

Eduardo Mata

# DISCURSO DE INGRESO A EL COLEGIO NACIONAL

CONTESTACIÓN  
Jaime García Terrés



DISCURSO DE INGRESO  
A EL COLEGIO NACIONAL

---



Eduardo Mata

DISCURSO DE INGRESO  
A EL COLEGIO NACIONAL

(9 DE AGOSTO DE 1984)

CONTESTACIÓN

Jaime García Terrés



Coordinación editorial: Rosa Campos de la Rosa

Primera edición: 2013

D. R. © 2013. EL COLEGIO NACIONAL

Luis González Obregón núm. 23

Centro Histórico. C. P. 06020, México, D. F.

Teléfonos: 5789.4330 • 5702.1878 Fax: 5702.1779

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

Correo electrónico: [contacto@colegionacional.org.mx](mailto:contacto@colegionacional.org.mx)

[colnal@mx.inter.net](mailto:colnal@mx.inter.net)

Página: <http://www.colegionacional.org.mx>

DISCURSO DE INGRESO  
A EL COLEGIO NACIONAL



**A**nte todo, debo agradecer al distinguido grupo de intelectuales que forman El Colegio Nacional la invitación que se me ha hecho para incorporarme a esta institución. El honor rebasa con mucho las esperanzas de un músico que aspira a comunicarse con el público por medio de sonidos más que de palabras. Me doy cuenta de que, por definición, mi labor aquí tendrá que ser de divulgación, informativa e inevitablemente crítica. No existe en México ni una escuela ni una tradición musicológica propiamente dicha; son escasos en la actualidad, los verdaderos críticos o ensayistas sobre temas musicales. Los grandes temas de nuestra materia se abordan en círculos reducidos de profesionales, con base en textos, por lo general, en idiomas extranjeros. La disponibilidad editorial de estos temas en nuestro idioma, es limitadísima. Con tan pocos estímulos para el debate crítico, complemento indispensable de nuestro quehacer creativo, somos los propios músicos los que



tenemos la necesidad de llenar este vacío, dejando de lado circunstancialmente nuestras partituras e instrumentos. Con este espíritu, acepto gustoso la oportunidad que se me brinda, para que por mi conducto, se ventile y analice aquí la problemática de los creadores musicales contemporáneos en general, y la de los mexicanos en particular.

Ya que intento bosquejar un programa posible para mi desempeño en estas aulas, comenzaré señalando el terrible problema del creador musical contemporáneo. Nuestro predicamento es, de hecho, no tener públicos a quién dirigirnos. Los medios masivos de comunicación, constituidos en industrias, han abierto una brecha genérica; se habla hoy de música popular y de música clásica, como en la Europa del siglo XVIII se hablaba de música religiosa y de música profana. En contraste con la situación actual, que desgraciadamente tiene que ver con consideraciones de calidad, las diferencias, entonces, estaban en el estilo o *pathos* de la música y no en su valor intrínseco. El estado presente de cosas se da por la progresiva degeneración del producto que las industrias de la música, fenómeno típico del siglo XX, ofrecen al consumidor. Mediante un sistema de retroalimentación, se ha ido degradando paulatinamente la calidad

de la música que se ofrece a través de los medios masivos de comunicación. “Al público hay que darle lo que pida”, dicen los comerciantes. El público acepta pasivamente lo conocido y lo que intelectualmente implica el menor esfuerzo, para lo cual se le ha ido condicionando subliminalmente. Falazmente se confunde lo popular con lo comercial. Se ha utilizado lo vernáculo, entendido como la substancia yacente del alma popular, como ingrediente y señuelo de un producto final ramplón e intrascendente. Así, aun lo genuinamente popular va distorsionándose hasta diluirse. La música comercial, mientras tanto, es omnipresente: está en elevadores, pasillos, salas de espera, tiendas de autoservicio y hasta en los transportes.

En tanto, la música clásica, y en particular la de autores contemporáneos, se ha ido arrinconando en nuestra sociedad para convertirse en una subcultura de iniciados. Es un lugar común el que la apreciación cabal del arte superior por el gran público requiere tiempo y perspectiva, pero pocas veces en la historia la brecha entre lo que hacen los compositores vivos y el público ha sido tan grande.

Si los medios, erigidos en industrias, han ido acondicionando al público, juzgado por los denominadores comunes más bajos, los autores

de música de concierto han seguido las rutas abiertas por los grandes avances técnicos del siglo XX. Buena parte de estos descubrimientos tienen que ver con la ruptura de los parámetros tradicionales que han sustentado a la música por más de 500 años: melodía, armonía, ritmo, forma, etc. Al entrar los compositores a estas zonas de experimentación, el oyente pierde pie, al no reconocer ninguno de los parámetros en los que fincaba su vivencia auditiva. El auditor se atemoriza y se aliena. Son pocos los que están dispuestos a realizar el descomunal esfuerzo intelectual que significa el tratar de entender o disfrutar una música donde todos los puntos de referencia son diferentes. Hay quien ve signos apocalípticos en la profunda transformación estética que sufre la música a mediados del siglo XX. El célebre director de orquesta y teórico alemán Herman Scherchen dice en un artículo sobre el estado de la música de los años cincuenta:

Una gran época de música creadora toca a su fin. Lo esencial de ella era transmitir mensajes inefables. Los ejecutantes —instrumentistas al igual que cantantes— no conocen hoy semejante misión. Se contentan, cada vez más, con la precisión de un virtuosismo rítmico. Se exalta la

técnica, se reduce al hombre. Lo mismo es válido para los creadores. La singularidad técnica tiende, cada vez más, a lo extraordinariamente peculiar; la intuición y la ocurrencia genial se han vuelto problemáticas. El prodigio de la creación artística se ha acabado. En su lugar aumentan de continuo el cálculo mecánico y la experimentación con material sonoro.

