

El nuevo pasado mexicano: estrategias de representación en *Atzimba* de Ricardo Castro

Leonora Saavedra

University of California Riverside

leonora.saavedra@ucr.edu

Resumen

Utilizando modelos teóricos desarrollados en las ciencias sociales que proponen que los movimientos nacionalistas engendran a la nación, el arte nacionalista se define no como aquel que expresa la esencia nacional sino como aquel que contribuye eficazmente a crear a la nación, independientemente de su estilo o de su relación, fidedigna o no, con el folklor o “el pueblo.” La ópera *Atzimba* (1900) del compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907) contribuyó a la creación de la nación mexicana al ayudar al público letrado y burgués de principios del siglo XX (antes de la Revolución Mexicana de 1910) a imaginar las extintas culturas prehispánicas de México y a interiorizarlas como el pasado histórico de la nación. Castro utilizó estrategias de representación de lo prehispánico mediadas por convenciones operísticas exoticistas con las cuales su público estaba familiarizado, estrategias ancladas asimismo en la necesidad política de las élites dirigentes de re-presentar a México internacionalmente como una nación civilizada y soberana con una historia antigua propia y grandiosa. Este trabajo cultural y político es lo que la convierte en una ópera nacionalista.

Palabras clave: Nación, exoticismo, México, Ricardo Castro, ópera nacionalista.

Abstract

Taking as a point of departure theories developed in the social sciences that suggest that nationalist movements engender nations, nationalist art is defined not as that which expresses the national essence, but rather as that which effectively contributes to create the nation. Its style or its relationship, real or not, to folklore or to “the people” is irrelevant. *Atzimba* (1900), opera by Mexican composer Ricardo Castro (1864-1907), contributed to the creation of the Mexican nation by allowing educated, upper-class audiences at the turn of the 20th century to imagine Mexico’s extinct pre-Hispanic cultures and to internalize them as their own historical past. Castro utilized strategies of representation of the pre-Hispanic that are mediated by conventions of operatic exoticism, but anchored in the political need of Mexico’s leading elites to re-present the Mexican nation internationally as civilized and sovereign, with an ancient history of its own. This cultural work, and not the presumed use of pre-Hispanic elements, is what makes *Atzimba* a nationalist piece.

Keywords: Nation, exoticism, Mexico, Ricardo Castro, nationalist opera.

Historiadores como Gloria Carmona (1984, 163-166) o Yolanda Moreno Rivas (1989, 69) han inscrito a Ricardo Castro (1864-1907) en la historia de la música mexicana como un compositor de altura, el mejor quizá, del grupo asociado con la dictadura de Porfirio Díaz (o porfiriato, 1877-1911), etapa histórica que encontró su fin con la Revolución Mexicana de 1910. El discurso político después de la Revolución presentó al porfiriato, no sin justicia, como un régimen despótico, dirigido por élites enriquecidas a costa del pueblo y con una autodefinición cultural europea, concretamente francesa. Este mismo discurso construyó al nuevo régimen político como socialmente justo, y al nacionalismo cultural de los 1920s y 30s como un movimiento artístico que por primera vez descubrió y encapsuló la verdadera esencia de la nación mexicana, la esencia del pueblo mexicano. A consecuencia de este discurso, y a la utilización de modelos tradicionales para entender a la nación y al nacionalismo, la música del porfiriato fue considerada por décadas, en el mejor de los casos, ajena a la nación. Dentro de este contexto, *Atzimba* (1899-1900) de Ricardo Castro y Alberto Michel, ópera pre-revolucionaria sobre el amor trágico de un español y una princesa purépecha¹, se puede entender, a lo más, como proto-nacionalista, como producto de un folklorismo romántico (Mayer-Serra 1992, 120-146) o nacionalismo incipiente, mal explicado y casi premonitorio por aparecer fuera de tiempo, es decir, antes de que la Revolución hubiera develado el alma de la nación a sus miembros y a sus artistas.

Utilizando modelos teóricos desarrollados en las ciencias sociales (Gellner 1964; Gellner 1983; Smith 1999; Anderson 2006; Hobsbawm y Ranger 1983; Hroch 2000) propongo entender a *Atzimba* como una obra nacionalista, no solamente por su tema y ciertamente no por su tenue relación con el folklore mexicano, sino por el trabajo cultural que realiza dentro del proceso de *creación* de la nación mexicana. Más concretamente, *Atzimba* contribuye a la creación de un pasado común para todos los mexicanos, independientemente de su origen étnico, a través de ciertas estrategias para la representación de lo pre-hispánico que ayudaron al público de 1900 a imaginar e interiorizar una cultura ya inexistente y un tiempo, por decirlo así, ya transcurrido, como lo propio y compartido: como el pasado histórico de todo México².

Me propongo en primera instancia revisar brevemente las nociones tradicionales de la relación entre nación y nacionalismo y sus productos culturales, sugiriendo, en vez, la adopción de un modelo que separa al nacionalismo cultural de su obligación, por así decirlo, de representar a un pueblo mítico y a una nación pre-existente pero oculta³. En su lugar, propongo utilizar un modelo que define al nacionalismo como el movimiento político que *engendra* una nación donde antes no existía ninguna (Gellner 1983, 55). Y que lo hace, en parte, a través de productos culturales que inventan, resignifican, y ponen en circulación imágenes y símbolos que permitirán a los futuros miembros de la nación imaginar a todos aquellos co-nacionales a los que jamás podrán conocer, pero que aceptarán como tales. Mi propósito, sin embargo,

1. Los purépecha, incorrectamente llamados tarascos por los españoles, fueron enemigos acérrimos de los mexica o aztecas, con quienes sostuvieron incontables guerras. El reino purépecha ocupaba, y sus descendientes ocupan, lo que es ahora el estado de Michoacán.

2. No pretendo, por supuesto, que este acercamiento agote todo lo que puede decirse sobre *Atzimba*, ópera de gran riqueza ideológica y musical. Para una lectura diferente, ver Madrid (2008, 138-154). Ver también Carmona (2009). *Atzimba* ha sido escenificada en la Ciudad de México en 1900, 1928, 1935, 1952 y 2014.

3. Tomo, en particular, la idea de la nación como una comunidad creada y no natural de Gellner 1964 y 1983; la importancia de los mitos y las tradiciones inventadas de Smith 1999, y Hobsbawm y Ranger 1983; la idea de que la nación es una comunidad necesariamente imaginada de Anderson 2006; y las diferentes fases en el desarrollo de los movimientos de agitación nacionalista de Hroch 2000.

no es analizar y desconstruir los movimientos nacionalistas (para ello, ver Saavedra 2001; Turino 2003; Madrid 2008), sino observar cómo trabajan. Así, propongo que los productos del nacionalismo pueden aquilatarse por la tarea ideológica, política y social que realizan, independientemente de su estilo artístico. Esto da por resultado acercamientos fructíferos y sutiles que aceptan la presencia de contradicciones y ambivalencias estilísticas e ideológicas que son, de hecho, muy ricas en significado.

Nacionalismo y nación

La nación es una forma moderna de organización política que generalmente concebimos a partir de la aceptación de presupuestos que el mismo nacionalismo nos propone⁴. Estos son, por ejemplo, que todos los seres humanos poseemos una nacionalidad de manera natural, o bien, que el espíritu de una nación reside en el pueblo, a quien a menudo se identifica con las clases trabajadoras. El nacionalismo nos dice también que teniendo una nacionalidad, es deseable y hasta inevitable expresarla artísticamente. Puesto de manera diferente, el nacionalismo nos dice que el arte nacional debe ser el vehículo para *expresar* el espíritu de una nación que ya existe pero cuya verdadera esencia debe encontrarse. Esta a menudo está oculta por la opresión de la nación a manos de dirigentes que no pertenecen a ella (gobernantes extranjeros) o de aquellos, como las élites, que a pesar de ser teóricamente miembros de la nación no son parte del pueblo, o no están en verdadero contacto con él.

