

LA MAZURKA EN MÉXICO Y LA GENERACIÓN DE IDENTIDAD



DAVID JOSUÉ ZAMBRANO DE LEÓN

Al hablar del término *mazurka*, danza impregnada de folclor polaco que fue internacionalizada en el siglo XIX por el gran pianista y compositor Federico Chopin, y de su aparición y fusión dentro de la música mexicana de la época porfiriana como expresión propia de una sociedad con una identidad derivada de la convergencia de culturas de variada procedencia, es necesario reflexionar sobre los personajes y las circunstancias en las que la adopción de esta danza tuvo lugar. Tal como sigue sucediendo en ciertos sectores de la sociedad en la actualidad (Prado Aragonés et. al., 2003), el gusto de la época estaba muy de acuerdo con la música culta europea, la cual tenía su ideal en el romanticismo y se encontraba condicionada por la burguesía.

Federico Chopin y Felipe Villanueva presentan paralelismos y convergencias dignas de mención. Primero debemos decir que Chopin, polaco de nacimiento pero universal por derecho propio, y cuya obra expresa una sucesión casi ilimitada de los estados del alma que van del poético, bucólico, tierno, reflexivo y marcial al severo, tempestuoso, apasionado y exuberante, redundando en una total y genial originalidad, atrajo a gran cantidad de seguidores, debido a su estilo de interpretación, más adecuado al salón que a la sala de conciertos. Los lugares en los que gustaba presentarse eran las veladas o *soirées* que se ofrecían en los salones de la aristocracia, en una atmósfera intimista con una pequeña y singular audiencia, no ávida de virtuosismo, sino especialmente culta, sensible y afín a sus intereses. Este público estaba compuesto en buena parte por artistas, entre ellos el pintor Eugène Delacroix y el músico Franz Liszt, con quienes entabló una gran amistad, además de otros miembros de la élite parisina. También mantuvo amistad con Héctor Berlioz y conoció al célebre compositor de ópera Vincenzo Bellini, que llegaría a ser un amigo muy entrañable. Su perfección técnica, su refinamiento estilístico y su elaboración armónica han sido comparadas históricamente con las de Bach, Mozart y Beethoven por su perdurable influencia en la música de tiempos posteriores (Zambrano de León, 2010).

En sus mazurkas, Chopin crea un folklore imaginario en el que emplea recursos exóticos, como los bordados de quinta y la cuarta aumentada, perteneciente a la escala modal tradicional de su país. A lo largo de su vida escribió cerca de sesenta mazurkas, en las que muestra distintos estados de ánimo y que asimismo utiliza como vehículo para reafirmar distintas soluciones a problemas compositivos. En conjunto, representan un microcosmos musical de carácter introspectivo, que nos permite apreciar la originalidad del genio de Chopin, que radica en la extraña síntesis entre dos tendencias paradójicas: fue al mismo tiempo un compositor soñador y realista. Fue

quizás el único compositor que influenció a creadores musicales mexicanos en la composición de mazurkas y nocturnos, entre quienes podemos contar, además de Felipe Villanueva, a Ricardo Castro y Manuel M. Ponce, quien recibió la herencia de este género a través de la obra de Villanueva.

Villanueva, al igual que el compositor polaco, logra en sus composiciones un refinamiento armónico y rítmico, un gran dominio de la melodía y una clara voluntad de estilo que lo sitúan en un lugar preponderante con respecto a sus contemporáneos. Fue visto como un talento extraordinario (Velázquez, 1996), quien usaba la obra de Bach y Chopin al enseñar y quien encontró en la forma pequeña, breve, la oportunidad para crear piezas de gran inspiración y de indiscutible sello personal que, de acuerdo con Cásares Rodicio (2002), nos permiten percibir una conciencia en el ejercicio de la composición, revelando una capacidad de reflexión y autocrítica superiores.

