

# Beethoven mexicano

**TOMÁS GRANADOS SALINAS**

Los 250 años de Beethoven han alentado una celebración mundial, entorpecida en parte por la pandemia. Con curiosidad y humor, este ensayo se une a ese festejo indagando los vínculos entre el compositor y nuestro país.

# S

E NECESITÓ UNA sacudida de alcance mundial como la pandemia de covid-19 para frustrar una celebración también de alcance mundial. De no haber sido por esa perniciosa hebra de ácido ribonucleico que ha puesto de cabeza al planeta, este mes habría culminado el que prometía ser el festejo más universal entre los melómanos: los dos siglos y medio del nacimiento de Ludwig van Beethoven, quien vino al mundo el 16 o el 17 de diciembre de 1770 en la ciudad renana de Bonn. Por doquier se preparaban interpretaciones integrales de sus sinfonías o sus sonatas, exposiciones, recorridos urbanos, proyección de películas inspiradas en su vida y su obra, homenajes de todo tipo —a mí me atrajo en especial el de Susanne Kessel, quien encargó a doscientos cincuenta compositores contemporáneos la hechura de una pieza pianística “para Beethoven”, no basada en su música, aunque no halló un compatriota

o residente en México que se animara a participar—, pero ese gran entusiasmo se vio desinflado por las medidas de confinamiento global. Como el chorro de voz que evocaba Chava Flores, los festejos quedaron reducidos a chisguete. Dado que la producción de Beethoven es amplia pero humanamente manejable, mi forma de festejar su primer cuarto de milenio fue escuchar a lo largo de este año todas sus piezas, tanto las que llevan número de opus como las que por una u otra razón el propio Ludwig decidió no asignarles uno. Y rastrear los nexos que el sordo de Bonn —como con rudo cariño suele describirlo Javier Platas— ha tenido con México y quizá, cosa más especulativa pero a la vez más deseable, la posible presencia de nuestro país en su obra, que es lo que intentaré mostrar más adelante. En suma, he querido ver hasta dónde puede hablarse de un Beethoven mexicano.

Como se sabe bien, Chespirito fue un actor relevantísimo para el contacto del gran público con una melodía beethoveniana, aunque sometida a tantas deformaciones que tal vez ahí, por una vez, podamos



sentir envidia de la sordera de Ludwig —en una carta de abril de 1806 habla de su pena cuando “oigo de cerca asesinar mi música”—. Roberto Gómez Bolaños se apropió para *El Chavo del Ocho* de “The elephant never forgets”, una pieza que Jean-Jacques Perrey compuso en 1970 como parte de su experimentación con el sintetizador Moog, que entonces, como tantas ocurrencias tecnológicas en el ámbito de las artes, prometía mucho y terminó cumpliendo poco. Si bien Shakespeare no se querelló con el cómico mexicano por el nombre artístico que había elegido, el compositor francés sí interpuso una denuncia por el uso de su pieza sin autorización; tal vez habría tenido que morderse un poquito la lengua pues él mismo había aprovechado una composición ajena: la “Marcia alla turca” es el cuarto movimiento de *Die Ruinen von Athen* [Las ruinas de Atenas], que lleva el número 113 en el catálogo de Beethoven y fue estrenada en 1812, como música de acompañamiento para la obra de un dramaturgo alemán rusófilo: August von Kotzebue; la trama de esta pieza para la escena es delirante, pues involucra a una somnolienta Atenea, que después de dormir por miles de años combate a los turcos (sí, la melodía de *El Chavo del Ocho* encarna al invasor otomano) de la mano de las musas Talía y Melpómene, y convierte a la húngara ciudad de Pest en heredera de las glorias helénicas. La marcha proviene a su vez del tema, publicado en 1809, del opus 76, una composición mucho más íntima, más afín con el virtuosismo de Ludwig como pianista; lejos de ser una pieza consagrada a un figurón, como de algún modo ocurrió con *Die Ruinen von Athen*, estas variaciones están dedicadas más modestamente a Franz Oliva, a la sazón secretario del compositor. Así que la cantinela del chico del barril en la vecindad no es sino un tonadilla que sobrevivió a la música electrónica sintetizada y a una proclama nacionalista húngara.