Es irónico que Scherchen fuera uno de los campeones de la música contemporánea de su tiempo (los años veinte y treinta), y que asumiera esta actitud en la que admitía tácitamente su incapacidad para comprender y aceptar los principios de una estética completamente diferente a la de su formación decimonónica. Sin embargo, ilustra la actitud generalizada de escepticismo de los públicos de música clásica, enfrentados con la violenta revolución de los lenguajes sonoros, a partir de la Segunda Guerra Mundial.

Es en este punto donde los caminos de lo comercial y de la gran música se bifurcan, alejándose irremisiblemente. Los autores de música de concierto se ensimisman y regodean en estos nuevos estadios de la especulación sonora, e independientemente de que puedan o no lograr congruencia en sus lenguajes de nuevo cuño, el

alejamiento del público, aun del que gusta de la música culta, es casi total. Sus audiencias son minorías de minorías.

Así como en la actualidad los grandes centros metropolitanos tienen más en común entre ellos que con sus respectivos entornos nacionales, los lenguajes de la música contemporánea de vanguardia, en todo el mundo, se parecen más entre ellos que a los países que los originan. El prurito universalista, emanado de la facilidad de las comunicaciones, alimentado por el rechazo generalizado a las escuelas nacionalistas, propicia la despersonalización de los autores, y la configuración de “jergas” ordinarias en la música contemporánea. Éste no es un fenómeno exclusivo de la música de concierto; sucede en el rock, en el jazz y en otras músicas comerciales. Todos los oídos están vueltos hacia las metrópolis, de donde necesariamente tiene que venir lo que se supone tiene algún valor y es por lo tanto digno de imitarse.

La civilización occidental ha desembocado, después de las dos grandes guerras, en dos polos predominantes de organización política, que se disputan la interpretación de la historia y el diagnóstico del futuro. En ambos sistemas, los espacios para el ejercicio intelectual puro y para la creación artística se constriñen cada vez más.

En uno de estos sistemas, se orilla al intelectual a ser funcional en términos comerciales o industriales; en el otro, se le imponen ideologías convenientes a los estados totalitarios, bajo el supuesto de que el arte que no es inteligible a las mayorías no es arte.

Más que nunca, el artista tiene que hacerse las preguntas básicas: ¿por qué y para qué existimos y a quién nos dirigimos? Dentro de esta crisis, donde han tenido cabida tanto el libertinaje de la música abierta como los neo-academismos autodestructivos, cuando no el servilismo a los imperativos comerciales, se pueden vislumbrar caminos viables que tienden, aunque sea a muy largo plazo, a devolverle a la música culta su condición de *corriente principal* en la sociedad contemporánea y a romper las brechas genéricas. Sobresalen las rigurosas investigaciones electroacústicas del IRCAM\* en el Centro Pompidou de París, la Escuela Minimalista de los Estados Unidos de Norteamérica y el retorno a un lirismo neoromántico de naturaleza ecléctica, básicamente en Europa.

Es un lugar común afirmar que somos una nación predispuesta a la música. Es cierto que lo

\* Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique.

vernáculo se ha manifestado musicalmente con fuerza y persistencia a través de nuestra historia reciente. También es cierto que el arte superior elaborado, de gran pretensión formal, no se nos ha dado espontáneamente. Julián Orbón, en un brillante ensayo sobre las sinfonías de Carlos Chávez, afirma que “la falta de afinidad de los músicos latinoamericanos con las grandes formas está en un rechazo de nuestro específico ser creador”. Antepone el concepto de variación en la música española del siglo XVI (seminal para la evolución posterior de la polifonía) al concepto de “desarrollo” o “elaboración”, característico de la música austroalemana en su apogeo de los siglos XVIII y XIX. Dice Orbón:

La variación ornamental se nos da con naturalidad, mientras que el concepto de desarrollo, entendido como mística de la razón, hay que asumirlo a través del conocimiento de los ejemplos que encontramos en los grandes maestros de la forma.

El oficio o dominio de la parte artesanal, son condiciones supuestas en el creador musical; en ello, la música nos presenta obstáculos enormes: hay que aprender un código de signos complejos. Transcurren largos años hasta

que finalmente dominamos la teoría y praxis de nuestro sistema. Sólo a partir de esta maestría podemos iniciar la búsqueda de un lenguaje propio. No es aventurado afirmar que la falta de dominio artesanal ha frustrado, en nuestros países, la total realización de talentos superiores. Bien sea por el rechazo idiosincrático, al que se refiere Orbón, o simplemente por deficiencias en nuestra formación, nos ha costado muchísimo trabajo a los hispanoamericanos llegar a los estadios superiores del arte musical, identificados con las grandes formas.