Cultivó el género de la ópera italiana, que tuvo mucha resonancia en las composiciones mexicanas del siglo XIX, y especialmente el de la música de salón, logrando seleccionar a los mejores maestros: Chopin y Liszt, sobre todo. Si seguimos en la línea de composiciones que influenciaron la música mexicana para piano de esa época, en particular la de Villanueva, podemos afirmar que también la música de teatro

francesa, la opereta para ser precisos, permeó las obras escritas en México, dejando en ellas un cierto perfume francés. No podemos olvidar que en la época porfirista existía una tendencia muy marcada hacia las modas y costumbres parisinas, siendo que en décadas anteriores, al menos en lo relacionado con la música, Italia había ejercido gran influencia en los compositores mexicanos. Como lo hizo Chopin, Villanueva mantuvo gran amistad con artistas, entre ellos Gustavo Campa, Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo y Pablo Castellanos de León, quienes además compartían su gusto por el arte, la cultura y la música francesas, temas que comentaban en sus reuniones nocturnas en las cuales, quizás, interpretaban sus composiciones en un ambiente íntimo similar al que Chopin buscaba para sus *soirées*.

En Villanueva la influencia de Chopin es evidente en su producción de mazurkas. Las primeras tres y su “Minuetto” constituyen cuatro de las obras mexicanas más importantes del siglo XIX (Cásares Rodicio, 2002). Podemos suponer que sus mazurkas, publicadas por A. Wagner y Levien con los números 1, 2 y 3, Op. 20, 25 y 27, respectivamente, estaban destinadas a conformar una suite, dado que en su primera edición contaban con un diseño de portada similar. Existen además otras tres conocidas como “mazurkas de salón”: “En el baile”, “Sueño dorado” y “Ebelia”. Todas ellas comprueban su admirable invención melódica y mayor sofisticación armónica y demuestran que fueron de gran influencia en la obra de compositores mexicanos posteriores, como Manuel M. Ponce¹.

Refiriéndonos nuevamente a las circunstancias de adopción de un género europeo, podemos suponer que la mazurka llegó a México proveniente de Europa, no como una estilizada expresiónailable convertida en diversas y refinadas piezas para piano, obras en su mayoría del genial Chopin, sino como parte de los espectáculos de las compañías de teatro y ópera del viejo continente, que las usaban como intermezzos

en sus funciones, entre otras cosas. Así pues, durante dos tercios del siglo XIX y hasta bien entrado el XX, compositores mexicanos como Tomás León, Melesio Morales, Julio Ituarte, Ernesto Elorduy, Luis Jordá, Alfredo Carrasco, además de los ya mencionados, desarrollaron la composición de este género, llegando a tener hasta veinte composiciones, como es el caso del maestro Ponce, quien sin duda alguna conocía bien el resto de las creaciones de Villanueva, incluidas sus *Danzas humorísticas*, consideradas en conjunto con *Ecos de México* de Julio Ituarte, las primeras obras nacionalistas. El gusto de Ponce por la obra de su antecesor es tal que, en su colección de *20 piezas infantiles para piano*, le dedica una de ellas y la llama “Homenaje a Villanueva (sobre su *Tercera mazurka*)”.

El papel de este género musical como medio de expresión, de transmisión de emociones y de formación de una idea del mundo queda claro cuando descubrimos que la ejecución de este trozo musical, que había iniciado su andar en los espacios públicos, pasó a tener efecto en la intimidad del hogar, en las tertulias durante las cuales los miembros de la clase acomodada lo interpretaban al piano para entretener a sus invitados y bailararlo en alternancia con valsos, polkas y habaneras. El baile fue la vía para pasar de escuchar a vivir, a sentir la música. No cabe duda que se trataba de una práctica comunicativa y expresiva fundamental que pasó de un ámbito público a ser casi exclusiva de una clase social favorecida, que veía al hogar como el primer lugar de agrupamiento social de su vida cotidiana, y en el que resultaba sencillo mantener ciertas reglas y normas de comportamiento. Dado que un rasgo de identidad es todo aquello que ayuda a mantener la propia personalidad y que nos hace sentir identificados con otros individuos semejantes, los asistentes a estas tertulias buscaron expresarse además por medio de la ropa que usaban exaltando su narcisismo a través de la corporalidad, para ser vistos por los demás.

