



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**  
**FACULTAD DE ARTES**  
**DIVISIÓN DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE POSGRADO**

CULTURA Y PATRIMONIO MUSICAL:  
UN ESTUDIO SOCIOMUSICAL EN TORNO A OBRAS DE LA  
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX MEXICANO

**TESIS**  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES: INTER Y TRANSDISCIPLINARIEDAD

**PRESENTA**  
BEATRIZ LUNA FLORES

DIRECTOR DE TESIS: DR. EDUARDO CARPINTEYRO

PUEBLA, PUE. ENERO 2021

**MTRA. NAKÚ MAGDALENA DÍAZ GONZÁLEZ SANTILLÁN**  
Secretaria de Investigación y Estudios de  
PosgradoFacultad de Artes  
Benemérita Universidad Autónoma de  
PueblaP r e s e n t e

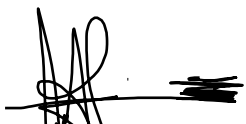
Por este conducto el que suscribe, Dr. Eduardo Carpinteyro Lara en calidad de **director** de la tesis denominada: “CULTURA Y PATRIMONIO MUSICAL: UN ESTUDIO SOCIOMUSICAL EN TORNO A OBRAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX MEXICANO”, elaborada por la alumna de la **MAESTRÍA EN ARTES: INTER Y TRANSDISCIPLINARIEDAD** de nombre: Beatriz Luna Flores, informo a usted que a mi juicio el trabajo citado cumple con los requisitos técnicos y metodológicos necesarios, por lo que no tengo inconveniente en liberarlo para que continúe con los trámites de titulación que procedan.

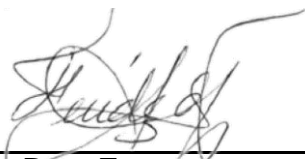
Sin otro particular, quedo de usted.

ATENTAMENTE  
H. Puebla de Z., 14 de enero de 2021

  
\_\_\_\_\_  
**DR. EDUARDO CARPINTEYRO LARA**  
**DIRECTOR DE TESIS**

*VISTO BUENO*

  
\_\_\_\_\_  
**DR. JAIME TORIJA**  
**AGUILAR**  
**ASESOR**

  
\_\_\_\_\_  
**DRA. FUENSANTA**  
**FERNÁNDEZ DE VELAZCO**  
**LECTOR**

  
\_\_\_\_\_  
**DRA. LINDA ROMERO**  
**ORDUÑA**  
**LECTOR**

c.c.p. El Director de la Facultad de Artes, Mtro. Alberto Mendiola Olazagasti  
c.c.p. La Coordinadora de la Maestría en Artes: Inter y Transdisciplinarietà, Dra Fuensanta Fernández de Velasco  
c.c.p. El alumno (s)

DEDICADA A MI FAMILIA  
POR SU AMOR Y ETERNO APOYO:

RAÚL AMADO DAVID LUNA NEGRETE,  
LETICIA FLORES MERINO  
Y DAVID LUNA FLORES

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>- 5 -</b>
<b>CAPÍTULO I</b> .....	<b>- 12 -</b>
<i>Procesos histórico-sociales y culturales, en torno a la construcción del patrimonio musical mexicano en el siglo XX</i> .....	<b>- 12 -</b>
1.1 El México del Siglo XX: análisis breve de un proceso histórico y musical.....	<b>- 13 -</b>
1.2 Cultura y Sociedad: para analizar elementos históricos de México.....	<b>- 17 -</b>
1.3 Culturas híbridas y modernidad .....	<b>- 22 -</b>
1.4 Patrimonio e identidad: elementos que integran las obras musicales .....	<b>- 25 -</b>
<b>CAPÍTULO II</b> .....	<b>- 30 -</b>
<i>Los compositores como creadores de sus propios patrones y expresiones musicales: un análisis a través de su formación y experiencia</i> .....	<b>- 30 -</b>
2.1 Joaquín Gutiérrez Heras .....	<b>- 32 -</b>
2.2 Raúl Ladrón de Guevara .....	<b>- 39 -</b>
2.3 Arturo Márquez .....	<b>- 44 -</b>
2.4 Mariana Villanueva .....	<b>- 50 -</b>
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>- 57 -</b>
<i>Las obras desde sus características, cualidades e influencias: un estudio entorno a sus aspectos históricos, instrumentales y de lenguaje.</i> .....	<b>- 57 -</b>
3.1 Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas .....	<b>- 60 -</b>
3.1.1 La formación instrumental: distribución, integrantes y registro discográfico .....	<b>- 61 -</b>
3.1.2 Lenguaje: estructura, forma, discurso y herramientas de composición .....	<b>- 65 -</b>
3.2 Sonata Para clarinete y piano .....	<b>- 67 -</b>
3.2.1 La formación instrumental: distribución, integrantes y registro discográfico .....	<b>- 70 -</b>
3.2.2 Lenguaje: estructura, forma, discurso y herramientas de composición .....	<b>- 71 -</b>
3.3 Zarabandeo .....	<b>- 74 -</b>
3.3.1 La formación instrumental: distribución, integrantes y registro discográfico .....	<b>- 75 -</b>
3.3.2 Lenguaje: estructura, forma, discurso y herramientas de composición .....	<b>- 77 -</b>
3.4 El jardín del sol.....	<b>- 78 -</b>
3.4.1 La formación instrumental: distribución, integrantes y registro discográfico .....	<b>- 81 -</b>
3.4.2 Lenguaje: estructura, forma, discurso y herramientas de composición .....	<b>- 83 -</b>
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>- 87 -</b>
<b>REFERENCIAS</b> .....	<b>- 92 -</b>

