

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS MUSICALES EN LA HISTORIA DE ESPAÑA Y MÉXICO

En seis años más entraremos a un nuevo siglo y a un nuevo milenio. Lleguemos a ellos dando vida, memoria y deseo a la prodigiosa civilización común que hemos creado españoles y mexicanos.

Carlos Fuentes,
*España y México, España en México*¹

Antes que nada, debo ofrecer una disculpa anticipada por tratar una vez más el famoso tema de la historia cultural de América y España. Al parecer, tantas celebraciones y conflictos de hace dos años no fueron suficientes para persuadir a los investigadores de todas las ramas humanísticas que dicho tema no debe ser tocado en público hasta que hayan pasado al menos otros quinientos años. Por otra parte, estoy seguro que ustedes comprenderán la singular oportunidad que la charla de hoy representa: un musicólogo mexicano que viene a la madre patria para narrarles las singulares transformaciones de la música en el curso de nuestra difícil y compleja historia. Es una oportunidad —parafraseando el título de un libro de ustedes conocido— de narrar aquí un fragmento de *la audición de los vencidos*.

Pero antes de emprender lo anterior es necesario reflexionar brevemente sobre el objeto mismo, es decir sobre la música y su llegada a tierras americanas. Aunque se trate de una conjetura arriesgada, resulta difícil no imaginar que hubiera sido de la conquista de México si Cortés y sus hombres hubiesen utilizado desde el comienzo el arma más poderosa y singular con que contaban. A juzgar por el entusiasmo musical de los indígenas característico de los primeros años del virreinato, las murallas de Tenochtitlán hubiesen caído sin

¹ Carlos FUENTES, «España y México, España en México», *El País*, 16 junio, Madrid, 1994, pp. 15-16.

necesidad de tanta sangre de haber sido sometidas desde un principio a la técnica guerrera que —según nos cuentan— funcionó tan bien en Jericó.

Es necesario reconocer que la música occidental fue de los grandes tesoros que llegaron de España, pues en aquellas tierras de Anáhuac difícilmente podía encontrarse cosa semejante. Por supuesto, podemos saber que algo parecido a lo que hoy llamamos música existía entre las culturas prehispánicas. Y vale aclarar que esto no es un comentario peyorativo sino simplemente la enunciación de una diferencia muy importante. Hay quienes se han esforzado en darle a la llamada música prehispánica valores que no le corresponden, es decir, valores occidentales. El ejercicio es interesante, a veces revelador —como en el caso de aquellas flautas triples que anticipan la polifonía europea por varios cientos de años— pero creo que es mejor reconocer que estamos hablando de dos conceptos totalmente distintos y que sólo comparten —en estrictos términos acústicos— un medio de expresión. Al parecer, la llamada música de los antiguos mexicanos —como la de los griegos— siempre estuvo unida a la danza, además de estar específicamente relacionada con ciertas festividades. La música en el mundo precortesiano también fue sinónimo de conceptos que hoy no le son lejanos, pero que dentro del pensamiento prehispánico fueron inseparables: la vida, el movimiento y las flores. Por otra parte, esa música compartía con la de occidente dos rasgos que más tarde serán cruciales para la historia que nos ocupa: su asociación con los ritos religiosos y un marcado propósito utilitario, el de provocar el éxtasis entre los participantes, activos o no, de diversas ceremonias.

Aclaradas las diferencias, podemos pasar a nuestro asunto, cuya tesis es muy simple. Creo que la música ha jugado un papel determinante y contradictorio en diversos momentos de las relaciones entre México y España. Aun cuando dichas contradicciones tienen una clara justificación histórica y responden directamente al sentir social de su tiempo, no deja de sorprenderme cuán singular ha sido el papel de la música en nuestra historia.

La mejor manera de ilustrar lo anterior es referirse a tres momentos cruciales de las relaciones entre España y México: el encuentro, es decir, la conquista; el desengaño o la guerra de Independencia a principios del siglo pasado y por último el reencuentro, la

llegada a México de los refugiados españoles hace no más de sesenta años.