En el modelo teórico que sigo aquí, en cambio, la nación no está formada antes de que el trabajo político y cultural del nacionalismo tenga lugar; dicho trabajo consiste precisamente en hacer creer a los futuros miembros de la nación que ésta ya existe, y que es necesario reconocer su esencia y expresarla. En realidad el nacionalismo *crea* a la nación a través del proceso mismo de definirla y representarla. Antes del nacionalismo existen en un mismo territorio, pequeños grupos separados cuya identidad colectiva se limita a la comunidad con la cual tienen *trato directo* (Gellner 1983, 2-13; Anderson 2006, 6-7), a la comunidad que no necesitan imaginar porque conocen personalmente. Los miembros individuales de la futura nación, grupo infinitamente más grande, deben conocer a los otros miembros de la comunidad-nación a través de su representación (Gellner 1983, 7; Anderson 2006, 22-26, 198) en símbolos, imágenes, sonidos, ideas, o narrativas que les permitan imaginarlos⁵. El trabajo del arte (y de la educación) nacionalista consiste en crear y hacer circular dichas representaciones, de manera que los futuros miembros de la nación puedan reconocerse en ellas y agruparse emocional e intelectualmente a su alrededor.

Históricamente, las élites han sido quienes inician, propician y dirigen este proceso de construcción; rara vez es el pueblo, quien no tiene ni el tiempo, ni los medios, ni el interés en ocuparse de la nación. Esto no significa que los símbolos de la nación son necesariamente impuestos o falsos, aunque sean imaginados o formen parte de tradiciones inventadas; es necesario, pero suficiente, que haya un consenso, producto de una larga negociación política entre dirigentes y dirigidos, sobre las representaciones propuestas como símbolos efectivos

4. Con objeto de facilitar la lectura, voy a utilizar la palabra nacionalismo no como estilo musical ni en su definición más estrecha, la del sentimiento de pertenencia a una nación, sino como sinónimo de *movimiento o agitación* nacionalista.

5. Anderson privilegia el papel de la cultura impresa en su análisis, cuando la condición analfabeta de las mayorías nacionales en realidad hacen mucho más importantes las artes performativas, como la música, y la literatura oral.

y reales la nación⁶. Para que el arte nacionalista sea realmente eficaz se necesita igualmente que el nacionalismo pase de ser un movimiento de élite a ser uno de masas (Hroch 2000, 25-30), en el que las circunstancias históricas envuelvan a gran parte de la futura nación en una negociación sobre la naturaleza, el significado y el valor de los símbolos nacionales. A consecuencia, el buen arte nacionalista no es aquel que representa fiel o auténticamente a la nación sino aquel que la *crea* eficazmente. Autenticidad, fidelidad y verosimilitud son criterios inútiles para evaluarlo. Por esta misma razón, hay arte de *estilo* no nacionalista e incluso anti-nacionalista que hace el trabajo político de crear a la nación sin, sin embargo, representar al pueblo.

Crear una identidad nacional entre los futuros integrantes de la nación es sólo uno de los dos objetivos del nacionalismo. El otro consiste en proyectar ante el sistema internacional de naciones la imagen de una nación constituida como tal y por lo tanto soberana. No es casual que dicho sistema de naciones se haya creado al mismo tiempo que se desarrolló el colonialismo moderno. Como justificación ideológica, el colonialismo dice querer llevar la civilización, el progreso, y el orden político a aquella gran parte de la humanidad que supuestamente no los tiene y, por lo tanto, los necesita. Por ello, sólo aquellos pueblos que ya tienen una historia (pre-capitalista: Hroch 2000, 9), un lenguaje e incluso una etnicidad comunes, una civilización letrada al estilo occidental, y una alta cultura nacional, es decir, que ya son naciones, están exentas de ser colonizadas. La demostración clara y convincente ante el sistema internacional de estados-nación de que la nación civilizada existe como tal es vital para su supervivencia y soberanía. Este es el muy importante trabajo internacional del arte nacional, sea o no de estilo nacionalista, al que frecuentemente no ponemos atención, convencidos como estamos de que el arte nacional es aquel que expresa el espíritu del pueblo (o bien, ocupados como estamos en demostrar que no es así).

Las definiciones anteriores implican que no podemos hablar de una nación mexicana durante la época prehispánica, la colonia o prácticamente todo el siglo XIX. Un movimiento nacionalista sostenido no tuvo lugar en México hasta que, durante el porfiriato, el desarrollo capitalista del país hizo impostergradable su homogenización cultural⁷ a la vez que posible la transmisión de los símbolos nacionales, con el apoyo de una infraestructura industrial y de comunicación. Finalmente, la participación del campesinado y las clases trabajadoras urbanas en la guerra de Revolución aseguró su presencia activa en el proceso, en una etapa masiva, posrevolucionaria, y populista (Turino 2003).

En cuanto al segundo objetivo, México perdió la mitad de su territorio en la Guerra de Intervención con Estados Unidos. Esa guerra y el enfrentamiento con el colonialismo francés durante la imposición del Imperio (1864-67) fueron la última llamada para las élites dirigentes del país: la disyuntiva era la de ser una nación soberana o una colonia o protectorado⁸.

6. Claramente los grupos sociales con mayor poder económico y mejor acceso a las vías de comunicación –estatales, comerciales o populares– están en una posición aventajada respecto a su capacidad de invención, codificación y circulación de los símbolos, imágenes visuales y sonoras, y narrativas de la nación. Sin embargo, existe una agencia histórica en los grupos no dirigentes y, consecuentemente, un proceso de negociación que puede ser violento o sutil, largo o corto, lleno de alianzas y desalianzas políticas (Saavedra 2010, 164-167, 178-182).

7. La estrecha relación entre nacionalismo, industrialización y capitalismo fue señalada inicialmente por Gellner, así como el papel del estado en la homogeneización educativa de la nación (1983, 46-49, 63). Turino (2003, 169) aplica estas ideas a su análisis de las naciones latinoamericanas, explicando así, a diferencia de Anderson (2006, 47-63), por qué sus movimientos de independencia no son nacionalismos.

8. El Emperador francés Napoleón III impuso al archiduque austríaco Maximiliano como emperador de México en 1864.

Esta disyuntiva se afirmaría con el surgimiento en 1898 de Estados Unidos como potencia neocolonial⁹. Fue, entonces, la preocupación por la integridad territorial y la soberanía política el catalizador político del movimiento nacionalista, el cual se inicia hacia fines del siglo XIX, y no hasta después de la Revolución de 1910.

Nacionalismo, prehispanidad y porfirato

Fueron muchas las iniciativas políticas, administrativas y legales de las élites porfirianas conducentes a la creación de la nación. En cuanto a estrategias visuales, hay trabajos magníficos (Schávelzon 1988; Tenorio Trillo 1998) sobre los ámbitos de la pintura, escultura y arquitectura que hablan de una acrecentada búsqueda de símbolos públicos de lo nacional, símbolos que intentan representar a la nación ante los ojos tanto de los mexicanos como de los países convocados a las exposiciones internacionales del siglo XIX y principios del XX. En esos casos resulta ocioso preguntarse si el arte porfiriano realmente representaba al pueblo –no– o si los materiales utilizados son auténticos –no. Mucho más interesante es preguntarse cuáles son las estrategias simbólicas y estéticas de representación, cómo se crean los símbolos de la nación, en qué consiste su eficacia, cómo se distribuyen masivamente, cómo y dentro de qué políticas de representación se negocian socialmente¹⁰.

Entre las obras musicales creadas durante el porfirato están un puñado de óperas sobre temas derivados de la historia prehispánica que participan de la exploración porfiriana de cómo incorporar esa parte del pasado a la propuesta de nación¹¹. Lo prehispánico porfiriano no intenta ser una representación del indígena contemporáneo: a riesgo de parecer provocativos, hay que reconocer que no tiene ni cómo ni por qué serlo. A las élites porfirianas les interesa, sí, incorporar al indígena contemporáneo –calificado de lastre para el desarrollo económico de México– al proyecto liberal y capitalista que tienen para el país. Pero a fines del siglo XIX, el estado porfirista no tiene todavía una razón urgente (o piensa que no la tiene) y, sobre todo, no tiene los medios para llevar al indígena los símbolos de la nación¹².