## INTRODUCCIÓN

México es un país con una enorme riqueza musical, que ha sido a lo largo de su historia cuna de grandes mentes creativas. Artistas y músicos han mostrado la habilidad de comunicar su visión del mundo a través de sus composiciones, creando a su paso, no solo un legado, sino también una identidad como mexicanos.

Estos creadores, además de aportar al patrimonio artístico con su música, han sido capaces de construir un lenguaje personal desde su experiencia y su método de composición, elementos que podremos entender analizando su entorno y sus influencias. Así mismo, los artistas mexicanos en su proceso contribuyeron- quizá sin darse cuenta- a la concepción de un estilo musical que expresa las corrientes sociales y artísticas de su tiempo. Un desarrollo que involucra la integración de los elementos clásicos y experimentales, dando como resultado un discurso nuevo, contemporáneo y único.

Sin embargo, es importante destacar que la poca difusión de nuestra herencia musical se refleja en el bajo consumo y conocimiento de esta. Atendiendo a esta causa, el presente trabajo pretende exponer la riqueza musical de al menos cuatro obras de la segunda mitad del siglo XX, el *“Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas”* (1989) de Joaquín Gutiérrez Heras, *“La sonata para clarinete y piano”* (1970) de Raúl Ladrón de Guevara, el *“Zarabandeo”* (1995) de Arturo Márquez y *“El Jardín del Sol”* (1998) de Mariana Villanueva, mediante un análisis que expone las relaciones existentes entre los elementos: sociedad, compositor y obra. La finalidad es darle al lector la información necesaria para fomentar vínculos de interés con las obras musicales, además de promover el consumo y la conservación por este estilo de música.

Cuando hablamos de patrimonio cultural, nos referimos a aquel que se manifiesta como producto y como proceso, brindando a la sociedad una serie de recursos heredados de su pasado, que se crean en el presente y que se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio (UNESCO, 2019). La música que

abordaremos en este trabajo de tesis, pertenece al patrimonio cultural mexicano que posee dos formas de conservación, la *inmaterial* donde un ejemplo sería la interpretación, el proceso y el conocimiento de las obras, mientras que la segunda trata lo *material* en cuanto a las partituras, los archivos y los discos que existen entorno a las obras y los compositores. Esta investigación trata de incorporar toda la información recaudada sobre el objeto de estudio para brindarle al lector un análisis que involucre ambos factores.

Beatriz Aguirre Arias, en su estudio *Del concepto de bien histórico-artístico al de patrimonio cultural*, comenta lo siguiente respecto a la idea de mantener y reconocer el patrimonio:

(...) la capacidad de un colectivo de mantener e incrementar su patrimonio, implica profundas responsabilidades (...). Si se piensa en el conjunto social, el patrimonio es un interesante instrumento (...), pero cobra una gran importancia su reconocimiento social pues difícilmente se podrá obtener el máximo rendimiento de algo que no es valorado como tal por sus titulares, sean éstos individuos particulares o grandes colectivos. (Arias, 2007)

Ahora bien, ¿por qué es importante hacer este análisis? Por un lado, es valioso saber que adquirir la noción de la música como patrimonio, contribuye a la revalorización de la cultura y de la identidad, siendo un vehículo importante para la transmisión de experiencias, aptitudes y como ya dijimos, del conocimiento entre generaciones. Por otro lado, también es significativo entender que hacer este tipo de estudio actúa como fuente de inspiración para la creatividad y la innovación de productos culturales contemporáneos y futuros, recordando que la música como patrimonio cultural, encierra el potencial de promover el acceso a la diversidad y al disfrute (UNESCO, 2019).

