

A diferencia del «Grupo de los Cuatro», discípulos de Chávez, pero a semejanza de Mabarak —otro independiente—, Bernal Jiménez tuvo una formación académica muy completa. Esto lo llevó con frecuencia al uso de formas clásicas, aun cuando los materiales temáticos tuvieran regularmente decidido perfil mexicano (dentro de las vertientes mestiza y criolla, sin excluir eventualmente la indígena). El intento de compromiso para hacer convivir ambas entidades no entraña conciliación en realidad, como hubiera podido suceder en un compositor de miras más amplias y —especialmente— con mayor modernidad; ésto, porque en sus núcleos, actitudes o contextos sonoros Bernal nunca dejó de ser un conservador (incluso, en ocasiones, excesivo). Si bien estuvo atento al desarrollo de la música de concierto en México a partir de 1929, tendente al logro de un arte sonoro nacional, en el fondo —al escribir— Bernal añoraba lo que creía habían sido tiempos mejores para el compositor: capaz de tener entonces una expresión más «sincera» y «natural», sin preocuparse tanto por problemas de vocabulario o sintaxis «al día».

Bernal Jiménez tuvo influencias de manera clara: la polifonía vocal de los franco-flamencos durante su período de auge así como los prebarrocos. Simultáneamente, dejó subir a la superficie la rica veta popular que le nutrió, aportando una decidida carga sensorial, jugosa y fértil, a la vertiente escolástica que concurrió a la integración de su —recia, contradictoria, admirable— individualidad creativa.

Como otro de los independientes de mayor importancia —contemporáneo del «Grupo de los Cuatro»— puede contarse a Salvador Moreno (1916), cuya producción se ha centrado principalmente en el cultivo del *Lied*. Para dar cuerpo a sus canciones, Salvador Moreno ha demostrado, además de un conocimiento profundo de la prosodia, su veta melódica y buen gusto por escoger los poemas que ha puesto en música (de Garcilaso a Villaurrutia pasando por Lorca, entre otros) dentro de un vasto espectro cronológico. Moreno ha optado por el intimismo, las atmósferas refinadas y un lirismo envolvente.

Conviene anotar ahora la evolución que ha experimentado el género operístico en las obras creadas por compositores mexicanos durante lo aquí reseñado. Moncayo, Chávez, Hernández Moncada, Bernal Jiménez y Moreno, componen sólo una ópera, como parte de su catálogo respectivo. A diferencia, Carlos Jiménez Mabarak escribe dos: *Misa de Seis* (1961) y *La Güera Rodríguez* (1979-81) de índole muy distinta. La primera de ellas hace uso de un lenguaje netamente moderno, mientras la otra se revela conservadora y convencional.

Mabarak representa la transición hacia un nuevo período, cuando la ópera vuelve a ejercer su poder de seducción hacia los compositores mexi-

canos surgidos en generaciones posteriores, como los manifestantes dotados de mayor éxito dentro de este interés compartido están principalmente: Federico Ibarra (1947), Daniel Catán (1947) y Marcela Rodríguez (1951).

La clientela de la ópera también ha experimentado una mutación muy clara, pues al momento de escribirse esto ya no forman parte de los sectores aristocratizantes quienes la consumen con mayor deleite e interés, sino que la burguesía ha terminado por hacerla suya.

Asimismo, a diferencia de lo que ocurría en el siglo XIX, cuando México se encontraba prácticamente al día, llevándose a escena óperas de muy reciente composición, durante varias décadas el repertorio estuvo estancado, reiterándose los mismos caballitos de batalla —fáciles así como taquilleros— una vez y otra. Los cambios empezaron a producirse gradualmente sin llegar a ser del todo satisfactorios, pero permitiendo, aunque escasamente, el estreno local de varias obras escritas a lo largo del siglo XX.

Además de cobrar brío manifiesto como corriente estética, el nacionalismo desarrolló un vocabulario, lenguaje y técnica propios. Entre sus características más notables pueden contarse: uso de acentos irregulares en la rítmica, armonía desnuda —disonante, con frecuencia— y melodías con giros de carácter (o sabor) étnico muy variado, que suelen derivarse de danzas populares.

Hacia finales de la década de los cincuenta, el nacionalismo musical mostró una proclividad patente por la autorreiteración, cayendo paulatinamente en un estancamiento —tal como sucedió con las artes plásticas— hasta tomar aires de operar por medio de recetas consabidas.

Se necesitó la actitud enérgica de una nueva generación, capaz de orientarse hacia terrenos renovatorios para sacar a la música mexicana de concierto del estancamiento en que se encontraba.

El representante más destacado de esas nuevas tendencias y directivas ha sido Manuel Enríquez (1926-1994), cuya vigorosa personalidad le colocó pronto a la cabeza del movimiento de composición en México.

Enríquez introdujo, de modo práctico, el serialismo integral, los procedimientos aleatorios, el grafismo, la presencia simultánea de medios electrónicos e instrumentales, así como todo un conglomerado de recursos utilizados por él a lo largo de una producción prolífica que muchas veces alcanzó la maestría.

Enríquez logró una síntesis admirable entre rigor y flexibilidad; ambas, a manera de polos rectores, en combinación impecable, rigieron su labor creativa. Además, su conocimiento profundo de los instrumentos de cuerda —pues era un magnífico ejecutante del violín— le permitió escribir varias obras espléndidas para tal fuente sonora.