Hay otra melodía basada en Beethoven que conocemos de sobra gracias a dos adaptaciones de un trocito de la *Novena sinfonía*. Por un lado, y quizá debido a una de sus grandes virtudes como compositor —su habilidad excepcional para producir melodías memorables con unas pocas notas—, la reducción a flauta dulce de los acordes esenciales del cuarto movimiento ha sido durante décadas un obstáculo inevitable para miles de estudiantes de secundaria: por inspiración echeverriana, batallones de jovencitos hemos resoplado en esos tubos plásticos popularizados por Yamaha para aprender algunas nociones musicales básicas.

Miguel Ríos, el intérprete español que lo mismo nos llevó a creer que eso que él cantaba era “rock en tu idioma” y a sentir estupefacción por “La Puerta de Alcalá”, es responsable de otra forma de vulgarización de esa melodía beethoveniana. Peor aún: la letra del

“Himno a la alegría” de Amado Regueiro Rodríguez —el arreglo de la música es del argentino Waldo de los Ríos— solo en una o dos frases alude a la “Oda a la alegría” de Friedrich Schiller: la hermandad de todos los hombres, la búsqueda de la felicidad en un orbe más lejano que el de las estrellas. Ahí donde el poeta alemán celebra la alegría, “hija del Elíseo” —ese paraíso griego al que irían a parar los bienaventurados—, o donde se festeja la dicha atípica de contar con al menos un amigo auténtico, la pegadiza letra que cimbró la televisión en los años setenta se contenta con invitar al escucha a soñar cantando y vivir soñando. De manera que el inmenso canto, acaso una elegía a sí mismo, con que Beethoven exaltó un sentimiento que le fue esquivo casi toda su vida ha interactuado con los tímpanos de nuestra nación mediante adaptaciones teratológicas. La “hermosa chispa de los dioses” a la que se refirió Schiller ha sido entre nosotros, en gran medida, un tedioso ejercicio escolar y una baladita rockera.

No hay muchos rastros de la llegada de la música de Ludwig a nuestro país. En el artículo que presentó en un congreso internacional de musicólogos hace medio siglo, la musicóloga Carmen Sordo hizo un apretado recuento de hechos y especulaciones difíciles de comprobar, algunas de las cuales podrían dar pie a auténticas novelas de intriga, sobre la “proyección de Beethoven en México”. Ahí, quien fuera directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical del INBA entre 1974 y 1978 refiere que antes de la Independencia algunas piezas se interpretaban a menudo en la Ciudad de México, Puebla, Oaxaca y Morelia. Más seductora es su afirmación de que en dos momentos la música de Beethoven estuvo proscrita en nuestro país, primero en 1797, pues según el virrey del momento —falsamente considerado por la también percusionista como el último de nuestra historia— era “poco grata al oído y de indudable peligro para la estabilidad del Reino de la Nueva España”; esa censura habría llevado a algún hábil impresor novohispano a reproducir la cuarta sonata para piano, op. 7, con una carátula falsa, pues se anunciaba como una “Polonesa anónima”, de la que unas pocas copias habrían sobrevivido hasta nuestros días en colecciones particulares y en el archivo de la catedral de Oaxaca. Sin embargo, aunque este relato no es imposible, los tiempos parecen muy apretados, pues esta pieza vio la luz el mismo año de la presunta prohibición virreinal y se antoja improbable que la partitura llegara a México y se agotara en las tiendas del Portal del Águila de Oro, la actual calle 16 de Septiembre, donde estaba instalado el difusor clandestino de Beethoven. (La segunda veda de esta música habría ocurrido, siempre según Sordo, por orden de Maximiliano, por “considerarla impropia para la paz y buena armonía del Imperio”.)

Más confiables respecto del desembarco en nuestras tierras de las notas de Ludwig me parecen los registros en la prensa decimonónica. Gracias a la Hemeroteca Nacional Digital puede fecharse la primera aparición del músico de Bonn en alguna publicación mexicana, la única en vida del compositor: un anuncio del 21 de “setiembre” de 1826 en *El Sol* ofrece en la librería de Bossange, ubicada en la calle del Espíritu Santo número 8, “una numerosa y excelente [sic] colección de oberturas, sinfonías, entre actos y otras varias piezas de los autores más afamados como [...] Bethoven [sic]”.