Es de todos conocido el papel determinante que la música jugó en la conquista de México. España tiene una deuda muy grande con Palestrina y sus colegas, pues fue la música lo que permitió una conquista más o menos duradera y hasta cierto punto definitiva. La conquista militar pudo someter a los habitantes, la llegada de tecnología y también de mano de obra fuerte y barata quizás sedujo a unos cuantos mestizos, pero fue la conquista religiosa lo que permitió tres siglos de virreinato, no obstante los terribles problemas que ustedes tan bien conocen.

Finalmente, sabemos que las conquistas ideológicas son las únicas que pueden preciarse de tales. Una colonia sometida a la fuerza y con la cual no se comparte ningún rasgo cultural constituye una empresa arriesgada, de final trágico y no tan productiva como pudiera serlo. Es por ello que la conquista espiritual de los habitantes de México fue fundamental. Aun cuando para muchos la nueva religión representó un simple cambio de nombres y alguna variación de ritos y costumbres, la conversión a la religión católica fue crucial para darle vida a una colonia diversa a más no poder durante tres siglos.

Dentro de este panorama, la música jugó un papel determinante. Sin duda, los novedosos sonidos de los instrumentos europeos y, sobre todo, las nubes polifónicas que verdaderamente suenan a milagro constituyeron un arma muy poderosa, quizás la de mayor alcance y de efectos más duraderos.

En un principio, la utilización de la música como herramienta de conquista tuvo efectos sorprendentes. Tanto así, que las instituciones de enseñanza musical fueron de las primeras en existir, primero la escuela del Convento Mayor de San Francisco, fundada por Pedro de Gante en 1524, luego el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, fundado en 1536 y años más tarde el de San José de los Naturales, todas reconocidas por su excelencia en materia musical. Y de ahí en adelante, la música fue explotada al máximo. Tanto, que en el año de 1561, apenas pasados cuarenta años de la llegada de Cortés a Tenochtitlán, las autoridades se vieron obligadas a restringir la cantidad de músicos al servicio de la Iglesia. En ese año Felipe II expidió una cédula donde decía que «es necesaria una disminución en el

R. I., 1997, n.º 210

número de indígenas que sean sólo músicos»². La anécdota anterior ha sido narrada por diversos autores como muestra del auge musical en el Virreinato temprano. Pero lo que no todos han señalado es que la Iglesia española -en su afán de conquista- no pudo prever aquello que San Agustín había experimentado hacía varios años: el placer de la música y su conflictiva asociación a la devoción religiosa. Decía San Agustín:

Voy tan lejos, por momentos, que querría alejar de mis oídos y de la misma iglesia todas las melodías y dulces sonos que suelen acompañar a los salmos de David... Todavía hoy me siento conmovido, no por el canto, sino por las cosas que se cantan³.

Y es que, después de todo, la música no fue creada para conquistar almas. Aunque muy efectiva en ese sentido, lo cierto es que nunca se sabe qué es aquello que se conquista. ¿Se va a la iglesia por estar convencido de sus postulados, o se asiste por la seducción que el sonido ejerce sobre el alma? La pregunta no es nueva y la respuesta tampoco. Ya en el siglo XVI, el viajero inglés Thomas Gage se preguntaba si los habitantes de la capital de la Nueva España asistían a los servicios de su Catedral por el placer de la música o por el placer de servir a Dios. En este caso la disyuntiva no llama la atención por sí misma, sino por su contexto social y geográfico. Aquel dilema, motivo de una auténtica confesión por parte de San Agustín, era un problema cotidiano de los habitantes de la Nueva España, y sobre todo, de sus autoridades eclesiásticas.

Era de esperarse que aquello que no pudo resolver uno de los grandes pensadores del cristianismo, no fuera resuelto por los frailes y monjes que tenían como misión fomentar la conversión a la verdadera religión y guardar la fé cristiana en una tierra desconocida, indómita y separada de Europa por varias semanas de viaje. En realidad, no sólo no pudieron controlarlo, sino que su florecimiento fue sin precedentes. Y si no, ¿qué pensar de aquella misa a cuatro coros de Francisco López Capillas estrenada en 1656 con gran solemnidad

² Robert STEVENSON, «La música en el México de los siglos XVI a XVIII» en *La Música de México*, vol. 2, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 11.