La re-presentación de lo prehispánico como pasado no está destinado a los indígenas, así como tampoco es un sustituto incorrecto de la representación obligada del indígena contemporáneo como miembro de la nación. En vez de eso, la función de lo prehispánico es anclar en un momento del pasado el comienzo de una historia lineal y continua de la nación que ahora México da por sentado pero que es una invención de la era moderna. Así, Porfirio Díaz decreta la creación de una serie de monumentos históricos conmemorativos que trazan la nueva historia lineal a lo largo de la avenida principal de la Ciudad de México, el Paseo de la Reforma (Tenenbaum 1994, 127-150). Lo prehispánico da raíces y longitud a la cultura y la historia mexicanas, e incorpora al concepto de nación todo aquello sucedido en el territorio que ahora se pretende sea nacional y soberano. El trabajo de las élites porfirianas consiste en

9. El escritor y posteriormente ministro Justo Sierra, por ejemplo, escribió sobre la falta de conciencia nacional a finales del siglo XIX, y la precaria situación de México entre dos esferas de influencia económica y política, la europea y la estadounidense, en Sierra (1889a, 335-336).

10. Enfatizo el aspecto funcional del nacionalismo, pero es importante señalar que quedan sin analizar las relaciones de poder, sumamente asimétricas, que yacen bajo estas relaciones de representación.

11. Aniceto Ortega, Cuautemotzin (Tenenbaum 1994, 127-150) (1871); Gustavo Campa, *Le Roi poète* (1902), y *Atzimba*.

12. Esto sucederá sólo hasta que José Vasconcelos, Manuel Gamio y, después, Moisés Sáenz hagan de la llamada educación del indígena una relativa prioridad dentro de la utilización de los recursos del estado.

convencer a la burguesía urbana, grupo social que es su objetivo poblacional, de la viabilidad y conveniencia de esta historia, de aceptar el pasado prehispánico como propio.

Para transformar el pasado prehispánico en pasado nacional es requisito indispensable eliminar en lo posible las connotaciones del mundo prehispánico que lo identifican con la barbarie, y transformarlo en vez en símbolo de poder y alta civilización, asimilándolo a los llamados principios universales, como la soberanía y el heroísmo. Así, Cuauhtémoc, último emperador mexicana, es declarado desde los 1870s no sólo héroe nacional sino figura de proporción universal (Schávelzon 1988, 113-135) –equiparable a los héroes romanos y griegos.

Con estas estrategias de resignificación se cumple un doble propósito. En una primera instancia el mestizo –o los teóricos del mestizaje– comienza a creer reconocer en los héroes prehispánicos las cualidades que desea reconocer en sí mismo, que desea definir como constitutivas de su identidad, es decir, comienza a crear un pasado indígena a su (idealizada) imagen y semejanza. Por otra parte, la resignificación de lo prehispánico da a México un pasado universal equiparable al de las naciones civilizadas de occidente, cuya historia antigua es la griega y romana, e intenta responder, por lo menos parcialmente, a las acusaciones de barbarie, decadencia inevitable e incapacidad para la vida cívica y política, imputadas por los europeos tanto a las civilizaciones prehispánicas como a las razas mixtas contemporáneas del continente americano (LeBon 1888, 525-532; Maine 1886)¹³. Es por esta razón también que no se contempla la representación del indígena contemporáneo en el nuevo arte nacional: los teóricos de la nación no sólo desconocen profundamente a los indígenas sino también, más importante aún, los consideran un sector de la nación mexicana incapaz en su estado actual de actividad cívica y política, incapaz de luchar a favor de la soberanía nacional (Sierra 1889a, 14-15, 328-329).

Antes de la última década y media del siglo XIX el conocimiento, aun imperfecto, de lo prehispánico estaba circunscrito a los especialistas en antigüedades americanas (Bernal 1979, 132-153). Las ruinas, las esculturas prehispánicas del Museo Nacional y, sobre todo, las relaciones y los códices del siglo XVI que se conocían a través de publicaciones y copias manuscritas permitieron a Francisco Orozco y Berra escribir la primera gran síntesis de la historia prehispánica de México en español: su *Historia antigua y de la conquista* (1880). Heredero de los nuevos métodos historiográficos alemanes, en particular de Leopold von Ranke, Orozco y Berra escribe una historia desapasionada, aunque no totalmente exenta de comentarios interpretativos, que no está destinada al público en general a causa de su erudición, su extenso aparato crítico, y su estilo narrativo, consistente en gran parte en largas citas de las fuentes originales.

La primera narrativa de la historia prehispánica destinada y publicitada conscientemente a los grupos sociales urbanos y letrados, es la *Historia Antigua*, de Alfredo Chavero, primer tomo de la primera gran narrativa de la historia de México, *México a Través de los Siglos* (Chavero 1889). Chavero deja a un lado el aparato crítico y las continuas citas de Orozco y Berra para ofrecer al lector una narrativa sumamente leíble, en un estilo que Justo Sierra calificó de “superiormente literario y florido, elocuente con frecuencia, pocas veces retórico y declamatorio” (Sierra 1889b, 114). Chavero fue también poeta y dramaturgo, y es a ello que

13. Este es el momento más alto del colonialismo europeo y de la consecuente construcción de una teoría pseudo-científica sobre las razas por parte de teóricos franceses y alemanes.

Sierra atribuye su “facilidad de inferir en grande de premisas o muy vagas o muy pequeñas, de edificar hipótesis atrevidísimas sobre frágiles bases, y en suma la tendencia de imaginar la historia ahí donde falta el dato concluyente” (Sierra 1889b, 115).

Independientemente de su mérito como historiador, la importancia de Chavero estriba en su carácter de traductor no lingüístico sino *cultural* del pasado prehispánico para los futuros miembros de la nación, para quienes, formados en el humanismo europeo y con un imaginario poblado de griegos y romanos, de renacentistas y románticos, el mundo prehispánico era probablemente tan ajeno, incluso exótico, como lo pueden haber sido África o el lejano Oriente. Por ejemplo, Chavero utiliza su imaginación para dar vida al mexica común y corriente, cuya vida doméstica nos presenta en detalle. En otros momentos, interpreta para el hombre contemporáneo ciertas instituciones y tradiciones de los mexica, traduciéndolas culturalmente con conceptos como derecho de propiedad o mercantil, poder judicial y ejecutivo, mismos que, a juicio de Chavero, los mexica poseían. Ya en plena Conquista y a pesar de relatar fielmente los numerosos errores tácticos de Cuauhtémoc, Chavero construye, con base en un supuesto retrato, una imagen del emperador mexica que cumple con el propósito político de glorificarlo como defensor de la soberanía nacional, a la vez que le otorga cualidades humanas universales como voluntad, inteligencia y templanza:

Su perfil pronunciado y sus pómulos y barba salientes revelan una voluntad inquebrantable, su frente levantada inteligencia, y su mirada fija, triste y melancólica, resolución tranquila en el cumplimiento del deber y desprecio sereno y profundo del destino. Sacerdote, acataría la voluntad de los dioses; y guerrero, pelearía hasta el último momento [...] México y su rey eran dignos el uno del otro (Chavero 1889, 888).

Finalmente, a la vez que da al mundo prehispánico una dimensión comprensible para la mentalidad mexicana del siglo XIX tardío, aunque sea parcialmente inventada, Chavero contribuye con su imaginación histórica a construir una visión espectacular y romántica – agigantada, dice Sierra –, a la vez grandiosa y apocalíptica, de las civilizaciones prehispánicas y su trágico fin.