Tal vez sea empezar un descenso hacia el fetichismo, pero vale la pena señalar que por México pasó al menos una persona que estuvo en contacto directo con Ludwig y que, además, fue la primera intérprete de nuestro himno nacional, si bien la música aún no era la de Jaime Nunó. Con solo dieciocho años, Henriette Sontag fue una de las solistas que se escucharon en la premier de la *Novena sinfonía* el 7 de mayo de 1824 –a la contralto Caroline Unger se le atribuye haber invitado al compositor a girarse para apreciar, que no escuchar, la tumultuosa aclamación que le prodigó el público al concluir el estreno–. Quiso la mala fortuna que esta soprano alemana muriera en México treinta años después, víctima del cólera. Había venido hacia abril de 1854, por iniciativa de René Masson –que como librero en algún momento estuvo asociado con Bossange– y con el patrocinio de Dolores Tosta, segunda esposa de Santa Anna. La Sontag interpretó a Donizetti y a Rossini, amén de que prestó su voz, en el Teatro Nacional, a los versos con que González Bocanegra encomió al presidente de la república y que terminaron convertidos en nuestro himno. Murió de forma fulminante el 17 de junio. (Permítaseme un paso adicional en el culto a las reliquias. Unos pocos kilómetros al norte de la frontera con Estados Unidos se puede apreciar hoy el bucle que pocos días después de la muerte del compositor fue cortado por su colega Ferdinand Hiller y que, tras una historia rocambolesca, que incluye a una familia judía huyendo del nazismo, fue a dar al Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies, con sede en San José, California. Los 582 cabellos cafés, grises y blancos, de entre 7 y 15 cm de largo, revelan una muy alta concentración de plomo, lo que tal vez señale una de las muchas afecciones que mermaron la salud de Ludwig y que podría haber agravado su dolencia auditiva. Este “mechón de Guevara” fue comprado en una subasta, entre otros, por un urólogo de origen mexicano, Alfredo Guevara, que cada diciembre convoca a unos mariachis para que le canten las mañanitas a Beethoven. El culto piloso tuvo un breve antecedente entre nosotros: el músico Gustavo E. Campa, que visitó el Museo Beethoven, consignó la existencia ahí de “un mechón de cabellos grises” y en

1909, al conocer la casa de Liszt en Weimar, repara en “un relicario con un mechón de pelo de Beethoven”.)

Ya más avanzado el siglo, van incrementándose las menciones, a menudo asociadas a Tomás León, un pianista que solía interpretar sonatas y reducciones de las sinfonías para ser interpretadas a cuatro manos en su instrumento; León habría “estrenado” en México la *Séptima sinfonía* el 27 de julio de 1867, mismo año en que el tulancinguense Aniceto Ortega le dedicó su *Invocación a Beethoven*, op. 2, una pieza poco beethoveniana que en 2016 fue rescatada por Samuel Máñez en un concierto por el Día del Médico (Ortega fue ginecólogo y un adelantado de la salud pública), en el que James Pullés la interpretó al teclado. El propio Ortega dirigió en 1871 la primeras ejecuciones en México de dos sinfonías, la segunda y la quinta, ya con una orquesta de 86 ejecutantes. En *El libro de mis recuerdos*, el historiador Antonio García Cubas narra una simpática anécdota sobre León y Ortega, quienes en la casa del primero interpretaban para un pequeño público la *Pastoral*, la única sinfonía programática de Beethoven, que en su cuarto movimiento recrea la furia de una borrasca: “en los momentos en que la naturaleza se manifestaba terrible y majestuosa; el agua caía a torrentes, azotando con estrépito las vidrieras de las ventanas, y una atronadora descarga eléctrica en el cercano templo de Santo Domingo nos hizo estremecer y poder apreciar doblemente las energías musicales del gran compositor. La tempestad verdadera, a la vez que la imitativa, fue calmando poco a poco”.