Cuando se analiza lo que este país ha producido en términos musicales, no cabe la menor duda de que nuestra voz más representativa está en formas menores como el corrido, los sones bailables, la canción romántica y el bolero, entre otros ejemplos. Es indudable la calidad melódica y fuerza evocativa de mucha de ésta música; pero este arte popular, surgido de la chispa de individuos que interpretan circunstancialmente la sensibilidad colectiva, es el equivalente de una materia prima en su estado elemental. Igual que exportamos esta última e importamos tecnología para nuestras necesidades cotidianas, hemos podido exportar nuestra música popular, teniendo que importar tradiciones ajenas a nuestra historia, sensibilidad y mezcla genética,



para tratar de producir una música elaborada de altura. Simplemente carecemos de una tradición en la música culta. La irrupción histórica de Chávez y Revueltas, nuestros más grandes creadores musicales, se explica por el formidable talento de ambos y por la oportunidad del momento político-social en el que surgen. Es un hecho que su obra nos habla ya de un sitio específico en la geografía y en la sensibilidad. En la música, como en nuestra gran pintura mural, percibimos ya el encuentro de vocabularios idóneos al momento del país que busca la afirmación de su identidad nacional, coincidiendo, al mismo tiempo, con la revolución de los lenguajes musicales de principios de siglo, representada por Debussy, Stravinsky y la moderna escuela de Viena.

Para comprender, cabalmente, el surgimiento de Chávez y Revueltas, en un medio ayuno de tradiciones musicales formales, hay que examinar someramente los antecedentes:

Sabemos que la música fue parte importante del ceremonial religioso de los pueblos prehispánicos. Es imposible aventurar hipótesis acerca del grado de refinamiento musical que puedan haber alcanzado, aunque no puede haber sido muy grande a juzgar por la estructura de sus instrumentos y por algunas tradiciones orales

que, muy diluidas, han llegado hasta nuestros días.

Sabemos que la música religiosa española se trasplantó a la Nueva España y que ésta generó una escuela respetable de polifonistas nativos. Es obvio que, para éstos, la polifonía era tan ajena a su sensibilidad, como para un japonés del siglo XVIII pudo haberlo sido un concierto de Vivaldi o el *Don Giovanni* de Mozart. El estilo tuvo que ser aprendido mecánicamente, convirtiéndose en un arte de imitación, carente de la originalidad y fuerza que tuvo el barroco arquitectónico, por ejemplo. Algunos exageran el valor de este legado musical; otros lo menosprecian. La verdad es que esta música religiosa no dejó sedimento alguno que hubiese servido como punto de partida a una tradición, ni siquiera como puente entre el incierto pasado indígena y los modelos europeos. En el México independiente se siguen, con décadas de retraso, las modas europeas en boga; florecen la música de salón, la ópera italiana y las sociedades de conciertos de música de cámara, pero, creativamente, no hay el menor indicio de originalidad, ni siquiera de búsqueda. El concurso para la música del Himno Nacional lo gana un catalán.

La inexistencia de una tradición en la música culta, contrasta con el desarrollo natural

de la música vernácula, que ya a fines del siglo XIX ha adquirido una personalidad. El romance español se trasplantó, exitosamente, al corrido; otras formas bailables, de origen hispánico, se convierten en los sones, huapangos y jarabes, característicamente mexicanos. No hay la menor duda de que los compositores de fines del siglo pasado sienten la urgencia de encontrar un equivalente expresivo en la música de concierto a lo que es evidente en el folclor.

En los albores del Porfiriato, surgen varios músicos talentosos; se distingue entre ellos Julián Carrillo, que estudia en Europa. Su formación como compositor lo instala estilísticamente en la tradición austrogermana. Posteriormente, desvía su atención a la investigación físico-acústica, en la cual encuentra su razón de ser. Su total inmersión en la teoría y práctica del microtonalismo, obvia posibles disyuntivas de estilo. Ponce y Rolón, ambos de gran talento, aprenden su música también en Europa, y regresan a México con la inquietud de un posible estilo nacional. Conscientes de nuestra riqueza folclórica, son los verdaderos precursores del movimiento postrevolucionario encabezado por Chávez y Revueltas. Indudablemente Debussy y Stravinsky son las influencias externas más importantes y decisivas en la ulterior formación

de las personalidades musicales de nuestros dos grandes.

De lo folclórico, nace el impulso motor de Revueltas. Pero no es cuestión de tomar prestados giros y ritmos vernáculos; se trata, más bien, de la asunción de preferencias personales inherentes a su *ser* y a su *fondo* que, combinadas con la objetividad y nueva sintaxis rítmica stravinskiana, y con la sutil influencia armónica de Debussy, perfilan su estilo. Ni la polifonía ni la forma *per se* son parámetros importantes en su obra. La enunciación del material musical es directa, casi elemental; su paleta colorística es, más que rica, congruente. La música tiene un impacto inmediato y un considerable poder evocativo. Se configura así su lenguaje altisonante, vigoroso, irónico, espontáneo y vital.

En Chávez se combinan la sensibilidad, formada en las mejores tradiciones del romanticismo europeo del siglo XIX, y una mentalidad estructuralista que le impulsa a abordar la gran forma desde sus primeros intentos. Debussy y Stravinsky lo alejan del *pathos* romántico y reenfocan su lenguaje hacia direcciones más a tono con su original inclinación indigenista. Aunque lo hispano es inherente en él, hay un rechazo inicial, consciente y razonado. Chávez ve en la ruptura de los vínculos musicales familiares la

condición *sine qua non* para la aserción de su propia personalidad en un contexto nuevo, perfectamente a tono con el momento político del país en los años veinte. Lo que en Revueltas es intuitivo, explosivo e inmediato, en Chávez es elaboración, búsqueda de esencias, conflicto formal y lucha dialéctica. Si aquel es dionisiaco, éste es apolíneo. El resultado musical es un arte a menudo austero, frecuentemente de proporciones monumentales y serena simetría clásica; es polifónico sistemáticamente y aunque su música carezca de la inmediatez de la de Revueltas, quizá tenga una mayor profundidad. El misterio y poder de atracción de su obra reside, en buena medida, en su capacidad de interesar y cautivar a niveles muy diferentes.