Las estrategias de representación en *Atzimba* de Ricardo Castro

Ricardo Castro compuso y estrenó *Atzimba* en el contexto de esta re-lectura porfiriana de lo prehispánico¹⁴. Desconocemos la posición personal de Castro respecto al arte nacional, así como su papel en la elección del tema de la ópera, que pudo deberse al libretista, Alberto Michel. El argumento de *Atzimba* está basado de manera muy general en la última sección de *Michoacán: Paisajes, tradiciones y leyendas* de Eduardo Ruiz (1891, 423-435), texto que es, a su

14. Castro escribió *Atzimba* originalmente como opereta (en español, en dos actos y con diálogos hablados), y así fue estrenada por la compañía del empresario Macedo del Teatro Arbeu el 20 de enero de 1900 por cantantes de zarzuela de género grande y opereta. Aparentemente el manuscrito original de esta versión no existe. Posteriormente, Castro escribió los recitativos y la obra fue traducida al italiano por Alejandro Cuevas para su ejecución por la Compañía Sieni-Pizzorni-López, en el teatro Renacimiento, el 10 de noviembre de 1900. Las fuentes utilizadas para el presente análisis son la fotocopia de la partitura vocal de la versión operística, las partituras orquestales de la Danza Sacra y la Marcha Tarasca, y las versiones para piano del Intermezzo, el Recitativo y Romanza para Tenor, y el Potpourri, todo lo cual se encuentra depositado en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Agradezco a Ricardo Miranda y Aurea Maya el haberme facilitado el acceso a este material.

vez, una re-lectura del Michoacán prehispánico hasta la sumisión de los purépecha a Cortés en 1525. A pesar de no ser historiador de profesión, con esta publicación Ruiz intentaba subsanar la enorme laguna existente en el conocimiento de la historia antigua de los purépecha¹⁵. Dicha tarea resultó, como él mismo lo confiesa en su prólogo, superior a sus fuerzas por la escasez, falta de credibilidad y dificultad de lectura de las fuentes. Ruiz complementó las fuentes históricas con abundantes datos e interpretaciones provenientes de la historia oral que le fue transmitida por su padre y otros habitantes de Michoacán, y con sus propias observaciones sobre el idioma purépecha y la topografía del estado. Aún así, como lo confiesa de manera mucho más cándida que Chavero, lo que Ruiz escribe es una re-imaginación, literaria y rayando en la leyenda, de un pasado cuyo conocimiento real se le escapa, pero que se siente obligado a revivir para el lector (Ruiz 1891, 12).

El argumento de *Atzimba* toma del libro de Ruiz sus rasgos más generales: la relación amorosa entre Atzimba, hermana de Tzimzitcha, último rey purépecha, y Jorge de Villadiego, capitán del ejército de Cortés¹⁶; su trágica muerte a manos del rey y el sacerdote supremo, y la condición cataléptica y propensa al éxtasis de la princesa, que hace que se le suponga muerta en un momento de la trama. Michel aumenta el potencial dramático de la leyenda de varias maneras: añade un motivo personal para la tragedia, transformando el argumento en el tradicional triángulo amoroso de todo drama operístico (Huépac, el supremo sacerdote, está enamorado de la princesa); cambia el momento y la razón del sueño cataléptico de Atzimba, haciéndola caer en dicho estado cuando Villadiego es condenado a muerte y no cuando recién lo conoce; y da a los amantes un fin más dramático por súbito (aunque quizá menos romántico): Atzimba se quita la vida con el cuchillo destinado a Villadiego y éste se apresta a ser sacrificado a los dioses, en vez de que ambos sean condenados a una muerte lenta al interior de una gruta.

Dado que Atzimba es purépecha y Villadiego es español, y la acción se sitúa inmediatamente después de la conquista de la ciudad mexicana de Tenochtitlan, es imposible no leer el argumento de la ópera como si aludiera a la nación. *Atzimba* abre con un extenso coro de sacerdotes y guerreros, con solos intercalados de Huépac y del guerrero Hirépan, llamando a la guerra contra el invasor y jurando defender la patria hasta la muerte. Dicho coro, "soberbio, de valentía y de vigor" (*El Imparcial* 1900), hizo que el público prorrumpiera en estruendosos aplausos (Montante 1900). Sentimientos semejantes de patriotismo bélico son expresados por los personajes masculinos de la ópera a lo largo del segundo acto, y en la escena primera y el finale del tercero¹⁷. Villadiego, por su parte, trata de engañar a los purépecha con promesas de amistad en nombre de Cortés, y jura venganza cuando es condenado a muerte por el Rey, vaticinando que la falsa religión de los purépecha pronto caerá.

Sin embargo, como lo comentó la crítica en su momento, para probable alivio de todos "la parte patriótica del asunto fue manejada con sumo tacto" (Montante 1900). La tragedia amorosa pronto diluye el conflicto bélico en que se ve inmersa: Villadiego es soldado fiel hasta la muerte, pero acepta su destino con resignación por su amor a Atzimba; a Huépac lo mueven los celos tanto o más que el amor a la patria; y Atzimba es un símbolo débil como

15. Su fuente principal fue la llamada *Relación de Michoacán* del siglo XVI. Tanto Ruiz como el libreto de *Atzimba* se refieren a los purépecha como tarascos.

16. Tzimzitcha, cuyo nombre se ha escrito de diferentes maneras, se conoce también como Tangaxhuan II. Por su parte Villadiego (sin Jorge) fue un soldado español que desapareció sin dejar rastro.

17. Sigo para mis comentarios la estructura en 3 actos.

patria, sin la fuerza de un Cuauhtémoc para oponer una resistencia simbólica a lo español. Su conflicto entre el amor y el deber no dura más que unos cuantos compases del recitativo en la escena quinta del primer acto, y una vez que se sabe correspondida en su amor por Villadiego, su pasión y su carácter la llevan más bien a un enfrentamiento con las estructuras patriarcales a las que está sometida: Atzimba rechaza a Huépac, incita a Villadiego a huir, ruega por él ante el Rey y, finalmente, muere por su propia mano. En todo esto se ve siempre apoyada por los personajes femeninos de la ópera, como Sirunda, su dama de compañía, y sus esclavas, cuyos coros –elegantemente concertados (Campa 1900)– contraponen un elemento suave y amoroso a los belicosos coros masculinos. Así, aunque el mensaje patriótico de la ópera es claro, ésta no se pronuncia ni a favor de la conquista española ni a favor de una prehispanidad un tanto idólatra, concentrándose en vez en el momento preciso en que los purépecha se ven amenazados por un poderoso invasor que ha vencido ya a los antaño invencibles mexica.

Una primera función social, por así decirlo, de *Atzimba* es, entonces, la de reforzar un mensaje general de resistencia a un invasor extranjero. Pero una segunda función, más importante quizá, es la de dar al cronológica e ideológicamente remoto mundo prehispánico una dimensión que haga posible su interiorización como el pasado de México; en otras palabras, la de hacer que el mundo prehispánico entre a formar parte del imaginario colectivo mexicano. ¿Qué estrategias de representación siguieron Castro y sus colaboradores para hacer asequible a su público una imagen de lo prehispánico que pudiera ser aceptada como auténticamente prehispánica pero no enteramente ajena a la mentalidad mexicana decimonónica? *Atzimba* es esencialmente, como tantas otras óperas, la historia de un amor trágico al estilo del romanticismo occidental. Esto en sí mismo acerca ya a los personajes a lo que el público consideraría como un comportamiento normativo. Pero a diferencia de Villadiego, *Atzimba* pertenece a una cultura marcada por la alteridad. ¿Cómo, entonces, acercar lo suficientemente a *Atzimba* y a los suyos al marco de comprensión mexicano, sin que por ello pierdan su reconocida diferencia?

Resulta ocioso esperar una autenticidad etnográfica en la representación de lo prehispánico purépecha, autenticidad que habría podido resultar contraproducente al proyecto de resignificar lo prehispánico como lo heroico moderno; ya el historiador teatral Olavarría y Ferrari comentaba que no habría sido posible “llevar a la escena las desnudeces y rudeces de los primitivos tarascos” (Olavarría y Ferrari 1895, 3: 1977) y, efectivamente, un Rey en taparrabos, aún cuando llevara una manta con bordados de oro y un penacho de finas plumas de quetzal sería impensable en un escenario de 1900. En vez de eso, lo prehispánico está filtrado –mediado– por las convenciones operísticas europeas que dictan que el color local es bienvenido y necesario, pero que bastan unos cuantos elementos para significar un local o un tiempo remotos. Las fotografías de la producción original¹⁸, muestran que la entrada de la yácata¹⁹ donde yace *Atzimba* tiene una puerta en forma trapezoidal que ya se consideraba típica de la arquitectura prehispánica, los escudos de los guerreros están adornados con grecas estilo Mitla²⁰, todos los personajes purépechas masculinos llevan tocados de plumas, el vestuario de Sirunda y las esclavas podría estar inspirado en los vestidos femeninos de los códices, y un guerrero tigre, además de un tocado de dicho animal, lleva las piernas descubiertas (lleva mallas). Por otra parte, el vestuario de los personajes principales –Rey, princesa, sacerdote supremo y guerrero principal– parecería más adecuado en personajes representativos de la

18. Publicadas por *El Mundo Ilustrado*, 18 febrero 1900.

19. La yácata es una estructura arquitectónica purépecha.

20. Ciudad de la cultura zapoteca prehispánica, en Oaxaca, sin relación con los purépecha.

nobleza medieval que de la prehispánica; finalmente, la parte superior del vestido de Atzimba es de la época del estreno. En otras palabras, entre más alta es la jerarquía social del personaje y mayor su importancia en el argumento, más se acerca su vestuario al propio de Occidente.