No muy lejos de ahí, en el lado oriente de la Alameda capitalina, donde estuvo la pérgola en la que luego se instaló la Librería de Cristal, se alza desde el 26 de marzo de 1927 un monumento a Beethoven. De Ludwig hay poco ahí: la reproducción de la mascarilla mortuoria, con la nariz chata y los gruesos labios torcidos un poco hacia abajo; en lo alto de la base trapezoidal se yergue una figura musculosa y alada, quizás un ángel, del que se prende un hombre en actitud sufriente. La escultura es obra de Theodor von Gosen, un artista alemán muy activo en la primera mitad del siglo xx, y fue preparada por la fundación Gladenbeck; la iniciativa de erigir esa pieza alegórica –que, seamos sinceros, podría representar cualquier batalla humana contra la adversidad, no solo la que nuestro compositor tuvo que dar como creador atormentado y doliente– provino de la comunidad alemana en nuestro país, encabezada para este propósito por la familia Boker, dueña de la famosa ferretería. En la parte trasera del monumento figura una fecha que parece referirse al día en que se prometió su entrega: 17 de septiembre de 1921, que no coincide con ningún hecho sobresaliente en la biografía de Ludwig –en la equívoca caja

de resonancia de internet se repite una y otra vez, sin fundamento, que fue para celebrar el centenario de la *Novena sinfonía* o se atribuye la autoría de la escultura a la empresa encargada de fundir el bronce— ni con algún acontecimiento en México o de la relación entre los dos países involucrados.

Beethoven ha ocupado algunos otros espacios públicos en el país, aunque siempre en una escala muy menor. En un discreta glorieta de Fresnillo, en Zacatecas, hay un busto —según la Beethoven-Haus, que conserva un diagrama arquitectónico, data de 1973 y debía llevar al calce una placa que diera cuenta de la donación “de Alemania para la ciudad de Fresnillo”— y hubo otro en Torreón, que aparentemente fue robado, en la entrada del Instituto Lagunero de la Audición y el Lenguaje, quizá como mensaje motivacional para quienes tienen algún padecimiento en el oído. Un mercado en Peralvillo lleva el apellido de Ludwig por mera coincidencia cartográfica, pues está entre las calles Mozart y Beethoven, por lo que, de haberle preguntado a un historiador de la música, esa plaza comercial tal vez podría haberse llamado Haydn. Por último, no quiero dejar de consignar como anécdota que un par de amigos músicos ostenta, en vez de la consabida imagen religiosa que adorna muchas casas de pueblo, un rostro de Ludwig en barro cocido que da a su jardín morelense.

La asimetría en la relación entre Beethoven y México desde luego es enorme. Al recuento de la presencia del sordo de Bonn entre nosotros, variado y por necesidad incompleto, corresponden tan solo una pocas hebras en la dirección contraria, la mayor parte de las cuales son muy especulativas. Ludwig sin duda supo de la Nueva España y con seguridad llegó a pronunciar el nombre de nuestro país, aunque durante la mayor parte de su vida este no existía. Creo que no es demasiado arbitrario comenzar este recorrido adoptando la perspectiva del Imperio español, al que pertenecía el virreinato. Son mucho más abundantes los vínculos de Beethoven con la Madre Patria, tanto en el plano personal como en el artístico. Por ejemplo, su abuelo Lodewijk, de origen flamenco y músico como él, se casó en 1733 con María Josefa Poll (o Pols), que aparentemente era española. Algunas descripciones del más célebre de los Beethoven lo muestran como corto de estatura y de piel no muy clara, con un cuello avaro y rasgos faciales toscos, características que pueden haber inspirado el sobrenombre de *der Spagnol*, “el español”, con que uno de los caseros de la familia lo llamaba. Su última residencia en Viena, en la que falleció el 26 de marzo de 1827, era conocida como *Schwarzspanierhaus*, o “casa de los españoles negros”, porque era una construcción que había sido propiedad de unos benedictinos de Montserrat que

se asentaron en la ciudad a orillas del Danubio. Los cuadernos de conversación, con los que Ludwig, una vez aceptada su sordera, se ayudaba para comunicarse, atestiguan su interés hacia 1820 en la política española, tanto en la península como en las colonias transoceánicas. De acuerdo con Theodore Albrecht, que tuvo a su cargo la edición en inglés de los tres cuadernos de conversación de Ludwig, este leía el *Wiener Zeitung* casi a diario y se reunía en un café, hacia las cinco de la tarde, en busca de noticias sobre los levantamientos de liberación y “charlaba” con sus amigos sobre la actualidad política allende los Pirineos.