Cabe señalar como factor importante de evolución para el desarrollo del proceso, por medio del que se fueron dejando atrás las orientaciones y recursos del nacionalismo, el papel desempeñado por:

a) Los sendos trabajos de Rodolfo Halffter (1900-1987) y Carlos Jiménez Mabarak. Dichos compositores, en su rol pedagógico, dieron a conocer a sus discípulos las disciplinas de la escritura dodecafónica, las mismas que aplicaron a la creación propia. Dentro de este mismo transcurso, Mabarak realizó en 1960 una obra para cinta, con procedimientos afines a la *musique concrète*: su ballet *El Paraíso de los Ahogados*, muy expresivo, motivado por la coreografía de Guillermina Bravo, a la que se integraba de manera óptima.

b) El trabajo de varios miembros de aquella que no sería del todo inexacto etiquetar como: «la generación perdida». Autores que promovieron varias actividades en los años 60 para difundir sus partituras, como medio de un grupo llamado «Nueva Música de México» activo apenas unos cuantos años. Entre ellos se encuentran: Joaquín Gutiérrez Heras (1927), Mario Kuri (1931), César Tort, Rocío Sanz y Rafael Elizondo (1930-1984), el más atractivo, creador de una deliciosa opereta *Landrú* (1962) sobre textos de Alfonso Reyes, así como músicas para ballet —*La Anunciación* (1959) y *Juego de Pelota* (1968)— dotadas de un estimulante poder de ambientación sonora, al través de sugerencias lo mismo intimistas que épicas, siempre con gran frescura; y, por último, Raúl Cosío (1928).

Si bien estos compositores optaron por no seguir el camino del nacionalismo al dar cuerpo a una tentativa distinta, tanto sus posiciones conceptualmente como las obras que escriben se han caracterizado generalmente por la falta de osadía. Una obvia indecisión les lastra. Apocados, se inscriben casi siempre en un neoclasicismo cuyo transfondo conservador se ha ido haciendo más patente al correr el tiempo. Les tipifica — para decirlo con justeza— la indecisión. Refugiados en la música para el cine o la danza, a causa de su tibieza, no han cumplido cuanto prometían en sus inicios; aunque de vez en cuando produzcan alguna obra importante, como es el caso de Joaquín Gutiérrez Heras en su *De Profundis* (1981-82) para coro mixto, piano y cuatro percussionistas. A pesar de su patente inteligencia y dones críticos, este autor permanece en un estilo atonal libre en medio de una «voluntaria falta de complejidad», según sus propias palabras.

Gutiérrez Heras entrega repetidamente una concisa muestra de su honestidad y oficio, no busca invadir terrenos que le son ajenos; permanece leal a sus simpatías y diferencias, delimitando con claridad el campo de acción, temperado, escogido por él.

Gerard Béhague señala que la mayor parte de estos músicos —así como Armando Lavalle o Mario Stern— se integraron a la Liga de Compositores, organismo que pretende en forma un tanto utópica agrupar a todos los autores mexicanos de música de concierto.

A diferencia, resalta con brillo propio y una densidad específica, la espléndida polifonía de monólogos (valga la expresión) engendrada por los compositores cuya obra da cuerpo —más temprano que tarde— a la presencia de ciertas corrientes actuales; aquellos que enriquecen vitalmente la perspectiva del arte sonoro, dando voz y cuerpo a México en el panorama de la música contemporánea, por medio de su individualidad cromática.

En amplio abanico, impera la heterogeneidad: productos óptimos, mediocres, artesanales, incluso insípidos e insignificantes, o bien hallazgos sorprendentes. Éstos últimos señalan con vigor la presencia de creadores tan brillantes como dotados, medulares, que se ubican por decisión propia en medio de un rechazo a cuanto pudo haber sido cómodo o convencional en su medio. Entregados a tareas de investigación especulativo-intuitivas, quizás sus búsquedas no logran siempre un propósito llamativo, pero son —repetidamente— manifestantes de una mentalidad viva, alerta. Con brío impugnan la impericia o autoindulgencia beligerantes.

En dichos creadores —quienes forman el núcleo más importante de la composición en México al presente— opera a modo de toma de conciencia, e incluso declaración de principios, lo que afirma Luciano Berio (1925): «Hoy la obra musical ya no es considerada —como en el pasado— un todo único, redondo y acabado, sino una suma de posibilidades».

El primero en adoptar conscientemente tal posición fue Manuel Enríquez, para varios analistas el más importante. Este músico inició en México la experimentación en las tendencias postserialistas.

Puede afirmarse que Enríquez se constituyó ante todo en un constructor, quien edificaba —literalmente— cada partitura pues, aun cuando era prolífico, cada situación (o entidad) en su obra ha sido rigurosamente calibrada y contrapuesta o integrada a un total de equilibrio racional que incluye, a manera de polo dialéctico, secuencias donde el intérprete opera con gran libertad. Entre las resultantes sonoras de ambos tipos de escritura no suele haber un divorcio notable, sino por el contrario una fluidez auditiva unitaria. El contexto musical transcurre así, sin tropiezos o virajes dissociatorios. La maestría de Enríquez le permite en los dos casos tener un vocabulario y sintaxis profundamente emparentados entre sí, de los que no está excluida cierta dosis de intensidad dramática, muy robusta, o bien un contraste voluntario, siempre en el interior de la unidad. Las acciones tímbricas, por lo general son del tipo *Nachtmusik* donde se pone de relieve la destreza en la articula-