Atzimba es la historia del encuentro entre un guerrero occidental y una cautivadora mujer exótica, como lo son Dalila, Lakmé o Sélíka²¹; su carácter impetuoso y apasionado tiene un doble valor semántico: Atzimba –calificada de tierna y semisalvaje (Flores 1900)– es a la vez personaje del romanticismo y apasionada mujer de tierra caliente. No en balde el poeta Amado Nervo, habiendo oído la música de Castro al piano en septiembre de 1899, comentó no sin cierto matiz irónico: “*Atzimba* es una especie de *Aida* tarasca. Para que nada le falte, hay una yácata, que es una gruta, donde Radamés, Jorge de Villadiego, y Atzimba, Aída, se arrullan cantando antes de morir” (Nervo 1899). En efecto, Atzimba y Villadiego cantan uno de sus duetos de amor al interior de una yácata en donde la princesa, habiendo sido dada por muerta, había sido enterrada. Otras escenas también tienen cierto paralelismo con *Aida* de Giuseppe Verdi: una de ellas tiene lugar en el camerín de Atzimba, donde Sirunda la interroga sobre sus sentimientos en una escena alterna a la que ocurre en sentido inverso en el camerín de Amneris, en la que ésta está, como Atzimba, rodeada de sus esclavas. Los patrióticos coros con que abre el primer acto son el equivalente de los coros del primer acto de *Aida*, donde se declara igualmente la guerra al invasor. Finalmente, Villadiego se presenta ante el Rey como enviado de Cortés después de una larga marcha que acompaña la entrada de toda la corte purépecha, escena reminiscente de la marcha triunfal de *Aida*.

Pero más allá de las posibles coincidencias entre ambas óperas, no es sorprendente que *Aida*, ópera favorita del público mexicano, representada prácticamente cada año desde su estreno en México en 1877 (Olavarría y Ferrari 1895 *passim*), formara un referente útil para entender a *Atzimba*²². Atzimba es una princesa exótica, pero no lo es más que *Aida*, y *Aida*, que es una ópera exotocista, ayuda al público mexicano a entender a *Atzimba* a través de convenciones europeas con las cuales el público mexicano estaba ya familiarizado, desarrolladas para representar el poder y la majestad de la realeza de países no occidentales –exóticos sí, pero nobles al fin y al cabo.

¿Cuál fue la labor musical de Castro en esta representación de Atzimba y su mundo para el imaginario mexicano? Por desgracia o por fortuna para el compositor, casi nada se sabía de la música prehispánica con excepción de la utilización de ciertos instrumentos de viento y de percusión representados en los códices, algunos de cuyos ejemplares, como los teponaztlis de piedra, habían sido también encontrados en excavaciones. Chavero, además de citar numerosas referencias a la música prehispánica dedica un capítulo de su *Historia* a las artes mexica²³. Chavero nos habla de lo que podríamos hoy llamar el aspecto social de la música: la estrecha relación de danza, música y poesía, la intensa educación musical de ciertos grupos sociales, la habilidad para la danza de los mexicas, y la existencia de música para la danza, la

21. *Lakmé* y *Sansón y Dalila* no se estrenarían en México sino hasta 1901. El arquetipo del soldado y la mujer exótica ha sido desarrollado por (Parakilas 1993).

22. Simplemente en 1900, año de estreno de *Atzimba*, *Aida* fue representada como beneficio de la soprano Soledad Goyzueta, la *Atzimba* original, en el mes de marzo, y fue a su vez seguida de otra representación de *Atzimba* a los pocos días. *Aida* fue también la ópera con la que se inauguró el Teatro Renacimiento el 18 de septiembre de ese año, teatro en el cual se estrenó la versión ópera de *Atzimba* el 10 de noviembre.

23. Desconocemos si Castro y Michel consultaron a Chavero, pero no es descabellado suponerlo. Chavero fue asesor de la producción del *Cuautemotzin* de Ortega.

pantomima, la guerra, la religión, las fiestas, y las ceremonias públicas y privadas; finalmente, había también música, o sonidos, para llamar a la población, dar la voz de alarma o marcar el tiempo. Nos proporciona alguna información organológica al describir varios instrumentos de percusión y de aliento y los materiales usados en su construcción, y nos habla de varios tipos de huéhuetl y de la importancia de este instrumento y del teponaztli²⁴.

Respecto al sonido mismo de la música y de los instrumentos, Chavero incluye numerosas paráfrasis de sus fuentes que nos hablan repetidamente de pitos de silbos agudísimos, instrumentos que se raspaban y producían ruidos extraños, tambores sordos, el ronco y terrible sonido del caracol, el lóbrego son del huéhuetl y del teponaztli en la mitad de la noche y el grito desesperado de guerra del tehuéhuetl²⁵. En cuanto a observaciones directas, Chavero describe los teponaztlis del Museo Nacional sin referirse a su sonido y nos informa de la existencia de “pitos que pudiéramos llamar clarinetes por su forma, con agujeros para variar las notas”, de lo cual concluye: “la música de los mexica, si se componía de muchos ruidos, tenía también sonidos verdaderos; de tal suerte, entre la estruendosa armonía de sus instrumentos podían modular melodías con notas precisas, ya de ellos conocidas” (Chavero 1889, 797). A pesar de la afirmación anterior Chavero no puede, porque sus fuentes no se lo permiten, darnos un solo ejemplo de una melodía verdaderamente prehispánica²⁶. Nada, pues, revelan él o sus fuentes que pueda ayudar a un compositor del siglo XIX a reconstruir de manera fiel y precisa la música prehispánica en términos de ritmos y alturas.

Por su parte, Ruiz nos da un puñado de referencias a la música purépecha, de las cuales la más descriptiva es la siguiente: “en lo alto de los templos se dejaban oír el ronco son de los caracoles marinos y la voz melancólica y penetrante de las quiringuas de oro” (o teponaztlis purépecha, (Ruiz 1891, 41)). Nos dice también que cuando Atzimba es dada por muerta: “Tristísimos eran los cantares fúnebres que entonaban las doncellas. La concurrencia prorrumpía en tiernos sollozos y en el templo tañían los sordos caracoles” y que antes de ser sacrificados los compañeros de Villadiego “se oía en el templo el ronco son de los caracoles congregando al pueblo” (Ruiz 1891, 427, 433). Finalmente, en otra sección de su libro nos da un único ejemplo musical: una canción de título *Tam Hoscua* que Ruiz traduce como “Cuatro estrellas” y cuya letra, en traducción española literal, es la siguiente: “Mi corazón muchas cosas recuerda estrellas – cuatro viendo cuando cintilan. Ellas siempre así saldrán; pero yo que me estoy yendo de una vez me acabaré y no volveré jamás: me estoy yendo, me estoy yendo” (Ruiz 1891, 50). La canción no lleva anotación alguna que nos permita entender su origen o edad, pero se encuentra reproducida en medio de una discusión sobre la fe de los purépecha en un ser supremo, cuya imagen estaría materializada en las cuatro estrellas de la Cruz de Mayo o Cruz del Sur. La melodía está transcrita para piano, con cambios constantes e irregulares de compás entre 6/8 y 3/4²⁷, y armonizada en sol mayor; los compases en 6/8 llevan la figura rítmica yámbica corchea-negra, corchea-negra.