³ Aurelius AGUSTINUS (San Agustín), *Confesiones*, XXXIII, 49-50, cit. en «Las tentaciones del oído», trad. de Francisco Montes de Oca, *Pauta*, vol. II, núm. 6, abril-junio, México, 1993, pp. 5-6.

en la todavía inconclusa catedral de la *Ciudad de los palacios*? Evidentemente, ya para aquel entonces no había necesidad de milagros sonoros ni mucho menos, al menos no en la capital del virreinato donde la presencia física de los poderes —corte, inquisición, arzobispado— era suficiente para hacer patente la conversión de la ciudad y sus habitantes. Debemos admitir que el estreno de tan celebrada misa constituye una prueba irrefutable del papel ambivalente de la música en nuestra historia. Se trata de una auténtica confesión masiva: no sabemos si en verdad se guarda la religión, pero los esfuerzos para probarlo y para participar de las ventajas religiosas alcanzan en ese curioso acontecimiento una intensidad notable. Sirva de muestra una cita de la crónica publicada a raíz de tan singular evento en el *Diario* de Gregorio Guijo:

«Acudió todo el reino y las religiones por la novedad de cantarse cuatro misas a un tiempo, juzgado por acto de mofa; pero quedaron confusos y admirados de ver el acto más grave y más grande que la Iglesia de Dios ha usado... acabáronse las cuatro misas a las tres de la tarde, con tanta alegría en todo el reino que fue admiración, y los que pretendían censurar quedaron confusos y avergonzados.»⁴

La música pues, entra en la vida de la Nueva España como instrumento de conquista pero acaba por ser un instrumento de orgullo y placer, de modo que como decimos en México, a los misioneros «les sale el tiro por la culata». Por lo demás la cuestión del orgullo me parece sintomática y digna de comentario. Si bien nos llegan de Europa los usos y costumbres musicales, los habitantes de la Nueva España supieron dar su sello característico y buscaron superar al modelo original. En este sentido, no deja de ser significativo que el propio López y Capillas haya sido uno de los pocos maestros de capilla nacidos en la Nueva España.

En el mediodía del Virreinato, sus habitantes gozan agradecidos de las bondades de la música y comparten así un factor cultural importantísimo que ayuda a la unión de un Estado tan diverso como fue la España de los Borbones. Pero pasados los años de la guerra de Independencia —entre 1810 y 1821— la música europea se con-

⁴ Cit. en Juan Manuel LARA, «Francisco López Capillas (ca. 1608-1674)», en *Francisco López Capillas, obras*, vol I., México, CENIDIM, 1993, p. xv.

vierte en símbolo de identidad nacional. Y entonces surge la situación más peculiar de la historia político-musical de México: los mexicanos —gracias a las tensas relaciones con España— se vuelven musicalmente italianos y hacen de su pasión musical una muestra más de su orgullo nacional.

Situación por demás curiosa, las razones históricas que le dan vida me parecen contundentes. En los años que siguen al triunfo del ejército trigarante, la nueva nación vive en continua crisis. Los navíos de la flota española no han abandonado el puerto de Veracruz y los marinos peninsulares acechan a la nación desde los baluartes de San Juan de Ulúa. La manera más eficaz para evitar un enfrentamiento que México no puede sufragar económicamente, consiste en asegurar el reconocimiento internacional de la nueva nación. Víctimas de situaciones similares, algunos países americanos se reconocen entre sí. Pero eso no deja de ser un mero gesto de nobleza. Lo que importa es el reconocimiento de algún país europeo, y sobre todo —por tratarse de un país católico—, el del Papa. Pero España ha movido sus redes diplomáticas y Su Santidad no se atreve a reconocer lo que ha perdido una de las naciones europeas más religiosas.

Así las cosas, los nuevos mexicanos se dan a la tarea de cultivar, con un ahínco que recuerda el fervor musical de la conquista, la vida cultural en todos sus aspectos. Al menos, se quiere probar así que éste no es ni será un país de bárbaros sublevados, como lo quieren algunos españoles, sino el de una sociedad civilizada, que sabe guardar su herencia occidental. Y entonces aparece la ópera. ¿Qué mejor muestra de la civilidad y el buen ánimo de la sociedad mexicana que fomentar el cultivo de la ópera? Tal vez no hay dinero para comprar las armas que detengan el empuje de los españoles anclados en San Juan de Ulúa, pero sí lo hay para remozar el teatro principal y estrenar, una tras otra, las frescas creaciones de Rossini.