Esta tesis considera que los aspectos sociales como la forma de pensar y los hábitos de una determinada época, juegan un papel destacado en la investigación de los fenómenos, dichos aspectos explican los elementos y la aportación de una obra que en este caso es musical. El planteamiento surge de la idea de que las piezas

integradas a este trabajo, tienen su origen -mediante un proceso creativo- a partir de los impulsos e influencias de su entorno.

Si vemos al entorno como factor influyente en el proceso creativo de los compositores, la sociología puede ser una herramienta útil para ayudarnos a entender algunas de las decisiones que los compositores tomaron -a lo largo de su formación académica y profesional- impulsados por el contexto en el que se desarrollaron. Si tomamos en cuenta que las piezas musicales de este análisis se crearon durante la segunda mitad del siglo XX, las teorías de observación al comportamiento de las sociedades de esa época, nos permitirán enriquecer la información musicológica de esta investigación.

El doctor Alphons Silbermann decía respecto a la relación música y sociedad lo siguiente:

La música representa esencialmente un fenómeno social. Social por el hecho de ser humana y también porque establece una comunicación entre el compositor, el intérprete y los oyentes. Se dice pues, que la música rodea al individuo en su vida colectiva, y precisamente con diferentes conceptos o puntos de vista, especialmente captables en nuestra época. Esto representa un fenómeno social, en primer lugar, por su papel o su función. (Gómezgil, 1965)

De tal modo, y empleando los dos conceptos que Silbermann propone -papel y función-, el acercamiento sociológico permitirá descubrir las relaciones existentes entre compositor, obra, instrumentación, intérpretes, estilo y público.

Para introducir este trabajo, es fundamental ver a la música como un lenguaje, ahora bien, tradicionalmente la definición de música se refiere al arte y la ciencia de combinar los sonidos en el tiempo. Esta descripción no atribuye ningún aspecto específico en cuanto a la música como discurso, entonces ¿por qué vamos a considerar a la música como un lenguaje? El lenguaje en su contexto más general,

es un sistema de signos utilizados por el ser humano, ya sea para comunicarse con los demás o para reflexionar consigo mismo. De tal modo que este sistema de signos, puede expresarse mediante el sonido o por medios gráficos que en la teoría del lenguaje se conocen como *códigos orales* o *códigos escritos* (Ugalde, 1989). La música por lo tanto, es un sistema de comunicación que se expresa con sonidos armonizados a una determinada frecuencia y con una estructura gráfica mediante la partitura (notación musical impresa).

Hudson en su libro *La sociolingüística*, afirma que el lenguaje no puede separarse del estudio de la identidad sociocultural y que para tener una mejor comprensión de éste, es necesario evidenciar los elementos que lo rodean y estudiar sus relaciones de manera independiente. Él comenta:

[...] podemos suponer que cada individuo es único en su comunidad respecto al lenguaje. En la medida en que diferentes elementos [...] mantienen relaciones distintas con la sociedad según la gente y las circunstancias, es evidentemente necesario describir estas relaciones por separado para cada elemento. Así, por una parte tenemos afirmaciones acerca de las categorías globales [...] y, por otra parte, tenemos afirmaciones acerca de elementos [...] individuales; y en cada caso la afirmación se refiere a los hablantes bien como miembros de alguna comunidad bien como individuos. (Hudson, 1981)

Con base en este pensamiento, podemos decir que estudiar las propiedades del lenguaje musical, su estructura y uso, puede ser una buena estrategia para lograr una comprensión más específica de la estructura social en la que las obras musicales fueron creadas. Ver la música como un lenguaje, que tiene su origen y función en las influencias sociales, nos permitirá entender el proceso creativo de las obras y así reconocer el impacto que los compositores quisieron provocar o produjeron en el medio social que habitaron.

Pero ¿por qué es importante estudiar a la música desde un ángulo social?