La existencia de Chávez y Revueltas es prácticamente un milagro; ambos son originales, ambos son entrañablemente mexicanos. Con su existencia adquiere nuestra música seria, carta de naturalización en el concierto de la cultura occidental contemporánea. Es muy posible que sus estilos sean apogeo y conclusión al mismo tiempo. Quizá puedan encontrarse explicaciones a la falta de continuidad o vigencia de una hipotética escuela mexicana de proyección universal. La generación inmediata posterior asumió rasgos y manierismos como símbolos de

un estilo; en su afán por encontrar el lenguaje “mexicano”, se omitió el estudio riguroso de nuestros dos grandes y se pensó que, con la adherencia superficial a estas fórmulas, se situaban en la jurisdicción estilística correcta. El nacionalismo se configuró así como escuela: nadie dijo en la música “no hay más ruta que la nuestra”, pero no hizo falta. El acceso tardío a la modernidad por parte de los compositores de mi generación y posteriores, obliteró el impacto del momento cenital representado por Chávez y Revueltas, y minimizó la necesidad de conectarnos con ellos en un principio de tradición, que por supuesto no se produjo. Despreciábamos el nacionalismo como escuela. Chávez fue maestro de algunos de nosotros, pero su metodología evitó sistemáticamente el análisis de su propia música.

Todavía en los años ochenta, no hemos podido hacer el análisis exhaustivo de Chávez y de Revueltas. No es aventurado afirmar que los jóvenes compositores de las últimas generaciones no los conocen más que anecdóticamente, o como puntos de referencia en la política musical del país. Es imperativa la disección de la obra de nuestros dos grandes músicos. Más allá del prurito musicológico, el análisis conllevaría el deslinde de orígenes e influencias, y segura-

mente la racionalización de lo que es mexicano como resultado exitoso de una experiencia individual, altamente depurada y representativa, no como intento estilístico *a priori*.

Se ha quedado en el tintero también el examen de la vertiente hispánica, tan fundamental y central a todas nuestras músicas. En este terreno, como en otros, nos ha intimidado el posible reencuentro con una parte nuestra que hemos negado sistemáticamente como propia, cerrándonos así las posibilidades de una conexión dinástica perfectamente lógica; tanto así, que se ha verificado insensible y naturalmente en la música popular, donde el trasplante tuvo éxito y originalidad.

En cuanto a otras circunstancias de la vida musical en México, resalta la falta de rigor en la enseñanza profesional de la música, en todos sus apartados. Se ha creado una cierta demanda de música de concierto en la capital de México y en algunas ciudades del interior, pero no estamos produciendo los instrumentistas, cantantes o compositores para satisfacerla. El sistema de enseñanza musical profesional está tan defectuosamente concebido, que ni siquiera considera salidas laterales, o capacitación mínima, para muchos músicos que podrían ganarse dignamente la vida en las infanterías de las orquestas

o en la música comercial, ya que la actividad concertística —a la que todos aspiran en principio— está reservada, por ley de probabilidades, a unos cuantos superdotados. Una gran parte de los afiliados a los sindicatos de músicos no sabe leer música.

La existencia de cinco orquestas sirviendo a la ciudad de México da una imagen de auge y movimiento que no refleja fielmente la situación real. No sería demasiado optimista esperar que en una ciudad de más de 15 millones de habitantes, por lo menos el 1% tuviera el apetito de escuchar música clásica, esto justificaría la existencia de cinco o más orquestas; sin embargo, la teoría se viene por tierra cuando los conciertos de la más antigua organización sinfónica del país están continuamente vacíos y las demás orquestas luchan denodadamente entre ellas por captar la atención de un público que es, básicamente, el mismo.

Para que estas orquestas puedan operar, se ha importado un gran número de músicos extranjeros. Algunos se quedan y hacen su vida en México. Los más cumplen sus contratos y retornan a sus lugares de origen o transitan a países más avanzados musicalmente, en busca de mejores oportunidades. Sin estos músicos importados, no habría en la ciudad más de dos



orquestas, que era exactamente lo que ocurría en los años cincuenta, de modo que el progreso ha sido prácticamente nulo. A algunos funcionarios responsables de los organismos sinfónicos les pareció conveniente prohijar la existencia de éstos por su propia conveniencia política. Llevar la música al pueblo fue, en esos casos, un *slogan* demagógico y oportunista, más que un propósito sincero de labor social y cultural.

Es imperativo integrar programas de educación artística elemental a la enseñanza primaria, para conectarlos luego con las escuelas de iniciación artística que ya existen operando deficientemente. Hay que examinar, con rigor implacable, los planes de estudio y funcionalidad de las escuelas profesionales, para hacerlas trabajar de acuerdo con las necesidades urgentes del país. Cada día perdido en el estancamiento de nuestros maltrechos aparatos de enseñanza musical profesional significa, en la práctica, años de retroceso y la negación de oportunidades a nuestros jóvenes aspirantes a músicos, que tanto necesitamos.

