belleza de la melodía

original, sino que, además, le determina quizá cierta desfiguración; sin embargo, es inconcuso que a pesar de semejantes inconvenientes incluíbles, su estudio, a través de la escala temperada occidental, nos permitirá justipreciar los valores imaginativos y de concepción de la raza indígena.

¿Qué cosa es folklore?

“Si practicamos una cuidadosa compulsión en los más famosos diccionarios musicales, diccionarios de la lengua y enciclopedias, que hasta la fecha se hayan publicado en Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Bélgica, Alemania, Italia y España, adquiriremos el convencimiento, no sin asombro, que nadie hasta hoy, en parte alguna, ha formulado la recta definición de esta voz, y que la consignada en ciertas obras, pues varias no la contienen, resulta manifiestamente errónea y falta de sentido.

“Sabemos que la palabra folklore fué usada por primera vez el 28 de agosto de 1846, en el Ateneo Inglés, por W. J. Thoms, para sustituir con ella la expresión ideológica de *popular antiquities*; el neologismo se generalizó rápidamente, sin que los escritores que lo usaron tuviesen noción exacta acerca de su recta significación, según se comprueba por la diversidad de sus definiciones.

“Para deducir acertadamente su significado, examinaré a qué cosa se le llama *folklore*.

“Debemos aceptar como función ineludible y propia de toda civilización cosmopolitanizada, y la nuestra es una de ellas, la de borrar las diferencias etnográficas de los pueblos que la usufructúan.

“La vida intelectual y sus formas sociales que se cultivan en España, no se diferencian de la de Londres, de la de París o de la de Berlín; y en América pasa otro tanto. En nuestras universidades se estudia y asimila a los pensadores anglosajones, teutones, latinos y aun orientales, por cuya causa el pensamiento occidental hállase influído por toda la complicada especulación cosmopolita, reforzada en gran parte por el influjo de los idiomas extraños al nuestro que hemos aprendido a traducir.

“Es natural concluir que semejante cosmopolitanismo actúa decididamente sobre las peculiaridades de nuestra producción estética, logrando su descaracterización etnográfica e implantándole, en cambio, un aspecto de hibridismo cosmopolita. Como nuestra enseñanza musical es escolástica, está fincada exclusivamente sobre los modos mayor y menor y su estudio queda enmarcado por la obra de los Palestrina, los Bach, los Haydn, los Mozart, los Beethoven, los Wagner, etc., resultándoles completamente impropia la expresión estética de otras culturas, y ello bastará para compren-

der por qué la producción musical de los distintos pueblos de civilización occidental, a pesar de ser éstos etnográficamente diferentes, resulta toda ella de un agudo cosmopolitismo.

“Mientras en las ciudades se registra el fenómeno de cosmopolitanización artística, veamos qué es lo que sucede en aquellos sitios adonde no llega, o llega muy disminuída y sin fuerza, la corriente de cosmopolitanización cultural.

“En la aldea y en la montaña, la producción estética conserva puros, o casi puros, sus rasgos etnográficos, y, por ende, posee estilo y forma propios, es decir, carácter regional.

“La diferencia entre ambas producciones estriba en la razón sencilla y clara de que para el hombre de la aldea sólo hay un arte: el suyo; y éste es en él genuino, espontáneo, puro, natural, o lo que es lo mismo, que es concebido y expresado sin artificio previo ni perjuicio alguno.

“En cambio, para el hijo de la cultura occidental, que por esta sola circunstancia tiene disminuída su capacidad etnográfica para la concepción estética, existen dos suertes de artes perfectamente diferentes uno del otro: el *popular* y el *erudito*.

“Mientras el arte erudito es hijo de las diferentes influencias que entretrejen la trama de la cosmopolitanización y en él aquéllas se resumen y completan, el arte popular es producto de una sola fuente, la que conserva puras sus características etnográficas, lo cual le permite singularizarse fácilmente dentro del marco de una cultura universalizada, constituyendo su contraste el folklore.

“En vista de lo expuesto, transcribiré la definición de folklore que formulé y fué aceptada, previa discusión, en enero de 1929, por la Comisión Técnica de Folklore de la República Mexicana, integrada por los siguientes miembros: profesor Estanislao Mejía, Presidente; profesor Pedro Michaca, Secretario, y Vocales, los profesores Jerónimo Baqueiro Foster, Ignacio Montiel y López, Vicente T. Mendoza, Francisco Nava, Luis Sandi Meneses, María Refugio Lomelí, ingeniero Daniel Castañeda, doctor Miguel Galindo y doctor Jesús C. Romero:

“FOLKLORE, m (del inglés *Folk*, gente, nación, raza, pueblo; y *Lore*, erudición, saber, conocimiento, ciencia), rama de la etnografía. Por *folklore* se entiende la manifestación cultural vernácula, espontánea y anónima de un pueblo, producida en contraste con las normas de una cultura universalizada, dentro de las cuales aquél evoluciona. Ciencia etnográfica

que estudia las manifestaciones culturales vernáculas para clasificarlas y justipreciarlas mediante leyes generales”.