No he podido constatar con documentos primarios si la afrenta musical del público mexicano afecto siquiera a algún español. Lo cierto es que se trata de una manera singular de manifestar nuestro rechazo al reino que no se resignaba a su pérdida. Singular, pues nadie se preocupa de la música mexicana. Lejos de echar por la ventana la valiosa herencia musical de la que ya hemos hablado, los mexicanos fueron dueños de su gusto musical y entonces tomaron para sí mismos lo mejor de aquel entonces: las óperas del «divino

Rossini» —así lo llamaban— y en general, el gusto por la música italiana, mismo que perduró hasta la segunda mitad del siglo XIX.

Existe un pronunciamiento aparecido en *El Iris*, una de las primeras revistas publicadas en México, que me parece revelador del curioso papel asignado a la música por aquel entonces y que ya he citado en otros trabajos. Lo cito nuevamente en su totalidad:

«El canto de Tirteo llevaba a los griegos a la victoria, la arpa [sic] de David a los israelitas, la lira de Osian a los escandinavos. La Música, pues, aumenta, no disminuye el valor nacional. Mas ¿por qué la Música será la ruina de Italia? Porque la Italia no forma nación, donde no hay nación no hay patria, donde no hay patria no puede haber mas que ruina.»⁵

No deja de ser significativo que un discurso semejante, de lógica extraña y aparente irrelevancia ya que se refiere a la misma Italia de música tan maravillosa, haya aparecido en 1826, una fecha temprana de la nueva nación. Pero el aspecto más importante de dicha declaración estriba en el hecho de que en ella se habla acerca de valores nacionales, mas no de música nacional. La nueva sociedad mexicana sólo se preocupó por la continuación de aquella vida musical que a finales de la Colonia había comenzado a abandonar las capillas, y no por el surgimiento de una música «mexicana». Como ya he dicho, no había por el momento mejor música que la del «divino Rossini», como le llamó un crítico de la época en el mismo periódico donde se nos recuerda que:

«Los buenos mejicanos aspiran a que las potencias reconozcan la independencia de su patria -y los malos hacen gritar en las calles contra los extranjeros [sic].»⁶

Tres siglos después, el papel de la música en las relaciones de nuestros países ha cambiado radicalmente. La maravillosa arma de conquista, seductora de almas, se ha convertido en una más de las diferencias que nos separan. Los mexicanos han aprendido bien a utilizar la música como elemento de unificación y el cambio en sus

⁵ C. LINATTI, F. GALLI y J. M.^a HEREDIA, *El Iris, periódico crítico y literario*, intr. de M.^a del Carmen Ruíz Castañeda, edición facsimilar, 2. vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1988, vol. 1, p. 71.

⁶ LARA, [4], p. 96.

gustos musicales es naturalmente una muestra de su deseo por ver consolidada su independencia y al mismo tiempo, por hacer suya la cultura occidental que ha venido de España.

Habiendo dicho todo lo anterior en relación a la música italiana y a los difíciles momentos de la relación entre nuestros países, es necesario hacer una aclaración *a posteriori*: tres siglos de cultura española no pueden cambiarse nunca. Serán la música italiana y posteriormente la francesa las que dominen el panorama musical de México durante el siglo XIX, pero el gusto por lo español se asoma tímido y a la vez constante. La zarzuela prueba ser tan seductora como la música de los misioneros, se mantiene en la escena mexicana por años cincuenta y todavía hoy en día goza de cierto auge.