Si el panorama del quehacer musical en nuestro país no es particularmente halagüeño, sí lo es en cambio la increíble reserva de vitalidad y potencial artístico de nuestro pueblo. Si

nuestro arribo a estadios superiores en la gran música todavía es una meta vaga y lejana, quizá debamos comenzar por romper el círculo vicioso, disipando el mito de que la música seria es una subcultura de iniciados. La noción de que la gran música es un patrimonio común de la humanidad y una de las glorias de nuestra civilización, sólo puede fijarse mediante la difusión masiva de los grandes maestros, para que el pueblo los asuma como propios. Para ello, tendría el Estado mexicano que aprender a manejar el impresionante potencial difusor de los medios electrónicos y, por supuesto, decidirse a usarlos. Serían los primeros pasos en un proyecto a largo plazo para ennoblecer y enriquecer el gusto de nuestro pueblo, y una forma de brindarles a nuestros futuros creadores musicales, el caldo de cultivo idóneo para su desarrollo ulterior, siempre y cuando pudiésemos modernizar y reactivar nuestros aparatos educativos.

Creo firmemente en la música como arte de participación, donde el oyente-receptor toma parte y afecta el resultado final del producto que se le ofrece. Es esto lo que da vigencia al teatro, a la danza y a la música viva. Los medios de comunicación, y en particular las grabaciones, se erigen en sucedáneos del acontecimiento artístico, distorsionando sus valores

fundamentales y en muchos casos envenenando el gusto del público, como ya se dijo antes. Es frecuente hoy en día la glorificación del virtuosismo, entendido peyorativamente, como la habilidad de dominar un instrumento o una garganta, hasta el punto en que dicho dominio se vuelve más importante que el contexto musical al que se supone debe servir. El virtuosismo, así entendido, está más cerca del circo que de la sala de conciertos. Toda una crítica musical surgida de la era de las grabaciones, glorifica estas actitudes y trivializa a menudo los problemas interpretativos, centrales a nuestro arte.

En el centro de la polémica interpretación como creación o recreación, están las claves ontológicas de la música. Hablamos cotidianamente de las sinfonías de Beethoven o de *El arte de la fuga* de Juan Sebastián Bach como de entidades que supuestamente existen en forma de símbolos escritos en un papel, que es lo que llamamos partitura. En la realidad, la música no existe hasta que suena, o sea hasta que el intérprete la realiza en el tiempo. La responsabilidad del intérprete se convierte entonces en una forma de creación. Cada versión o interpretación de una obra musical es fundamentalmente diferente no sólo de la de otro intérprete, sino de las

anteriores del mismo. Gracias a esta dinámica, la música viva nos ofrece el inapreciable obsequio de lo nuevo, para bien o para mal. Por supuesto que no todos los intérpretes tienen el mismo nivel de integridad y conciencia de su papel creador. Hay dos tipos de ellos: los que sirven a la música y los que se sirven de ella.

El juego intelectual de lo que nos llevaríamos a una isla desierta ilustra la trampa conceptual en la que caemos fácilmente al hablar de música. ¿Qué es lo que nos llevaríamos? ¿Una máquina tocacintas o discos y nuestras versiones grabadas favoritas de las obras escogidas? ¿O tal vez las partituras de esas obras? En el primer caso, agotaríamos en un santiamén la frescura del impacto inicial de una versión que sería siempre la misma; en el segundo, tendríamos que saber leer una partitura y tener la capacidad aural, propia de un profesional entrenadísimo, para imaginarnos nuestra propia versión, que es lo que estaríamos haciendo en último análisis. Si tuviésemos acceso a un pianista o a un cuarteto de cuerdas ya no estaríamos en una isla desierta. En definitiva, no podríamos llevarnos lo que no existe. Esta aparente limitación es la garantía de la vitalidad y dinamismo de nuestro arte y el estímulo fundamental para el intérprete-recreador. No está de más subra-

yar la importancia capital de la música viva y distinguir la función básicamente informativa de las grabaciones. En la música creada directamente en una cinta magnetofónica, donde el compositor no necesita de la intermediación del intérprete, estamos en vías de encontrar los lenguajes *ad hoc* de este medio, que justifiquen su independencia de la música viva, y su existencia como una forma artística separada. Todavía no puede hablarse de la música electrónica como el equivalente del cine, siendo la música viva el equivalente del teatro, pero seguramente no estamos lejos de ese momento. En la medida que comprendamos que no existen sucedáneos del acontecimiento musical vivo, podremos tener una mejor actitud perceptiva y crítica hacia todos los medios y formas de escuchar la música y hacia la función del intérprete.

A pesar del aislamiento y marginación de los compositores de música de concierto de hoy, es indudable que la vanguardia de los más importantes descubrimientos sonoros y la exploración de los lenguajes del futuro, está en su dominio y no en otras manifestaciones más o menos comerciales. A pesar del auge de las grabaciones y de la facilidad de las comunicaciones, las enormes lagunas de información que plagan el ambiente musical de México, son fru-

to del diletantismo y de las deficiencias de una educación profesional insuficiente, cuando no obsoleta. Sobran los resabios escolásticos y actitudes decimonónicas y faltan los planteamientos que nos conduzcan a lo que Pierre Boulez llama “el autodidactismo informado de todo creador respetable”, es decir: la capacidad de aprender selectivamente de la absorción y digestión de nuestra historia, para emprender, así, la construcción de la obra propia con un sentido de continuidad humanística, sin lastres o deudas.