(Doctor Jesús C. Romero: *Apéndice al Diccionario de la Música Ilustrado*, Central Catalana de Publicaciones. Barcelona, 1929).⁶

Cuando el compositor mexicano pueda usar de los motivos mexicanos en toda su pureza, podrá hacer obra de caracteres propios, obra que tenga personalidad nacionalista, al revés de lo que sucede hoy, que piensa y se expresa mediante el hibridismo occidental.⁷

Folklore y nacionalismo serán para nosotros términos imposibles de realizar sin el exacto conocimiento de nuestra música autóctona.⁸

⁶ La Central Catalana de Publicaciones me invitó en 1928 para colaborar en la redacción del Apéndice a su *Diccionario de la Música Ilustrado*; por ello, todas las bibliografías de músicos mexicanos, excepto la de León Mariscal, que contiene, me son debidas, así como todos los artículos de música mexicana. Para subsanar la falta de la definición del término *folklore*, envié el artículo transcrito, el cual aprobó su publicación el maestro Jaime Pahissa, Director técnico de la obra; pero ésta dejó inopinadamente de publicarse y mi artículo quedó inédito y en poder de la editorial fallida.

⁷ El método histórico-crítico empleado por mí para estudiar la música precortesiana y que empleé por primera vez en mi tesis a los Congresos 1º y 2º de Música, me han hecho el honor de adoptarlo los siguientes escritores: Ramón Mena y Juan Jenkins, en su obra *Educación intelectual y física entre nahuas y mayas* (México, 1930); doctor Miguel Galindo, *Historia de la Música Mexicana* (Colima, 1933), y Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México. Epoca Precortesiana y Colonial* (México, 1934).

⁸ La bondad de esta tesis lo comprueba la siguiente enumeración de obras sinfónicas pentatónicas, escritas después de esta fecha, excepto las de Carlos Chávez. No se enlistan obras de cámara o para piano, aunque son ya numerosas:

Ayala, Daniel:

Tribu. Orquesta Sinfónica de México. 18-X-1935. Palacio de Bellas Artes.

Ucheben X'Cochohte (Un antiguo cementerio). 1ª versión: Teatro Hidalgo, 13-X-1933. Orquesta del Conservatorio Nacional. 2ª versión: Ballet en 2 actos. Palacio de Bellas Artes, 6 y 7 de III-1936.

U'Kayil Chaac (Canto maya a la lluvia). Orquesta de la Sección de Música. Palacio de Bellas Artes, 24-VII-1934. En Nueva York, bajo la dirección de Carlos Chávez. Orquesta de la Columbia Broadcasting, I-23-36.

Chávez, Carlos:

Los cuatro soles (ballet azteca). Orquesta Sinfónica Mexicana. Teatro Iris, 24-X-1928.

El fuego nuevo (ballet azteca). Orquesta Sinfónica de México. Teatro Iris, 26-VII-1929.

Voces de México. Orquesta Mexicana. Teatro Hidalgo, 1933.

Sinfonía india. Orquesta de la Columbia Broadcasting Co. New York, 23-VII-1936, y en México: Orquesta Sinfónica de México. Palacio de Bellas Artes, 31-VII-1936.

Domínguez, Francisco:

El vaso de Dios (ballet tlaxcalteca). Orquesta Sinfónica de México. Teatro Arbeu, 12-XII-1930.

La doncella y las fieras (ballet). Orquesta de Bellas Artes. Teatro Hidalgo.

Galindo, Blas:

Suite mexicana núm. 1. Teatro Hidalgo, 7-III-35.

Suite mexicana núm. 2. Para orquesta mexicana. Orquesta de la Sección de Música. Teatro de Bellas Artes, 28-X-1938.

- Preludio del ballet: *Entre sombras anda el fuego*. Orquesta de Bellas Artes. Teatro de Bellas Artes, 23-III-1940.
- Guerrero, Raúl G.:
Canto al teponaxtle. Orquesta Indígena y Coro Mixto. Salón Beethoven del Hotel Reforma, 24-IV-1941.
- Hernández Moncada, Eduardo:
Sinfonía mexicana. Orquesta Sinfónica de México. Palacio de Bellas Artes, 31-VII-1942.
- Huizar, Candelario:
Oxpanixtle (ballet azteca). Orquesta Sinfónica de México. Palacio de Bellas Artes, 4-IX-1936.
Dios cautivo (ballet). *Revista Upa y Apa*. Teatro de Bellas Artes, III-1939.
- Mendoza, Vicente:
Pátzcuaro. Lied para pequeña orquesta y voz. Estación Radiodifusora X.E.X., de la Secretaría de Educación Pública, VI-1934.
Danza tarahumara. Orquesta Sinfónica de México. Teatro Iris, 22-VII-1930.
- Moncayo, Pablo:
Amazinac.
- Salas, Angel:
El retorno de los dioses blancos (ballet). Miami Beach, Florida, E. U. A., 18-IV-1933.
Lagarto (ballet).
- Salas, Angel, y Guerrero, Raúl G.:
El mensajero del sol (teatro de masas). Estadio Nacional, México, D. F., 21-IX-1941.
- Sandi, Luis:
Norte. Tres movimientos sinfónicos con temas indígenas. Orquesta Sinfónica de México. Teatro de Bellas Artes.
Danza del venado.
Danza del venado.
Danza del coyote.