La música “como actividad simbólica que es, ha de ser vivida y experimentada socialmente para que se puedan verificar su realidad, su eficacia y su poder comunicativo” (Hormigos Ruiz, 2003). Así, en estas reuniones vemos el valor de la mazurka como un instrumento de socialización (Oriol y Parra, 1979) que permitía la interacción de individuos en la búsqueda de una

1 Considero su *Tercera mazurka Op. 27* en Re bemol mayor, como una de mis obras favoritas, quizás porque, de acuerdo con Lavignac, su vínculo con la tonalidad de re mayor le confiere una expresión serena, brillante y alegre, o debido a que su inventiva melódica de valores rítmicos irregulares me resulta evocadora de la obra de Chopin, por un lado y, por otro, de atmósferas tranquilas que me recuerdan escenas familiares.



identidad, construida a expensas de influencias europeas, la polaca, en el caso de la pieza de música, y la francesa, en el de la propia reunión de señoritas de sociedad y su gusto por vestir a la moda.

Lo que podemos tomar por cierto es que las mazurkas de Villanueva, quien quizás encontró en las características rítmicas y melódicas de este exótico género una fuente de riqueza y punto de partida para la creación de obras introspectivas y danzísticas a la vez, permanecen en el gusto de quienes las escuchan e interpretan, dada su belleza y su fuerte capacidad para contactarnos con nuestras emociones y sentimientos, además que después de escucharlas, podemos responder a su encantadora influencia. Dicho esto, el género mazurka como fenómeno musical no nos debe interesar sólo como cultura, en el sentido más restringido de patrimonio, sino también como elemento dinámico que participa en la vida social de la persona, y al mismo tiempo la configura (Martí, 2000).

La música es un hecho social (Megías y Rodríguez, 2002). En la época porfirista así era y se consideraba la labor del compositor, del intérprete y del oyente como fundamental para su supervivencia. Si nos referimos al instrumento característico que definió a la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX, indudablemente se trató del piano. Este instrumento, que se convirtió en el consentido de la aristocracia y que encontró en cada casa una morada definitiva, fue en el que se interpretaron obras como las mazurkas de Villanueva, quizás influenciadas por las de Chopin, pero que al ser creaciones de un mexicano adquirieron una identidad propia, fruto de los propios condicionantes y puntos de partida de su autor, como creador, y de sus ejecutantes, quienes como intérpretes establecieron una relación única con la obra y completaron las intenciones de la misma hacia la socialización. No está de más decir que, en el complejo proceso de producción y reproducción musical, cada oyente percibe y entiende la obra de distinta forma.

Podemos concluir diciendo que la mazurka como hecho social logró contribuir al proceso identitario de la sociedad decimonónica porfirista dadas sus similitudes en cuanto a lo que gustaban escuchar y cómo gustaban escucharlo, llegando a encontrar un lugar dentro de una fracción de la sociedad aristócrata desde el cual extenderse en todas direcciones, hasta convertirse en un elemento dinámico que nos permite percibir una época pasada y conformar nuestro pensar y sentir actual como mexicanos, desde una perspectiva histórico-musical.

Referencias

- Campos, R. M. (1930). *El folklore musical de las ciudades*. México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública. Talleres Gráficos de la Nación.
- Cásares Rodicio, E. (2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Hormigos Ruiz, J. (2003). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Datautor.
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.
- Megías, I. y Rodríguez, E. (2002). *Jóvenes entre sonidos: Hábitos, gustos y referentes musicales*. Madrid: INJUVE.
- Oriol, N. y Parra, J.M. (1979). *La expresión musical en la educación básica*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Orta Velázquez, G. (1996). *Breve historia de la música de México*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- Prado Aragonés, J. Pérez Rodríguez, M. A. y Galloso Camacho, M. V. (2003). *La galaxia digital. Lenguaje y cultura sin fronteras en la era de la globalización*. Valencia, España: Grupo Editorial Universitario.
- Zambrano de León, D. J. (2010). "Chopin, compositor realista y soñador", en *Vida Universitaria. Periódico de la Universidad Autónoma de Nuevo León*. Año 14. Número 230. (15 de febrero de 2010). México: UANL.