Nunca he sido maestro ni soy, obviamente, producto de disciplinas científicas. Confío en que el rigor que inspira esta institución será el cauce adecuado para poner en orden mis ideas y ser más útil a los que puedan escucharme. Veo claramente dos aspectos diferentes en mi desempeño dentro del Colegio. El primero: la discusión de problemas generales de la música y su función en la sociedad, dirigida a públicos no especializados, con miras a fortalecer la capacidad de percepción musical y a estimular la inteligencia auditiva. El segundo: pláticas y cursos dirigidos a músicos y/o a personas informadas, en donde los lenguajes podrán ser más especializados y los análisis de una mayor profundidad técnica. En buena parte de estas tareas de difusión, información, análisis y críti-

ca, tendré que valerme de música viva. El formato de las conferencias-concierto que Carlos Chávez inaugurara hace varias décadas en estos recintos, podría seguir siendo la tribuna para el conocimiento de primera mano, de lo que es significativo en la vanguardia musical, así como del fascinante proceso de la *recreación* como *creación*, inherente a la música viva y razón de ser del intérprete.

Veo con interés y entusiasmo las posibilidades del debate interdisciplinario y de otros formatos para la divulgación de nuestras respectivas materias, incluyendo la radio y la televisión.

Quiero terminar por rendir un tributo personal (el institucional ya tuvo lugar) al miembro fundador de El Colegio Nacional que hizo posible que la música tuviese voz en estos recintos. Carlos Chávez tipifica a esos infrecuentes hombres-faro de los cuales se valen la historia y el tiempo para recordarnos su definitivo e irrevocable juicio. El impacto del esteta, creador musical y admirable ordenador de tareas artísticas, rebasa con mucho la evaluación posible en este país y en este momento. De su estudio profundo en el futuro, aprenderemos a justipreciar no sólo su música sino su implacable rigor autocrítico y la vehemencia de un pensamiento directo e irreductible, alucinante en su arrolla-

dora originalidad, profundamente fiel a sus orígenes y metas. Con una simbólica invocación a su respaldo póstumo, les doy las gracias por su atención.





CONTESTACIÓN  
POR EL SEÑOR JAIME GARCÍA TERRÉS



Hacia 1914, Ezra Pound obtuvo de Arnold Dolmetsch, tratadista sobre la interpretación musical en los siglos XVII y XVIII, un majestuoso clavicordio, envió que arrancó al poeta esta melancólica exclamación: “Heme aquí —confesó— con un instrumento que no puedo darme el lujo de poseer y que ni siquiera logro tocar decorosamente”.

Tentado estuve de urdir una fórmula semejante —similar en el sentimiento si no en la letra— cuando se me encomendó responder a la lección inaugural de Eduardo Mata. No corresponde al profano, en efecto, adentrarse en laberintos que no le son familiares ni se alojan en su territorio específico.

Varias razones, sin embargo, me hicieron recapacitar. En primer término, la ausencia entre nosotros del músico profesional que la situación habría requerido normalmente; alguien tenía que contestar después de todo, y en tales casos vale suponer que una vieja afición pudiere ex-

cusar la carencia de un título. En segundo lugar, consideré el ejemplo del mismo Pound, a quien el citado exabrupto no le impidió ejercitarse con empeño en la crítica musical, en el estudio de los más intrincados ritmos y aun en la composición de una ópera entera. No aspiro, por supuesto, a repetir en todas estas aventuras los pasos del revolucionario autor de los *Cantos*, pero sí me seduce la franca disposición a superar las fronteras artificiales —aunque quizá necesarias— de la especialización, y a reconciliar caminos que nacieron para compenetrarse. Pues música y poesía son, en rigor, hermanas gemelas.

Así en la Grecia clásica como en el Anáhuac precolombino, difícilmente se concebía la segunda sin la primera; y tampoco es posible comprender el arte de los trovadores con exclusión de una de las dos. Ambas, para expresarse y registrarse, progresaron de idéntico modo: de la transmisión oral a la escritura, o al sistema de símbolos. Los orígenes de ambas se entrecruzan en el canto y se confunden con los del hombre mismo en el momento preciso de la hominización. Y su común destino las orilla por parejo, si han de mantener su plenitud viviente, al experimento y al riesgo continuos, en busca de horizontes cada vez amplios para la expresión, y la edificación, de lo esencial humano.

En realidad, la música se halla en el centro del proceso creador, justificándolo, explicándolo y orientándolo. Según su mito fundador en la tradición hermética —con obvias raíces órficas y pitagóricas— la sustancia eterna y una, al manifestarse en el tiempo y el espacio, se escindió en una infinidad de partículas. No obstante, el conjunto de tal manera formado conservó, por así decirlo, una vocación unitaria, un apremio a descubrir la armonía de las partes, a organizar el concierto de las distintas esferas que tienden a reunirse. En este sentido cabe inferir que la música, ciencia y arte a la vez, constituye una verdadera técnica de salvación, una estrategia para rescatar la unidad perdida y, con ella, cuanto hay de sacro y eterno en el *universo*.