Pero pasemos a un tercer momento. Debemos a la tragedia del pueblo español un florecimiento inusitado de nuestra vida cultural. Involuntariamente, México se beneficia —como bien se sabe— de la pléyade de intelectuales españoles que encuentran en el medio cultural mexicano un campo propicio para la renovación de sus tareas. Lo dice mejor el propio Rodolfo Halffter:

«Desde que salí de España y me asilé en México, al finalizar la guerra civil española, nunca me he sentido un *desterrado*; sino un *transterrado*. Esto mismo solía decir de sí mismo —él fue quien inventó la palabra— el ilustre filósofo José Gaos, español como yo y amigo leal desde nuestra lejana adolescencia... Con el empleo del vocablo *transterrado*, Gaos quería dar a entender, y es este asimismo el significado que yo doy al término, que el cambio obligado de lugar de residencia, de España a México, no logró despertar en él la impresión de haber sido *desterrado*, sino la de haber sido *trasladado* de una a otra parcela en el extenso territorio hispanomexicano, imaginario y real a la vez. Porque lo cierto es que, en efecto, ningún español en México, ni ningún mexicano en España, podrán sentirse *desterrados*.»⁷

Para dar una idea más completa del exilio español en el México de Lázaro Cárdenas quisiera completar las palabras de Halffter con las de Eduardo Nicol -junto con Ramon Xirau, Adolfo Sánchez Vázquez, José Miranda y el ya citado José Gaos, maestros ilustres

⁷ Rodolfo HALFFTER, «Crónica del traslado, Discurso de ingreso a la Academia de Artes» en Xochiquetzal Ruiz: *Rodolfo Halffter*, México, CENIDIM, 1990, pp. 74-75.

de la Universidad Nacional y de muchos de nosotros, aunque sea indirectamente, alumnos o maestros de esa institución. Dice Nicol:

«No cuenta aquí lo que pudimos hacer o ser antes, allá. Nosotros nacimos en 1939. Cuenta ahora lo que ha sucedido después de aquel nacimiento que nos alejaba de la madre, con una tristeza que no tendría fin ni consuelo.»⁸

Creo que son dos los cambios básicos que caracterizan a este tercer momento de nuestra historia musical. En primer lugar, las diferencias han cedido su lugar al idealismo de lo que José Gaos llama «el territorio hispanomexicano». En segundo, nos llega de España la contraparte de lo que llegó en la Colonia. A la poca sensibilidad de los hombres de Cortés y a la preparación buena pero siempre supe- ditada a otros intereses de los primeros frailes españoles, se contra- ponen ahora las presencias determinantes de Adolfo Salazar, de Je- sús Bal y Gay y del propio Rodolfo Halffter.

No vale la pena resumir aquí lo que se conoce tan bien. Basta le- er la portada de la revista *Nuestra Música*, editada a partir de 1946, para notar que dicha empresa —por demás significativa en la vida musical de México— no hubiera sido sin la participación de los mú- sicos españoles ya señalados. Además, mucho de lo logrado por Carlos Chávez durante su crucial carrera musical en México se debe a la interacción que tuvo con estos destacados maestros. Es obvio que México debe a ellos una serie de trabajos muy importantes. Sirvan de ejemplo la gestión de Halffter al frente de Ediciones Mexicanas de Música o su participación con Anna Sokolow en favor de la danza mexicana, las diversas ediciones de trabajos fundamentales —*La mú- sica en la Sociedad Europea*, *Conceptos fundamentales en la histo- ria de la música*— surgidas de la pluma de Salazar o el *Tesoro de la música polifónica en México*⁹ y los múltiples artículos sobre música y músicos de México debidos a Bal Gay. Este resumen tan breve y lleno de omisiones es suficiente para demostrar que la música mexi-

⁸ Cit. en Juliana GONZÁLEZ, «Los maestros del exilio español: un modelo de ense- ñanza», en *Maestros del exilio español*, col. Cuadernos de Jornadas, núm. 4, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1993, p. 9.

⁹ Véase bibliografía.

cana de los últimos tiempos lleva implícito un soplo innovador venido nuevamente de España.

Hasta aquí el recuento de estos tres momentos históricos. Pero no se trata únicamente de narrar o de cuestionarse sobre el papel tan diverso jugado por la música, aunque esto último merece algún comentario. ¿Entendemos por qué la música puede jugar papeles tan contradictorios? ¿Por qué ha sido en nuestra historia arma de sometimiento y al día siguiente un signo de liberación? ¿Alcanzamos a ver el acto de justicia involuntaria que representa la llegada y justa acogida de los tripulantes del *Sinaia* y de sus compatriotas que les siguieron? Desde nuestra perspectiva, podemos decir que los exiliados dan a México la parte del tesoro que faltaba: unas cuantas piedras, pero de las más preciosas e importantes.