24. El huéhuetl y el teponaztli son instrumentos de percusión, comunes al área de Mesoamérica.

25. La expresión “caracoles y bocinas” y los adjetivos “ronco” y “lúgubre” eventualmente se convierten en lugares comunes para hablar de la música prehispánica.

26. Como aproximación a lo que *pudo haber sido* dicha música, Chavero incluye dos melodías, el “Canto de la Malinche” y “Los Güegüenches” (su fuente es Brinton 1883); y una melodía para la danza del Pascola “de los nahoas del Norte”, cuya fuente no da. (Chavero, 1889, 795).

27. Es quizá la transcripción inexacta de un son o bien de una pirekua, género vocal michoacano.



Ejemplo no. 1. "Tam Hoscua". Melodía, compases 1-13. Eduardo Ruiz, *Michoacán: Paisajes, tradiciones y leyendas*, p. 50.

Esta es, pues, la información de que dispuso Castro para recrear imaginativamente la música purépecha prehispánica y dar el mayor color local posible a *Atzimba*: la presencia de caracoles (roncos y sordos) y teponaztlis (melancólicos y penetrantes), y una melodía cuyo origen desconocemos pero que alude, por su letra, a creencias religiosas prehispánicas.

Como se dijo antes, el proyecto es el de escribir una ópera occidental moderna sobre un tema purépecha, en la que lo purépecha está representado según lo permiten y lo requieren las convenciones operísticas del color local y del exotismo. Este proyecto sitúa a Castro ante el reto de encontrar el balance apropiado entre lo occidental y lo representativo de la alteridad purépecha, con el énfasis en alteridad más que en purépecha. Es decir, la ópera debe contener suficientes elementos *simplemente diferentes* de lo occidental para ser convincente en su representación de la alteridad, y si estos elementos tienen una base, aunque sea remota, en la verdadera cultura purépecha prehispánica, tanto mejor. Por otro lado, los elementos no occidentales de ninguna manera pueden apropiarse del discurso musical operístico porque lo harían ininteligible al público. Finalmente, dado que la convención operística dicta que los personajes hablen entre sí y expresen su personalidad y sus sentimientos cantando, es necesario distinguir entre esta música y la que podríamos llamar diegética: aquella que representa a los purépecha tocando su música religiosa o militar, y bailando, cantando o marchando con ella.

Castro utiliza lo que conoce acerca de la música purépecha para elaborar parte de la música diegética de la ópera. *Tam Hoscua* es, como su nombre lo dice, una canción, anotada básicamente en ritmos ternarios. La irregularidad en la variación entre 3/4 y 6/8, más que la variación misma, hace difícil su transposición directa a la ópera. Castro toma la línea melódica de la canción, que ya de hecho está en una tonalidad mayor y tiene una estructura *abcb'*, y la transforma en una marcha militar, ajustándola a un compás binario, y omitiendo por completo la oscilación entre 3/4 y 6/8. Sin embargo, retiene el color rítmico de la canción dando a la sección b de la melodía una figura rítmica cadencial yámbica, de corchea-negra con punto, que por ir en contra del flujo natural de la marcha produce cierta sensación de extrañeza o alteridad.

Así modificada, la melodía de *Tam Hoscua* se convierte en el tema de la Marcha Tarasca que acompaña la entrada de la corte purépecha a la audiencia de Villadiego con el Rey en el segundo acto de la ópera. Más importante aún, Castro hace de esta melodía la música emblemática del reino purépecha y sus atributos: los primeros compases de la melodía abren la ópera misma en la introducción al primer acto, y se escuchan, como *Leitmotiv*, en varias ocasiones: por ejemplo, cuando el Rey entra o sale, cuando el coro de indómitos guerreros

y sacerdotes pide “que el pueblo nuestro suelo defienda hasta morir, nuestro grito de guerra siempre sea o vencer o sucumbir”, o bien cuando Huépac afirma que “los guerreros blancos serán sacrificados”²⁸.



Ejemplo 2. Transformación de “Tam Hoscuá”. *Atzimba, Marche tarasque*, manuscrito orquestal, Conservatorio Nacional de Música de México (en adelante CNM), p. 3-4.

La presencia de música diegética militar hace posible y atractiva la presencia de réplicas de instrumentos prehispánicos sobre el escenario, que acompañan los muchos momentos belicosos del argumento, así como su representación sonora por medio de instrumentos orquestales, tanto en el foso como en bandas internas. Es interesante notar que a pesar de que el sonido de los caracoles está descrito consistentemente como ronco o sordo, Castro utiliza trompetas y cornetines para su representación, instrumentos brillantes que denotan “música militar” muy claramente para el oído occidental²⁹. De esta manera, los “caracoles marinos”, con sus acordes cerrados y sus ritmos característicos, tienen una presencia importante en el tejido musical de la ópera, de nuevo no sólo como música diegética (llaman, por ejemplo, a la corte a audiencia y al pueblo al templo) sino como *Leitmotiv* indicador de la guerra contra el invasor y de la muerte de Villadiego.

Marziale

Ejemplo 3. *Leitmotiv* de caracoles marinos. *Atzimba*, Acto I, escena 1. Partitura vocal, CNM, p. 1.

Menos obvia es la presencia de “teponaztlis” en la música –aunque sabemos de su presencia sobre el escenario por las crónicas del estreno– ya que ningún instrumento de percusión (Castro pide timbales, bombo, triángulo y platillos) tiene un motivo característico, como el que representa a los caracoles. Finalmente, la única alusión en el texto de Alberto Michel a una quiringua, durante el coro de esclavas del primer acto, no tiene eco en la música de Castro mas que en la melodía misma, que se vuelve, efectivamente, sumamente dulce en ese pasaje. Es posible que Castro no haya escuchado nunca un teponaztli, cuyo sonido es más cercano al

28. Acto I, escena 1, y Acto III, escena 3.

29. El uso de verdaderos caracoles en la orquesta sería impensable dados los ascensos y descensos cromáticos de sus líneas melódicas. Ya de por sí los cornetines “formaron una barahunda infernal” el día del estreno (Montante 1900).

de la marimba que al de cualquiera de los membranófonos orquestales, y que la asociación literaria de este instrumento de percusión con calificativos como penetrante, melancólico, dulce o lúgubre haya sido difícil de imaginar y trasponer a una instrumentación occidental.

Hasta aquí llega el uso de la información supuestamente fidedigna que tuvo Castro para recrear la música purépecha para la imaginación de su público. Otros momentos del argumento, sin embargo, también requieren de música diegética, ligada en este caso a la religión en forma de invocaciones y danza. En las invocaciones Castro utiliza elementos de la música cristiana occidental que, por haber sido asociados con ésta, se convierten en símbolos fácilmente identificables de religiosidad en cualquier contexto. Así, por ejemplo, las líneas melódicas asociadas con escenas religiosas como el Cantabile del Rey a los dioses en el segundo acto o la invocación a la Diosa de la Luna de Huépac en el último, se mueven por grado conjunto como en el canto gregoriano; en otras ocasiones, en las que Huépac, por ejemplo, hace referencia a los dioses, el ritmo de la melodía cambia súbitamente a una serie ininterrumpida y arrítmica de blancas. Gran parte de la música religiosa es coral y homofónica y en el caso de la Invocación los coros alternan con Huépac creando un efecto responsorial.

Nada en estas secciones indica una religión no occidental, excepto, quizá, que en la Invocación el coro de sacerdotisas opone a las líneas más rítmicas del coro de sacerdotes una línea vocal muy estática, a menudo al unísono, que podría interpretarse como un elemento primitivista; otras veces, como en la marcha fúnebre de *Atzimba* o en la misma Invocación, el coro femenino crea disonancias muy claras, que resaltan por la manera en que están introducidas. Son estas características las que probablemente hicieron que uno de los críticos comentara el sabor impregnado de misticismo –aunque no necesariamente prehispánico– de los coros femeninos (Montante 1900).

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems. The first system has two vocal staves (S. and A.) and a piano accompaniment. The lyrics are: "La o - fren - da lle - va - mos de llan - to re -". The second system continues the lyrics: "ga - da al lú - gu - bre si - tío do rei - na el pe - sar". The piano accompaniment includes triplets and a 3/8 measure at the end.