María Zambrano ha descrito, en definitivas páginas, cómo de este reencuentro del alma consigo misma (y de la trágica experiencia que ello implica en el angustioso escenario temporal, ante la perenne amenaza del caos) nacen la música y la poesía; cómo “el indecible padecer” del alma al presentir al alma, dentro del pitagorismo, determina la asimilación de la aventura, “protagónica”, del orfismo: el descenso a los infiernos, a los abismos donde lo que sucede, justamente por ser *indecible*, se resuelve en música. “Y en la forma más musical de la palabra: poesía”.

No vacilo en reproducir, íntegros, unos cuantos párrafos de María Zambrano que iluminarán el tema mejor que cualquier otro comentario:

La música sale del infierno; no ha caído desde lo alto. Su origen, antes que celeste, es infernal. Más tarde aparecerá la “armonía de las esferas”. Pues la armonía viene después del gemido y del encanto. Lo peculiar de Orfeo, marca y señal del alma griega, es que el gemido no es queja desesperada, imprecación, sino dulzura secreta, misteriosa dulzura que sale de las entrañas del infierno. El arte griego, aun en la tragedia, es solidario de Orfeo, no le desmiente. Todo horror estará amansado, toda queja envuelta en dulzura. Y esta dulzura y esta mansedumbre permitirán a la razón, a las razones, entrar en los lugares infernales; serán el puente que el alma mediadora tiende siempre entre la razón y la vida en su padecer infernal; entre el sufrimiento indecible y el logos.

La música órfica es el gemido que se resuelve en armonía; el camino de la pasión indecible para integrarse en el orden del universo. Orden y conexión de las entrañas identificados con el orden y conexión del universo por los números, “la música es la aritmética inconsciente de los

números del alma”, es la fórmula, la más fielmente pitagórica, de la esencia de la música, la clave de su recorrido; y que parece realizarse en la música de alguien contemporáneo que así la definiera; Leibnitz y Mozart en la madurez de la cultura de Occidente, desde tan lejos, encuentran la transparencia perfecta de la “confusión” pitagórica.

La música nace cuando el grito se allana, se somete a tiempo y número y en lugar de irrumpir en el tiempo se adentra en él y alcanza continuidad a través de la discontinuidad de todo lo sensible... De ahí la escala, las escalas, la pluralidad de la música que necesita un fundamento como toda pluralidad. El lamento de Orfeo debió de sonar en las notas fundamentales de la voz humana en la más pura y simple forma de la matemática de la voz humana, en los números “sagrados” del canto. La música atonal, intento de rescatar el origen matemático de la música, es la más gimiente también; históricamente nace de los gemidos de Tristán e Isolda. El concierto de Alban Berg para violín parte del “conjunto” de notas de la afinación del instrumento para el que está escrito. El lamento de Orfeo debió de sonar en las notas fundamentales de la voz humana en la más pura y simple forma matemática: el número sagrado inicial del canto.



Los números engendran la música en el grito de la garganta humana; el grito sale del alma, es alma. ¿Podría haber nacido de esta experiencia la idea de que el alma es un número? El alma que se desprende amorosamente de su vida concreta, quedándose desencarnada en una forma inmaterial y matemática.

Descubiertos los intervalos musicales y la ley de la intensidad del sonido en proporción con la longitud de la cuerda, apareció un logos, una razón. Ya, sin que el alma gimiera, la música podía hacerse. El instrumento responde, objetivamente, a esta experiencia del canto; responde objetivamente y simbólicamente; el símbolo es una especie de objetividad, de razón.

Las siete cuerdas de la lira simbolizarán el viaje del alma a través de los siete cielos. Es un método, camino a la vez en el tiempo y en el espacio, que al ser recorrido arranca al alma de su condición gimiente, de su sentir indecible. Al encontrar su modo de “decir” —musical y no lógico— se restituye a su lugar y a su originaria condición; es ya sí misma; ha sido rescatada.

Retengamos estas últimas frases. Porque tantas semejanzas o afinidades entre lo musical y lo literario no han de hacernos olvidar las fundamentales diferencias. Evocando a Jacques

Maritain, aclaremos que es preciso distinguir para unir. Ni la música está llamada a *traducir* conceptos literarios o filosóficos, ni el hablar sobre la música —por más poética o literaria que sea la forma empleada en ello— podrá jamás sustituir a unos pocos compases bien tocados, o siquiera leídos directamente en la partitura. La *Sinfonía fantástica* de Berlioz —o como la designaba Alfonso Reyes, “la sinfonía del hombre que tomó el opio”— es, a mi juicio, un sonoro fracaso musical, por la sencilla razón de que se encuentra programada literariamente. De otro lado, es cierto que Debussy —por ejemplo de aciertos en el género— se sirvió de Mallarmé; pero lo hizo obedeciendo a los dictados de su propio oficio, no invadiendo el oficio ajeno. Y a la inversa, si Mallarmé tuvo éxito al utilizar en su quehacer poético determinada metodología no muy distante de la musical, lo tuvo en la medida en que respetó —aunque enriqueciéndola y abriéndola a insólitos horizontes— la peculiar manera de significar del poema, que es, a lo más, en el supremo nivel, música callada y soledad sonora.