Parece ser que hoy en día, con todas las cuentas saldadas, cada nación se ocupa de sí misma. Los musicólogos españoles se han dado a la tarea de rescatar el enorme acervo que guarda su país. En México, nuestros colegas hacen lo propio y sólo los colonialistas se acuerdan de España, más por cuestiones prácticas que por preocupaciones filosóficas o históricas. Pero hoy creo vislumbrar que la música ha seguido un curso normal, hasta cierto punto predecible, en el transcurso de nuestra historia. Y entonces surge la pregunta: ¿Necesita España conocer qué pasó con ese regalo maravilloso?, ¿no les sirve a los compositores españoles conocer el desarrollo musical de México para comprender mejor su entorno? La semilla sembrada por Pedro de Gante ha dado sus frutos, diversos e inesperados, y parecería que los dueños de la planta original debieran probarlos. Así, en una degustación sincera y profunda, aprenderíamos más acerca de nuestra variedad y también de aquel territorio hispanomexicano que hoy en día más parece una quimera.

La metáfora utilizada es involuntariamente biológica y además no soy el primero en usar metáforas de ese tipo. Ya Adolfo Salazar planteaba la problemática de los compositores americanos e hispanoamericanos de manera lúcida, comparándolos con biólogos que observan el comportamiento de determinada especie cuando ésta se lleva a un medio ambiente novedoso:

«Los compositores americanos encuentran ahora que su autenticidad de músicos americanos depende de un replanteo de los problemas. Si los compositores europeos recién llegados sienten esa necesidad, con

mayor razón han de sentirla los americanos, en un momento en que la coacción de la cultura europea es débil y cuando ya no tiene sentido enrolarse en una determinada facción europea. Ya es suficiente para el americano con hablar un idioma europeo: el entronque cultural es firme; pero, para que su manera tenga validez y universalidad, le es necesario desasirse de los modismos importados tanto como de los indígenas.

Por el momento, las obras más serias, más responsables, más auténticas que realizan los compositores americanos los muestran en una actitud de estudio, de inquisición. Creo que si se las juzga según la escala de valores vigente, el resultado será desorientar, y en ciertos casos, negativo. Pero si el auditor se sitúa en el punto de vista que estoy describiendo, las obras más recientes de los compositores americanos en general, y las de algunos compositores hispanoamericanos, podrán ganar considerablemente en su concepto. Tal actitud «objetiva» es, por decirlo así, la actitud del zoólogo que al recibir unas especies más o menos desconocidas quiere observar su manera de acción, su «behaviour», dejándolas en posibilidad de expansión de sus instintos naturales, lo cual requiere su tiempo.»¹⁰

Aunque sin duda habrá quien opine lo contrario, creo que dicho proceso de observación auditiva no ha sido llevado a cabo entre españoles y americanos. Decir que tal obra de Albéniz, de De Pablo o Cabezón ha sido tocada en la otra ribera del Atlántico y que en Madrid o Barcelona se encuentran discos de Villa-Lobos o Ponce no equivale a ello. Lo anterior me parece lamentable pues conocer la música de América significaría para los españoles conocer lo que también pudieron ser. Por nuestra parte, aguardamos con interés el resultado de la empresa en la que estáis empeñados: formar parte de dos comunidades totalmente distintas. La aventura le pertenece sólo a España pero tengo la sospecha de que su presencia en la nueva comunidad está en relación directa al grado de olvido en que tengan a la otra. Leo una vez más a Salazar y tomo de él otra metáfora memorable para afirmar que nuestra música, la de América, es una especie de lengua romance que salió del magnífico latín que nos enseñaron. Dice Salazar: «Los latinos de hace siglos fueron capaces de transformar el latín clásico en lenguas romances, principalmente por el hecho de haber sabido escuchar el acento, una fuerza que yacía en el fondo del idioma clásico. Inoperante al principio, arrolladora después.»¹¹

¹⁰ A. SALAZAR, *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, (México, 1940) Madrid, Alianza Música, 1991, p. 246.