Ejemplo 4. Disonancias en los coros de sacerdotisas. *Atzimba*, Acto III, escena 1. Partitura vocal, CNM, p. 150-151.

Un caso distinto es el de la Danza Sacra, para la cual no existe un referente musical dentro de la música religiosa cristiana. El público de Castro, dotado de una formación humanística, habría tenido como referencia literaria las danzas religiosas griegas y romanas, en las cuales la línea entre lo religioso y lo erótico, entre el rito religioso y el trance fue en ocasiones muy tenue. La Danza Sacra de *Atzimba* es precisamente ese tipo de danza. Estructurada en tres partes

ABA', la primera y la tercera, en Re Mayor, tienen el carácter suave de una música nocturna (como correspondería a la música para el culto lunar) e incluso pastoral, con una melodía conjunta en las cuerdas y otra en tresillos y terceras paralelas en las flautas, sobre acordes rasgados en el arpa: las flautas y las arpas siendo, por supuesto, instrumentos tradicionalmente representativos de la antigüedad bíblica y greco-romana, así como de sociedades agrarias. Esto se desarrolla sobre pedales armónicos en los cornos, frecuentemente a intervalos de octava abierta, y un ostinato rítmico y melódico en las cuerdas bajas consistente en cuartas o quintas abiertas: ostinatos, pedales, e intervalos justos abiertos siendo, por su parte, significadores tradicionales de lo arcaico o de lo primitivo.

La parte B de la Danza tiene un carácter contrastante por su tonalidad menor (Si menor) y su tempo *più mosso*. Su tema principal consiste en un motivo rítmico de notas repetidas, seguido de una rápida escala ascendente, que se repite, y otra escala rítmica ascendente que termina, como el tema de la Marcha Tarasca, con un ritmo yámbico muy acentuado. Las notas repetidas y las escalas crean un movimiento propulsivo ascendente que se ve brutalmente detenido por el ritmo yámbico y los movimientos hacia el registro superior se ven contrarrestados por otros igualmente rápidos hacia el registro grave en las cuerdas y los trombones: no es difícil imaginar el tipo de movimientos corporales que corresponderían a tal música. Hacia la mitad de esta parte B los metales (caracoles, quizá, sobre el escenario) toman y desarrollan el motivo principal, ahora en Si mayor, provocando una respuesta mas violenta, en *fff*, por el resto de la orquesta. La parte B termina cuando las cuerdas solas en unísono fortísimo, *marcato* y en el registro bajo, toman el motivo principal exponiendo una escala frigia sobre La (nota que eventualmente se convierte en una dominante para volver a Re mayor y conducir a la parte A'). Los movimientos bruscos, el ritmo yámbico, los contrastes de registro, la ausencia de una verdadera melodía, las escalas rápidas, las cuartas y quintas abiertas en el registro grave y, finalmente, la escala frigia: todo en esta sección denota un abandono religioso primitivo y hasta salvaje. No en balde uno de los críticos describió la Danza Sagrada como “original y de estilo apropiado a los ritos de aquel pueblo” (*El Imparcial* 1900).

The musical score is for the main theme of the Dance of the Sacred, Part B. It is written for piano and bass. The piano part (top staff) begins with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a sixteenth-note scale (A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5). The bass part (bottom staff) starts with a triplet of eighth notes (F3, G3, A3) followed by a sixteenth-note scale (A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4). The tempo is 'Più mosso' and the dynamics are 'ff'.

Ejemplo 5. Danza Sacra, parte B, tema principal. Atzimba, Danza Sacra, manuscrito orquestal, CNM, p. 193 -194.

En resumen, una “antigua” melodía purépecha, la presencia de caracoles y teponaztlis sobre el escenario y sus representantes europeos en la orquesta, la asociación de dichos instrumentos con la guerra y con los templos, los coros de sacerdotisas con sus disonancias místicas y el estatismo de sus líneas melódicas y, finalmente, una danza sacra de estilo primitivista: tales son los elementos con los cuales Castro creó una alteridad plausible pero no incomprensible, exótica pero atractiva e incluso imponente, con la cual presentar ante la imaginación de su público una sociedad purépecha guerrera y religiosa, idólatra y primitiva pero socialmente compleja, con una corte y una familia real. *Atzimba* es, en este sentido, una ópera exoticista o, más puntualmente, una ópera nacionalista que recurre al exoticismo como estrategia para la representación de la (exótica) antigüedad nacional.

Ahora bien, la representación del pasado prehispánico en *Atzimba* no se limita a aquellas imágenes visuales, sonoras y narrativas que recrean imaginativamente la alteridad o la especificidad de la antigüedad purépecha. Igualmente importantes son, como lo hemos dicho antes, aquellas representaciones que la hacen asimilable a una sociedad que se concibe a sí misma como occidental y, por ende, poseedora de valores universales. Y esto también lo hace Castro, cuya música, como la describió la crítica, está llena de la nobleza y el vigor que se intentaba atribuir al pasado prehispánico mexicano: allí también reside el nacionalismo de *Atzimba*, quizá más que en ningún otro elemento, etnográficamente correcto o inventado.

La música de los personajes masculinos de la ópera, tanto los individuales como los grupos colectivos de sacerdotes y guerreros, está llena de fuerza, determinación y patriotismo a ultranza, lo que lleva a uno de los críticos a calificar al pueblo purépecha de "indómito" (*El Imparcial* 1900). Por ejemplo, en los muy aplaudidos coros de la primera escena del primer acto, los ritmos punteados e insistentes, el uso de metales y percusiones, las líneas melódicas ascendentes, el uso estratégico del contrapunto y del unísono, y la instrumentación cargada de instrumentos propios de una banda militar crean una música grandiosa, marcial y expresiva de propósitos nobles que no deja duda respecto a la capacidad de esta cultura para la guerra y la defensa de la patria. Dentro de los mismos coros, el solo del guerrero Hirépan contrasta por su lirismo heroico, subrayado por un cambio de instrumentación a las maderas y las cuerdas, denotando la capacidad de sacrificio personal dentro del sacrificio público. Y hasta el solo del sanguinario Huépac termina en una deliberadamente anticuada cadencia perfecta con suspensión (junto con Hirépan) que lo impregna de una intensidad y una solemnidad casi religiosas.



Ejemplo 6. Cadencia con suspensión. Hirépan y Huépac, *Atzimba*, Acto I, escena 1. Partitura vocal, CNM, p. 9.

La Marcha Tarasca misma está llena de la majestad que Castro intenta atribuir a la realeza purépecha y a su corte, especialmente cuando el compositor presenta el tema en aumentación rítmica en los cuernos o cuando después de haber sido sometido a una fragmentación y disminución rítmica como parte de su desarrollo, el tema regresa a su valor original en un "Grandioso Tempo Primo" en toda la orquesta. Finalmente, encontramos un dramatismo equivalente al que Chavero consigue inyectar en sus descripciones agigantadas de la heroica cultura mexicana y su trágico final, en el muy alabado concertante con que concluye el segundo acto, en el que, a decir de un crítico, "la combinación de las voces forma un conjunto admirable, en el que se destacan los gritos de muerte de los guerreros y sacerdotes, la enérgica protesta del capitán español, el ruego doliente de *Atzimba* y las quejas de sus esclavas, entre los acordes guerreros de los caracoles y el ronco sonido de los teponaxtles" (*El Imparcial* 1900). Es precisamente este magnífico concertante, en el que Castro maneja admirablemente las voces de seis solistas y dos coros *divisi*, el que llevó al compositor Gustavo Campa a decir "Esa es página de maestro y de viejo maestro, querido Ricardo" (Campa 1900).

La música de los personajes femeninos, en cambio, tiene todas las características que la sociedad decimonónica esperaba encontrar en ella: es dulce y delicada, y está llena de calma,

unidad colectiva y capacidad de auto control frente a la belicosa música masculina. Servidoras y esclavas, por ejemplo, envuelven a Atzimba en un tejido homofónico de suaves y ondulantes melodías conjuntas cuando la princesa está enferma de amor en la cuarta escena del primer acto; y los impávidos unísonos de las sacerdotisas en la Invocación, aunque arcaicos, no dejan duda de su genuina pena y de su profunda religiosidad.