Pero donde de verdad está presente España es en la música. La única ópera de Beethoven ocurre en Sevilla, donde la audaz y abnegada Leonora se juega el todo por el todo para rescatar a su marido, Florestán, preso de forma clandestina en una fortaleza regida por el cruel Pizarro. Por otro lado, Ludwig compuso música para una obra de teatro de su admirado Goethe sobre el conde de Egmont, un noble valón que en el siglo XVI sirvió a la corona española, hasta ser ajusticiado por órdenes de Felipe II; esta trágica intriga le sirvió a Beethoven para componer una pieza que celebra la libertad y abarca el sufrimiento de un pueblo sometido. Finalmente, tres y quizá cuatro canciones españolas fueron arregladas por Ludwig gracias a uno de esos encargos con los que intentaba paliar sus penurias económicas: en 1816 publicó la música para veintitrés canciones de diversos países europeos, entre ellos “Una paloma blanca”, “Como la mariposa”, “La tirana se embarca” y “Ya no quiero embarcarme” (que quizá sea de origen portugués).

Hay tan solo tres puntos de contacto directo, casi del todo comprobables, entre México y Beethoven. El primero se limita a dos simpáticas estrofas de un *lied* que forma parte del ciclo de ocho canciones del op. 52, publicado en 1805. La letra a la que le puso música es de Matthias Claudius, un poeta alemán hoy poco recordado, y narra las peripecias de Herr Urian o “señor Urián” —personaje que denota a un bobo o a un visitante no deseado—, que emprende un accidentado viaje por todo el mundo, del Polo Norte a Tahití, pasando por Groenlandia y China. Tras una escala en el norte de América, pasa a visitarnos: “De aquí me fui a México / —está más lejos que Bremen—, / creí que ahí habría oro como paja; / debería llenar mi saquillo. / ¡Le fue bien, entonces; / síganos cuenteando, señor Urián! // Pero pues, pero pues, / ¡cuán equivocado estaba! / No encontré más que arena y piedras, / y dejé el saquillo ahí tirado. / ¡Le fue bien, entonces; / síganos cuenteando, señor Urián!” (versión de Johanna Malcher). O sea que Beethoven, que viajó poquísimos, se divertía con las fantasías de quienes seguían imaginando la existencia de El Dorado por estas tierras.

El segundo ocurre en una carta que Ludwig le mandó a un amigo, el chelista Nikolaus Zmeskall, el 26 de abril de 1813. En ella asegura que su protector, el archiduque Rodolfo, habría de “jalarle las orejas” al “príncipe Fizlypuzly”, que no era otro que Joseph Franz von Lobkowitz, otrora su mecenas y para ese año víctima de predicamentos financieros; de acuerdo con Alfred Christlieb Kalischer, editor a principios del siglo xx de tres volúmenes de correspondencia de Beethoven, *Fizlypuzly* es una fórmula repleta de erratas para burlarse de Lobkowitz comparándolo, ni más ni menos, con Huitzilopochtli. Tal vez el dios azteca se había deslizado en alguna conversación de este par de músicos y el juego de palabras contiene un sarcasmo que se nos escapa, o quizás el noble caído en desgracia alguna vez manifestó interés en el pasado mesoamericano. Es casi seguro que Ludwig haya estado al tanto de la representación en Viena, en 1820, de *Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique*, una ópera que es no solo una especie de telenovela étnica, con amorfos imposibles entre invasores y sometidos, sino que fue compuesta como un acto de propaganda napoleónica, para justificar la invasión de la península ibérica. Quizá Beethoven conoció esta obra, con música de Gaspare Spontini y libreto de Etienne de Jouy y Joseph-Alphonse d’Esmenard, a raíz de su estreno en París, en 1809, y podría ser que el tema lo llevara a explorar el panteón azteca.