¹¹ *Ibidem*, pp. 247-248.

Quiero insistir en la pérdida que sufrimos al ignorarnos en estos momentos de diversidad cultural. El enorme paisaje hispanoamericano se ha convertido en un territorio imaginario. No nos damos cuenta que contamos con tantas posibilidades como naciones somos y que por ello sería más fácil aprender acerca de nosotros mismos. Para los músicos hispanoamericanos, el problema de la música actual parecer ser un problema de imaginación histórica. La música (y también las demás artes, pero no la ciencia) es en efecto, la depositaria de una paradoja única y que bien vale la pena considerar: la creación artística se caracteriza por poseer —entre otras cosas— un claro sentido de dirección. La paradoja estriba en que el destino no se conoce. Es decir, sabemos que nos estamos moviendo y es claro que el medio ambiente nos transforma, pero no conocemos nuestro destino. Es imperativo escucharnos musicalmente unos a otros. Creo definitivamente que ningún ejercicio reflejará tan bien la condición actual del pensamiento histórico como intentar una valoración del estado actual de la música hispanoamericana. En este sentido, sólo quisiera comentar que el hecho de no estar atados a nacionalismos o a imposiciones de cualquier tipo parecería un buen síntoma, sobre todo en estos días en que la electrónica nos transforma lo queramos, o no. Pero ojalá que esto no signifique el que dejemos de escuchar ese acento que nos une y del que ya hablábamos. Si queremos que nuestra historia musical continúe otros quinientos años y que lo haga de manera productiva, el siguiente paso es escucharnos mutuamente con la mayor atención posible.

BIBLIOGRAFÍA

BAL Y GAY, José: *Tesoro de la música polifónica en México, I. El códice del Convento del Carmen*, pról. de Carlos Chávez, México, INBA, Departamento de Música, 1952.

CASTELLANOS, Pablo: *Horizontes de la música precortesiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

CHÁVEZ, Carlos: *El pensamiento musical*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

ESTRADA, Jesús: *Música y músicos de la época virreinal*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.

FUENTES, Carlos: «España y México, España en México», *El País*, 16-VI, Madrid, 1994,

R. I., 1997, n.º 210

- El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- GALINDO, Miguel: *Historia de la música mexicana*, (Colima, 1933), México, CENIDIM, 1992.
- GARRITZ, Amaya (ed.): *Un hombre entre Europa y América: homenaje a Juan Antonio Ortega y Medina*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1993.
- GONZÁLEZ, Juliana, et al.: *Maestros del exilio español*, col. Cuadernos de Jornadas, núm. 4, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1993.
- LARA, Juan Manuel: *Francisco López Capillas, obras*, vol I, México, CENIDIM, 1993.
- LIDA, Clara E.: *La Casa de España en México*, México, El Colegio de México, 1988.
- LINATTI, Claudio; GALLI, Florencio, y HEREDIA, José María: *El Iris, periódico crítico y literario*, intr. de M.^a del Carmen Ruiz Castañeda, edición facsimilar, 2. vols., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1988.
- MARTÍ, Samuel: *Instrumentos musicales precortesianos*, 2.^a ed. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1968.
- MIRANDA, Ricardo: «La música del resto del mundo», *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
- MORENO, Salvador: «La música en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*» *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 134, México, 1961.
- RUIZ, Xochiquetzal: *Rodolfo Halffter*, México, CENIDIM, 1990.
- SALAZAR, Adolfo: *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, (México, 1940) Madrid, Alianza Música, 1991.
- La Música en la Sociedad Europea*, México, El Colegio de México, 1946.
- SALDÍVAR, Gabriel: *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, CENIDIM, 1991, 2 vols.
- Historia de la Música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.
- STEVENSON, Robert: *Music in Mexico. a Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952.
- Music in Aztec and Inca territory*, Berkeley, University of California Press, 1968.
- «La música en el México de los siglos XVI a XVIII» en *La Música de México*, 4 vols. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- ZAVALA, Silvio: *La filosofía Política en la Conquista de América*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1947.

Ricardo MIRANDA
 Centro Nacional de Investigaciones Musicales
 México DF

R. I., 1997, n.º 210