Tomando en cuenta que la música nace por, de y para la sociedad, es fundamental detectar la aportación de la música dentro de los distintos grupos involucrados y desde diferentes enfoques, formas, valores, actitudes y simbolismos. En palabras del sociólogo Jaime Hormigos Ruiz, la relevancia es explicada de la siguiente manera:

Todas las funciones de la música son determinadas por la sociedad, por tanto, podemos decir que únicamente conoceremos la música y los movimientos sociales que hay en torno a ella, si conocemos el trasfondo cultural en el que se crea, ya que cada cultura musical está compuesta de sus propias peculiaridades y tiene establecidos procedimientos concretos para validar la música, para desplazar los límites de lo que se incluye y lo que se excluye como parte de un género o para crear etiquetas que ayuden a la interpretación y clasificación del sonido.

...

Así se presta especial atención al análisis de determinados aspectos extra musicales (función, simbolismo, cambio de actitudes y valores, enculturación, etc.) que se vuelven imprescindibles para comprender el universo sonoro contemporáneo. (Ruiz, 2012)

Del mismo modo, al momento de conocer las obras y sus orígenes comprendemos a los compositores y su trabajo. Los identificamos como elementos que forman parte de un universo musical creado en nuestro país, un universo que también nos constituye, nos forma y nos representa, no sólo por ser parte de nuestro patrimonio, sino también por sus diversas aportaciones, las cuales iremos descubriendo a lo largo de la investigación.

Este trabajo puede entenderse también como un ejercicio de resignificación de las obras y de sus creadores, replanteando la condición de estas y destacando sus cualidades. Eulalia Bosch, en el prólogo que redacta para el libro *modos de ver* de John Berger, comenta que no siempre permanece iluminado u oculto lo que se observa, y plantea que una vez aprehendido -en este caso el conocimiento de las obras y de los compositores- formará parte de nuestro modo de vida (Bosch, 2000).

A lo largo de la tesis conoceremos algunos de los procesos socioculturales e históricos que brindaron materiales creativos en la construcción del material sonoro, y que ejemplifican el vivir de una época determinada. Analizaremos diversos puntos de vista con respecto a los elementos *sociedad – compositor – obra* y contemplaremos de manera sensible al lector como un futuro oyente o espectador, brindándole las herramientas necesarias para que construya sus propias conclusiones, independientemente si se tratase de un experto en música o no.

Para este proceso de acercamiento a algo nuevo o desconocido, es importante abrirse a la idea de que posiblemente dentro de nuestra formación, los condicionamientos adquiridos no nos permitieron ver algunos detalles que quizá son importantes para la comprensión o la interpretación de una obra. Berger comenta que estos posibles condicionamientos hacen que el observador esté limitado a ver desde un mismo panorama, y explica que muchas veces las hipótesis surgidas de los antes mencionados no se ajustan al mundo de nuestro tiempo. Uno de los principales condicionamientos de la mirada hacia los objetos artísticos que menciona Berger, se da por lo que se sabe de ellos. Por ejemplo, si nos dicen que la grabación de los sonidos de la ciudad es una “obra de arte” de un determinado compositor muy reconocido, seguramente nos obligaremos a reconocerlo como tal, aunque en realidad sigamos pensando que son simples sonidos de la ciudad. De manera que nuestra mirada está condicionada por lo que sabemos, y lo que sabemos es cultura social, pero al mismo tiempo está inscrito en un espacio-tiempo determinado. De ahí que existan expresiones como “la mirada de nuestro tiempo”. Berger aborda el proceso de percepción al que la sociedad nos condiciona de la siguiente manera:

[...] cuando se presenta una imagen como una obra de arte, la gente la mira de una manera que está condicionada por toda una "serie" de hipótesis aprendidas acerca del arte. Hipótesis o suposiciones que se refieren a:

-la belleza

-la verdad

-la forma

-la posición social

-el genio

-el gusto

-la civilización

-etcétera

Muchas de estas hipótesis ya no se ajustan al mundo tal cual es. (El mundo-tal-cual-es es algo más que un puro hecho objetivo; incluye cierta conciencia.)  
(Berger, 2000)

Asimismo, es importante aclarar que este escrito no pretende en ningún caso crear una imagen estática de los objetos de estudio, ni hacer uso de los recursos y las teorías como elementos absolutos. Se trata más bien de un análisis que expone diversos procesos complejos que interactuaron entre sí y que aportaron directa o indirectamente en la construcción de un lenguaje musical. Dicho lenguaje a su vez ejerció un impacto determinado en su entorno construyendo así un nuevo proceso.

Por otro lado, se debe recordar que las obras mexicanas de este trabajo, fueron creadas en la segunda mitad del Siglo XX, un periodo que no es fácil de analizar únicamente en función de los fenómenos internos de nuestro país -como los cambios políticos o las estructuras sociales y culturales que regían en ese tiempo- ya que el desarrollo que se lleva a cabo en el ámbito internacional es igual de importante. Aun así, dichas obras cuentan con características históricas y sociales que proyectan algunas particularidades de la sociedad mexicana de la época.