De ahí que el sitio que Eduardo Mata, con toda dignidad y pascaliano espíritu de finura, llega a ocupar aquí no habría sido cubierto por un escueto musicólogo. Mata llega como un ca-

bal representante de la praxis musical, bien que —artista culto en la suya y en otras ramas del arte y del pensamiento —se halle en perfecta aptitud para comunicarse ferazmente con el público, y con sus nuevos colegas interdisciplinarios, por medio de palabras y conceptualización lógica. Aunque, sobre aquéllas, prefiera los sonidos como medios comunicantes, las circunstancias de nuestra vida cultural —la pobreza del ambiente; la escasez de críticos o ensayistas que ponderen y encaucen los esfuerzos que en este campo se realizan; el oropelesco neoporfirismo que se desplegó en México durante años recientes, a elevado costo de divisas pero sin dejar beneficio ni rastro alguno a largo plazo— lo llevan a concluir que su “labor aquí tendrá que ser de divulgación, informativa e inevitablemente crítica”.

Bien sabe que, en nuestro país, son los propios músicos —haciendo a un lado provisionalmente partituras e instrumentos— quienes han de llenar el vacío, remediar la pobreza y sembrar con firmeza los árboles frutales capaces de propiciar mañana una cosecha de realidades maduras y a su vez susceptibles de reproducción.

Mata sigue, pues, con pareja sensibilidad e intención, expresamente invocándolo, el mo-

delo consolidado, durante su larga estancia en este Colegio, por el maestro Carlos Chávez. Y para seguir del todo ese modelo, se compromete a no renunciar a la presentación, en estas aulas, de música viva, y a revivir, por tanto, las conferencias-concierto inauguradas por Chávez hace varias décadas en el patio de nuestra vieja casona.

Encomio en particular que se arriesgue a ventilar diversas cuestiones complejas y problemáticas, todas ellas categóricamente vigentes: la comercialización (¿cabría decir prostitución?) de lo popular; la crisis que hoy prevalece en la contemporánea composición musical y en la comunicación de las obras al público; el hallazgo de un nacionalismo plural, elástico y universalizable.

Cada uno de estos puntos exige larga y minuciosa discusión. Esperemos que todos la encuentren completa y fructífera. Lo que es indiscutible es que la música, igual que las demás artes y ciencias, deberá seguir su camino inexorable hacia la constante expansión y mutua relación del Cosmos humano, hacia su conocimiento profundo y su transliteración creadora.

La contemporánea música de concierto se propone, al parecer, englobar a todos los sonidos del orbe, organizándolos en constelacio-

nes cada vez más abiertas, en configuraciones cada vez menos previsibles; deparándonos un universo de relaciones en el cual convergerían, para fundirse al fin unos con otros, cualesquiera conjuntos y conjuntos de conjuntos. Y es que no nos hemos salido de la trama que hace siglos postuló el orfismo, trama que reiteraron sus legatarios herméticos, como el filósofo isabelino Robert Fludd, y ahondaron con ambición científica, en nuestra época, pensadores tan inteligentes como Umberto Eco, profesor de semiología en la Universidad de Bolonia.

Eco, bien empapado del problema gracias a su colaboración con artistas de la talla de Luciano Berio, señala con exactitud el peligro: de la intensificación progresiva del experimento formalista al caos indiferenciado, desprovisto de cualquier posibilidad de placer estético, no hay más que un paso. ¿Lo darán irreversiblemente las generaciones presentes o venideras? Eco alega que solamente lo que él llama una dialéctica pendular de avances y regresos podría salvar al compositor típico de nuestro tiempo. Y el caso de la música de hoy no es único; lo comparten las artes visuales y, por supuesto, la poesía.

En todos estos reinos del espíritu el hombre parece destinado a oscilar sin reposo —¡oh, Guillaume Apollinaire!— entre el orden y la

aventura, suspendido sobre la materia, efervescente y ávida, del *Chaos Veterum*, el cual a menudo se traga a quienes lo desafían. ¡Que el volátil Hermes, dios de la comunicación, salve a las musas del abismo que afrontan y al que por imperativo histórico no pueden cerrar los ojos!



He dejado para el último la tercera razón que me decidió a borrar distancias profesionales para dar en esta ocasión la bienvenida a Eduardo Mata. Hace más de veinte años, cuando yo dirigía la Difusión Cultural en la Universidad Nacional de México, tuve el agrado de confiar las actividades musicales en ese ámbito a un joven conductor —que aceptó el encargo, y lo llevó adelante con singular imaginación, no obstante los múltiples compromisos interesantes que desde entonces lo asediaban. Recuerdo que Carlos Chávez, maestro que nos fue común, me comentó por esos días: “Si Mata quisiera, sería el mejor preparado de mis continuadores”. Maduro y triunfante en el extranjero se ha convertido ya en mucho más que una promesa, y me honra el haber coadyuvado, con mi grano de arena, a la ceremonia de su investidura.



## ÍNDICE





Discurso de ingreso a El Colegio Nacional por el señor Eduardo Mata.....	7
Contestación por el señor Jaime García Terrés.....	35



Se terminó de imprimir el 29 de noviembre de 2013 en los talleres de Impresos Chávez de la Cruz, S. A. de C. V., Valdivia 31, Col. Ma. del Carmen, C. P. 03540, México, D. F. Tel. 5539 5108. En su composición se usó el tipo Garamond de 10.5:12.5, 9.5:12.5 y 8.5:10.5 puntos. La edición consta de 1000 ejemplares. Captura y composición de textos: Rebeca Rodríguez Jaimes y Laura Eugenia Chávez Doria. Editor: Hildebrando Jaimes Acuña.