Atzimba, por su parte, es el personaje más complejo de todos, y su música es enteramente no-diegética. Como ya se ha dicho, en su carácter de figura femenina romántica pero no occidental, de princesa salvaje y mujer tierna, su música requiere y permite una mayor complejidad semántica. En su enfrentamiento con Huépac a principios del segundo acto, Atzimba y su música pasan rápidamente por cambiantes estados de ánimo: es mujer reservada en sus sentimientos con una melodía de ámbito restringido, princesa altanera en rápidas líneas de notas repetidas, y muestra su amor por Jorge y su deprecio por Huépac con una melodía de ámbito extenso que recorre por saltos, un poco al estilo de las heroínas de ópera seria. Su tema mismo está lleno de cromatismos melódicos, y caracterizado por un grupeto melódico que se vuelve enigmáticamente sobre sí mismo. Este motivo será el *Leitmotiv* de Atzimba a lo largo de la ópera y servirá de referencia para las secuencias melódicas cromáticas ascendentes, en la manera del dúo de amor de *Tristán e Isolda*, que Castro introduce en varios momentos climáticos de los duetos entre Jorge y Atzimba.

y lo a-mo tan - to tan - to **ff** co - mo yo te o - dio a tí

Ejemplo 7. Atzimba, línea melódica dirigiéndose a Huépac. *Atzimba*, Acto II, escena 1. Partitura vocal, CNM, p. 84.

Como sería de esperarse, Atzimba descubre lentamente y con cierto pudor su amor por Jorge, pero una vez que despierta su pasión, es fiel, valerosa y constante ante la adversidad. Por ejemplo, Atzimba suplica al Rey clemencia por Jorge con una melodía pausada y expansiva, llena de la piedad y grandeza de espíritu que Atzimba pide en el comportamiento del Rey y, como sabemos, muere valientemente junto a su amado –más violentamente que Aida, pero no más que Butterfly– mientras en la orquesta suenan motivos de su primer dueto de amor. Por su parte, su música fúnebre, “de factura delicadísima y una gran inspiración” (*El Imparcial* 1900) está llena de calma, dulzura y nobleza.

Moderato con moto

p Ah! Tú e - res cle - men - te, oh rey po - ten - te,
tú e - res pia - do - so, tú e - res ge - ne - ro - so

Ejemplo 8. Atzimba, línea melódica dirigiéndose al Rey Tzimzitcha. *Atzimba*, Acto II, finale. Partitura vocal, CNM, p. 108.

Sumamente interesante es el tratamiento que da Castro al carácter propenso al éxtasis de la princesa y a la tenue línea que divide la intensidad religiosa de la amorosa. Esto, como se ha indicado antes, denota el exceso y abandono primitivos de las antiguas culturas, pero también corresponde a la creencia masculina decimonónica en el potencial para el desenfreno que se supone oculto en la sexualidad femenina. En la quinta escena del primer acto, una vez que Sirunda ha descubierto la verdadera aflicción de la princesa, ésta emprende un Cantabile cuyo clímax, que anticipa el del Intermezzo, ocurre al describir Atzimba el vuelo de su alma tras Jorge. Al final del aria, después de una serie de clímaxes convencionales, Atzimba cae en un éxtasis amoroso denotado por el tipo de música que en otras ocasiones significa intensidad religiosa en Huépac o las sacerdotisas –notas largas y repetidas sobre acordes arpegiados, *pp* y *dolcissimo*– al tiempo que exclama: “Si yo en tus brazos muero de amor”. En la escena siguiente, una vez que Jorge le habla de su amor por ella, la princesa vuelve al tono religioso con notas largas repetidas en un lento ascenso cromático (la partitura indica “in extasi”) mientras pregunta: “oh dioses, ¿quién te inspira, quién te aconseja, por ti quién habla?”, a lo cual Jorge responde, naturalmente, que es el dios del amor. Al final del dueto ambos caen en un éxtasis de suaves notas repetidas en terceras paralelas con la indicación “quedan en brazos uno de otro” y, finalmente, una vez que Jorge sale “Atzimba conmovida y trémula se dirige hacia su dosel y se sienta, quedando sumergida en una especie de éxtasis”.

(in extasi)

cromático y una escritura orquestal que tiende al desarrollo de estilo sinfónico, sobre todo en las secciones puramente instrumentales. Esto, también, es una propuesta de cómo debe ser la nación mexicana: una nación moderna con una alta cultura que participa plenamente de la cultura occidental.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. 2006. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Bernal, Miguel. 1979. *Historia de la arqueología en México*. México: Porrúa.
- Brinton, Daniel Garrison. 1883. *The Güegüence: a comedy ballet in the Nahuatl-Spanish dialect of Nicaragua*. Philadelphia.
- Campa, Gustavo E. 1900. "La 'Atzimba' de Ricardo Castro: Impresiones". *El Imparcial*, enero 22.
- Carmona, Gloria. 1984. *La música de México, editado por Julio Estrada. Vol. 3: Período de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 2009. *Album de Ricardo Castro*. México: CONACULTA.
- Chavero, Alfredo. 1889. *Historia Antigua, Tomo I de México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual... [pub.] bajo la dirección del general D. Vicente Riva Palacio...* México y Barcelona: Ballestrá y compañía.
- El Imparcial*. 1900. "El estreno de hoy: Atzimba", enero 20.
- Flores, M. 1900. "Atzimba y Cuauhtémoc". *El Mundo Ilustrado*, febrero 18.
- Gellner, Ernest. 1964. *Thought and Change*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- . 1983. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Hobsbawm, Eric, y T. Ranger, eds. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hroch, Miroslav. 2000. *Social Preconditions of National Revival in Europe*. New York: Columbia University Press.
- LeBon, Gustave. 1888. "L'influence de la race dans l'histoire". *Revue Scientifique* 15: 525-32.

Madrid, Alejandro. 2008. *Sounds of the Modern Nation: Music, Culture and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*. Philadelphia: Temple University Press.

Maine, Henry Sumner. 1886. *Popular Government*. New York: H. Holt.

Mayer-Serra, Otto. 1992. *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad. 1941*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Montante, R. N. 1900. "¡'Atzimba'! - Acontecimiento teatral". *El Diario del Hogar*, enero 24.

Moreno Rivas, Yolanda. 1989. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Nervo, Amado. 1899. "La Semana". *El Mundo Ilustrado*, septiembre 10.

Olavarría y Ferrari, Enrique de. 1895. *Reseña histórica del teatro en México*. Vol. 3. México: Imprenta La Europea.

Orozco y Berra, Francisco. 1880. *Historia antigua y de la conquista*. México: Tipografía de Gonzalo Esteva.

Parakilas, James. 1993. "The Soldier and the Exotic: Operatic Variations on a Theme of Racial Encounter". *Opera Quarterly* 10: 33-56.

Ruiz, Eduardo. 1891. *Michoacán: Paisajes, tradiciones y leyendas*. México: Secretaría de Fomento.

Saavedra, Leonora. 2001. "Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music". PhD dissertation, University of Pittsburgh.

———. 2010. "Manuel M. Ponce y la canción mexicana". *Heterofonía* 42 (142): 155-82.

Schávelzon, Daniel, ed. 1988. *La Polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sierra, Justo. 1889a. "México social y político. Apuntes para un libro". *Revista Nacional de Letras y Ciencias* 1: 335-36.

———. 1889b. "México a través de los siglos". *Revista Nacional de Letras y Ciencias* 2: 114-15.

Smith, Anthony D. 1999. *Myths and Memories of the Nation*. Oxford: Oxford University Press.

Tenenbaum, Barbara A. 1994. "Streetwise History: The Paseo de la Reforma and the Porfirian State, 1876-1910". En *Rituals of rule, rituals of resistance: public celebrations and popular culture in Mexico*, editado por William H. Beezley, Cheryl English Martin, y William E. French, 127-50. Wilmington: SR Books.

Tenorio Trillo, Mauricio. 1998. *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica.

Turino, Thomas. 2003. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations". *Latin American Music Review* 24 (2): 169-209.

R