Además, considero que la suma de los elementos que presentaré en esta tesis, como los musicológicos, filosóficos e históricos, permitirán a los lectores ver la música como un arte que tiene una función social, y no únicamente como un trabajo estricto del arte sonoro.

## **CAPÍTULO I**

### **Procesos histórico-sociales y culturales, en torno a la construcción del patrimonio musical mexicano en el siglo XX**

Este primer análisis plantea ciertos elementos teóricos que influyeron en la construcción de las obras musicales de este estudio. En esta perspectiva se pretenden descubrir algunas de las características propias de la cultura mexicana, elementos que representen la esencia de nuestra forma de vida y que signifiquen una aportación en el presente, para que en el siguiente apartado podamos descifrar su influencia en el desarrollo de los compositores y posteriormente en la construcción de las piezas. Si se logran identificar los aspectos anteriores, podríamos plantear que nuestro objeto de estudio aporta desde su lenguaje una colección de imágenes sonoras correspondientes al momento en el que fueron escritas y que son propias del México del siglo XX. Incluso, podríamos sugerir que su estudio, puede hacer una aportación en la comprensión de los cambios que influenciaron la construcción de la sociedad que actualmente estamos viviendo. A pesar de ello, por el momento no profundizaremos con mucho detalle en el contenido y las características de los compositores o de las obras musicales, aspectos que serán tratados en el segundo y tercer capítulo.

Por otro lado y para poder hacer un análisis adecuado, lo primero es reflexionar sobre los conceptos de cultura, patrimonio e identidad, reconocer el espacio temporal de las obras, exponer las ideologías de la época y plantear una visión que corresponda a la actualidad. Este plano proyecta un marco que integra elementos filosóficos, históricos, políticos y sociales. Así mismo, me gustaría adelantar que las conclusiones no serán absolutas, ya que este trabajo de investigación se enfoca exclusivamente en el análisis de los materiales obtenidos. La finalidad es exponer los puntos clave del panorama histórico-social en el que se desarrollaron las obras, tomando en cuenta -por el momento- únicamente el contexto general.

## 1.1 El México del Siglo XX: análisis breve de un proceso histórico y musical

A manera de introducción haremos una corta referencia al Siglo XIX, momento histórico que tuvo como una de sus características sociales la consolidación de estructuras fundamentadas en la creación de identidades bien definidas, por ejemplo, un concepto de sistema nacionalista. Para dichas estructuras se tomaron en cuenta: cultura, idioma e historia, elementos que son la base de toda sociedad incluyendo las de *las emergentes economías capitalistas* (Bauman, 2007). Ejemplo de esto fueron las universidades europeas, las cuales delimitaban el conocimiento en disciplinas, constituidas bajo sus propias tradiciones y comportamientos. Zygmunt Bauman en su libro *Arte, ¿líquido?* Hace una referencia a Bill Readings donde explica estas delimitaciones, como:

...un reflejo... de la formación de los Estados nacionales, con sus promesas de identidades firmes, de pertenencia, de comunidad, de entidades política y económicamente definidas. (Bauman, 2007)

En México, esta misma búsqueda en cuanto a definir su identidad, fue acompañada de una fuerte adaptación entre los enfrentamientos internos de los modelos centralistas y federales, junto con los fronterizos y los ideales de igualdad, libertad y laicización (Aguirre, 2011). Un periodo que como bien sabemos, es el primer esfuerzo por consolidar el Estado Mexicano, donde uno de los mayores intereses radicaba en que la nación fuera reconocida como tal. Tomando en cuenta los antecedentes ya mencionados, este momento de la historia significó para México un proceso de consolidación en la identidad, influenciado por las estructuras extranjeras heredadas de Europa y otras provenientes de Estados Unidos, factores que posteriormente en el siglo XX, dieron pauta a la Revolución de 1910 y la reforma agraria (Gómez Villanueva, 2010).

Así mismo, a principios del siglo XX las grandes guerras, *la primera guerra mundial* (1914-1918) y *la segunda guerra mundial* (1939-1945), provocaron una ruptura de las estructuras en los Estados, estimulando la reorganización del sistema y del

comercio mundial. Las naciones involucradas (como las europeas) se vieron privadas de recursos, no sólo para su consumo, sino también para continuar su mercado y exportación. Todos estos cambios fomentaron nuevos panoramas mercantiles afectando su economía y creando nuevas necesidades de consumo. Estas modificaciones en las sociedades se reflejaron también en nuestro país y en todos los ámbitos de la sociedad mexicana, incluyendo la producción artística. (Bauman, 2007).