Quien ha planteado la más interesante influencia de México en Beethoven es Javier Platas, el gran promotor de la música de concierto a quien muchos conocemos inmaterialmente gracias a numerosos programas de radio. Tras hallazgos fortuitos y una escucha atenta de la música popular de nuestro país, ha establecido tres líneas de investigación para unir los sonidos nacionales con las armonías del bonnense. Todo escucha se sorprenderá al advertir los ecos del “Jarabe tapatío” al inicio y al final del último movimiento del tercer cuarteto de cuerda de Beethoven: la pegajosa piececilla que entre nosotros suele ir acompañada del batir de faldas coloridas está por unos compases en esa pieza compuesta en 1798-1799, que, si bien suele identificarse como la tercera del opus 18, por los cuadernos en que el compositor iba anotando sus ideas, parece haber sido el primero de sus cuartetos. Algo semejante ocurre por unos instantes con el tercer movimiento del segundo concierto para piano y el son “Pica perica”. En ambos casos el empalme es fugaz y podría no ser más que una casualidad—Platas reconoce con esa alegría que lo caracteriza que entre sus colegas hay quien lo compara con los cazadores de ovis, dispuestos a considerar indicio lo que no es más que chiripa—, pero al mismo tiempo ha sugerido hipótesis sobre el posible arribo de las melodías mexicanas a la Viena dieciochesca.

Donde se ha señalado mayor cercanía es entre la *Séptima sinfonía* y diversas músicas tradicionales de México. Por un lado, la pianista e historiadora Alba Herrera y Ogazón cita en su célebre historia del arte musical en México, de 1917, un artículo de Gustavo E. Campa—aparentemente la reseña de una conferencia de Manuel M. Ponce sobre música popular—en el que menciona al “Tzoptizhau (ignoro si esta escritura es correcta) [que] ofrece la curiosidad de coincidir nota por nota con el tema del *scherzo* de la *Séptima sinfonía*”. A ello agregó la ya citada Carmen Sordo la afirmación de que “los mexicanos se han identificado a sí mismos” con esa composición de Ludwig y que entre los intérpretes se le conoce como la “Sinfonía Xochipitzahua”, porque “el tema principal es exactamente el mismo de la antigua danza nahua [...] efectuada en honor de Huitzilopochtli” (¡otra vez el dios solar de los mexicas!). Es lógico pensar que uno y otra se refieren al dulce—y monótono—“Xochipitzahuatl”, o “Flor menudita”, pero por más que la escucho una y otra vez, y la comparo con los movimientos igualmente “repetitivos” de la sinfonía, no percibo correspondencia alguna.

La misma Sordo especuló que Humboldt podría haber servido de vaso musical comunicante, aunque su regreso a Europa es posterior a la composición de estas obras. Platas ha explorado otra hipótesis, la de que un jesuita expulsado de la Nueva España podría haber llevado consigo información sobre alguna de esas melodías; más aún, tiene identificado ya un candidato: Ignaz Pfefferkorn, ducho con el violín, quien a mediados del siglo xviii vivió una década en el norte del virreinato y volvió a su natal Alemania en 1778, donde pocos años después publicaría su detallada *Descripción de la provincia de Sonora*. Beethoven compuso o arregló gustosamente—o al menos la paga que esos devaneos le reditaron le dio gusto—una gran cantidad de piezas a partir de músicas regionales, lo mismo de Escocia que de España, por lo que no resulta improbable que se hubiera dejado “contaminar” con uno o dos compases exóticos llegados hasta él por los meandros más retorcidos, pero no hay hasta ahora ninguna evidencia contundente de ello.

Un Beethoven mexicano es, pues, un rompecabezas con esta clase de diminutos fragmentos, notas aisladas que no permiten siquiera identificar una melodía. Acaso es un nuevo síntoma de los trastornos pandémicos, pero al ver todos estos nexos, los grandes e inobjektivos o los pequeños y casi delirantes, parece legítimo sentir que el festejo allá en Bonn y en Viena también está ocurriendo de algún modo en casa. —