Durante el siglo XX México tuvo uno de sus más grandes desarrollos, siendo el mandato de Álvaro Obregón de 1920 a 1924 un periodo muy importante para la institucionalización mexicana. En este tiempo una de las estructuras mejor logradas fue la Secretaría de Educación Pública, a cargo del secretario José Vasconcelos; personaje fundamental en la política cultural y educativa del Estado posrevolucionario, y quien daría pie al surgimiento de un nacionalismo moderno (Martínez B. A., 2009). Vasconcelos fue un hombre que buscó en la educación la posibilidad de impulsar el desarrollo cultural, una herramienta que desde su formación humanistas, ayudaría a homogenizar las diversas sociedades del país. En este sentido, la Mtra. en Historia Betzabé Arreola Martínez, en su artículo “José Vasconcelos: El caudillo cultural de la Nación”, menciona que su labor radicó en la creación de un nacionalismo fundamentado en dos premisas, la primera es *defensiva* respecto a la presencia amenazante de Estados Unidos, y la segunda, de carácter *reivindicativo* respecto a la autoafirmación de lo propio, contrarrestando la influencia francesa que aún estaba muy presente en la sociedad mexicana (Martínez B. A., 2009). Ya en el periodo de Miguel Alemán, de 1946 a 1952, el gobierno invirtió en carreteras, empresas, medios de comunicación e infraestructura, se construye Ciudad Universitaria y se funda el Instituto Nacional de Bellas Artes (Clío, 2015).

Al mismo tiempo, la industria del entretenimiento da la bienvenida a la producción cinematográfica y a la música popular. Es precisamente durante este periodo que

en México se forma la Sociedad Artística “Ricardo Palmerín”, que posteriormente se convertiría en la Sociedad de Autores y Compositores de México (Rivas, 1979).

En estos años, la radio ve surgir diversos programas en vivo de cadenas como la “Radio Continental” y “La cadena azul”, dichas programaciones se transmitían de manera especial y con música en vivo, la mayoría enfocados hacia la música popular de la época. Sin embargo, esto no duró mucho, pues a principios de los años 50 la radio en México “sufrir el final de su apogeo” con la llegada de la televisión, y las difusoras optan por establecer programas con música grabada y de producciones menos costosas (Rivas, 1979).

Estos acontecimientos nacionales fueron el entorno y los cimientos institucionales de la creación musical en nuestro mundo contemporáneo, ocasión donde los medios de difusión ocuparon un lugar privilegiado tanto para los compositores y sus obras, como para la industria y la sociedad involucrada. En este contexto, se dio especial énfasis a la divulgación de la música popular que, como se verá posteriormente, influyó en el desarrollo y el consumo de la música académica de nuestro país.

Asimismo, y desde el principio de las grandes guerras, México fue refugio de innumerables migrantes, incluyendo músicos y compositores que buscaban un nuevo hogar. El gobierno de Cárdenas fue uno de los que más apoyó el movimiento migratorio, funda la Casa de España que posteriormente sería conocida como el Colegio de México y con esto, da la oportunidad de diversificar y enriquecer el trabajo cultural que ya se venía haciendo (Monsiváis, 1994). Este hecho fue aumentando en los años posteriores, ya que el mundo enfrentaba una faceta del capitalismo que se remontaba al auge de la posguerra en Estados Unidos a finales de los 40s y comienzos de los 50s, al establecimiento de la 5ta República Francesa de 1958 y la guerra de Vietnam ocurrida entre 1955 y 1975 (Jameson, 1999). Ubicada justo en este último periodo, la década de los 60s fue considerada como una etapa que definiría la estabilización del nuevo orden. Fredric Jameson, en su obra *El giro cultural* comenta al respecto:

La década de los sesentas es, en muchos aspectos, el periodo transicional clave, en el que se establece el nuevo orden internacional (neocolonialismo, revolución verde, computación e información electrónica), que al mismo tiempo es barrido y sacudido por sus propias contradicciones internas y la resistencia externa. (Jameson, 1999)

La suma de estas coyunturas da como resultado el acercamiento y el intercambio cultural -logrado por la migración de artistas-, dando apertura a la inmersión de lenguajes y paradigmas que serían adoptados por el discurso musical de nuestro país. De esta manera, el “*nacionalismo*” que caracterizó el inicio del siglo XX viviría una transformación con la llegada del “*serialismo*” -técnica musical de composición basada en la serie de 12 sonidos- ejemplo de una de las técnicas que surgen de las influencias posmodernistas que se vivían en la época.

Casos como el de Julián Carrillo y Carlos Chávez representaron claramente lo sucedido en el mundo internacional de las artes, y en específico de la música, ya que ambos sufrieron transiciones significativas: el primero pasó del romanticismo germánico al microtonalismo, y el segundo del nacionalismo puro a la enseñanza de las técnicas vanguardistas y cosmopolitas de la música internacional en México (Cahero, 2010).

Es imperativo destacar que las transiciones y la adaptación de los nuevos estilos musicales -a las necesidades del “compositor mexicano”- tomaron su tiempo. Podríamos también resumir ese proceso en cuatro pasos: el primero sería el encuentro entre los diversos lenguajes, el segundo la incorporación de las vanguardias en la formación de los jóvenes compositores, el tercero la experimentación y el cuarto la necesidad de buscar un lenguaje propio.

Es claro que los pasos antes mencionados no son en absoluto una fórmula establecida, es posible ampliar o reducir la propuesta, e incluso modificar el orden.



Para concluir esta primera idea, considero importante destacar que el énfasis en este trabajo es, por un lado, conocer nuestro proceso cultural desde nuestra historia, y por el otro, formularse cuestionamientos que respondan a las necesidades actuales reconociendo la influencia y el valor de nuestro pasado en la actualidad

## 1.2 Cultura y Sociedad: para analizar elementos históricos de México

La cultura mexicana es sin duda un complejo sistema, se compone de múltiples estéticas, tradiciones, costumbres, idiomas, interpretaciones, etc., que con el paso del tiempo forjan nuestro patrimonio. De manera más precisa, la cultura es definida como aquella que consiste en valores, motivaciones, normas y contenidos ético-morales que dominan un sistema social (Abeillé, 2015). Por otro lado, Marvin Harris desde una perspectiva antropológica, afirma que la cultura es el modo socialmente aprendido de vida que se encuentra en las sociedades humanas y que engloba todos los aspectos de la vida social, como el pensamiento y el comportamiento (Harris, 2007).

Tomando en cuenta las características anteriores que integran la definición de cultura, podemos pensar que no se trata de algo estático, o algo que se mantenga inmune al tiempo o a los problemáticos cambios sociales que son particulares de nuestra era globalizante. Por el contrario, la cultura responde adaptándose día a día sin olvidar su procedencia y sin dejar de buscar el lugar que le corresponde en el flujo colectivo. Para complementar esta reflexión sobre la cultura, José Ortega y Gasset a través del pensamiento de la Dra. Elsa Cecilia Frost comenta al respecto:

[Para Ortega] cultura es progreso. Toda nueva forma cultural parte de otra, que ya se desarrolló y llegó a su culminación, y la supera. La cultura es así no sólo un hecho biológico, sino un *hecho histórico*. “Entendamos por cultura lo que es más discreto: un sistema de actitudes ante la vida que tenga sentido, coherencia, eficacia. La vida es primeramente un conjunto de problemas esenciales a los que el hombre responde con un conjunto de soluciones”. (Frost, 2009)

De igual manera, sociedad y cultura tienen una influencia directa -una relación que expone a la cultura como la actitud de una sociedad y a la sociedad como un espacio en el que actúa la cultura- mediante un comportamiento complejo y cambiante en los procesos históricos. Adorno menciona al respecto que la sociedad *designa las relaciones entre los elementos y las leyes, y no a los elementos y sus descripciones simples* y entiende esta deducción como un concepto activo, un acercamiento a las *funciones societarias* (Adorno T. W., 1969). Este planteamiento nos aproxima a la sociología de la cultura, disciplina que afirma que los estudios no deberían centrarse únicamente en los contextos sociales del arte o de las obras -los cuales, desde mi punto de vista, también son muy relevantes-, sino también al estudio de la aportación o sentido de estas en la sociedad, Adorno dice:

[...] lo que se llama "sociología de la cultura" (término en sí mismo capaz de despertar alguna sospecha) no deberá agotarse en la consideración del contexto social en el cual actúan las obras artísticas, sino profundizar en el sentido social de las obras mismas [...] Es decir, se tratará de tomar la obra de arte como objeto de una investigación que descifre en ella una inconsciente historiografía de la sociedad. Sin embargo, aún en ese campo de la sociología del arte han prevalecido durante mucho tiempo métodos relativamente primitivos: los sociólogos se limitaban a indagar en el origen social de los artistas, sus concepciones políticas y sociales, los contenidos que sus obras tomaban como argumentos, etc. [...] Pero además, lo que se deja a un lado es, precisamente, lo esencial de la obra de arte, lo que la convierte en tal, el momento de la creación de imágenes en la tensión entre contenido y formas. Sólo hace poco los problemas de la forma y de la figuración artística, reservados durante un tiempo para la historia de la cultura [...], han ido entrando en el tratamiento sociológico de las obras de arte.

(Adorno T. W., 1969)

Como ejemplo a lo que Adorno se refiere, el sentido social en las obras, hablaremos del centro focal en la expresión nacionalista del arte en los primeros años del siglo XX, momento que, como ya mencionamos en el apartado anterior, estuvo

caracterizado por desarrollar una nación homogénea como respuesta a las amenazas de nuestro vecino del norte y las costumbres francesas heredadas del siglo precedente. En este periodo se utilizó la imagen y la figura del campesino, del indígena, del pueblo analfabeto, pobre, marginado, para lograr su cometido (Martínez B. A., 2009). Es en este momento de la historia que surgen en las artes plásticas los grandes representantes del movimiento nacionalista, como José Guadalupe Posada, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Frida Kahlo, etc. y en la música Manuel María Ponce, Carlos Chávez, Alfonzo Esparza, Mario Talavera por mencionar a algunos. Todos ellos utilizaron las imágenes del México posrevolucionario *popular*, dando origen a obras artísticas que describen los ideales y los valores de la identidad cultural esencialmente descolonizada (Martínez B. A., 2009).

Así mismo, podemos encontrar en el planteamiento de Adorno, respecto al estudio del proceso en que se crea la imagen, una de las propuestas de análisis en este trabajo. La cual considera aspectos musicales y musicológicos, unidos a la integración de teorías sociales correspondientes a los procesos culturales de la segunda mitad del Siglo XX, como las dificultades y las tendencias que existían. Siendo así que la fórmula propuesta por Adorno: *Creación de imágenes + tensión entre contenido y forma*, se transforma en *Creación de imágenes sonoras en determinado momento histórico-social + la integración del discurso y la estructura o forma musical*, puntos que serán tratados en los capítulos posteriores. El primero desde una observación biográfica y social, mientras que el segundo desde una mirada a través de la teoría musical.

Considero que formularse cuestionamientos respecto a ¿cuál es la importancia de las obras musicales en la sociedad? ¿en qué medio se desarrollaron? ¿cuál es la participación del artista como individuo activo? ¿qué elementos históricos y corrientes circundaban? Nos permitirá reconocer primeramente nuestro valor cultural, y en segundo nos ayudará en la tarea de desarrollar un análisis a partir de la retroalimentación que existe entre sociedad, compositor y obra. Para poder

analizar e intentar dar respuesta a estas interrogantes a lo largo de la tesis es necesario hacer uso de algunas de las corrientes históricas pasando tanto por aspectos filosóficos como políticos. Sin embargo, estos últimos serán tratados de manera muy sutil y como un recurso para complementar las ideas.

Por lo tanto, esta investigación parte de un primer acercamiento al proceso cultural que llevamos como mexicanos, y que da inicio desde nuestra colonización, pasando por la independencia, la revolución y finalmente la modernidad. La Dra. Elsa Cecilia Frost refiriéndose al humanista Andrés Bello comenta:

Después, de lograda la independencia, vino a sentirse también una necesidad de lograr la libertad cultural. Andrés Bello, por ejemplo, afirmó que había llegado el momento de formular una segunda declaración de independencia, la intelectual, y abandonar la insensata costumbre de seguir a ciegas los causes europeos. (Frost, 2009)

Si partimos del planteamiento de que las corrientes artísticas se forman bajo motivaciones sociales, es natural pensar que, en el panorama expuesto por Andrés Bello, la *corriente Nacionalista* surge como protesta a las manifestaciones europeizantes de estandarizar la cultura occidental. La reflexión puede seguir su curso, sin embargo, citaré un fragmento más de la Dra. Elsa Cecilia Frost, prosigue:

(...) el nacionalismo, (...) sería pronto sacrificado en aras del positivismo, única filosofía capaz, según se creyó, de hacernos alcanzar el nivel de los pueblos más civilizados. Pero, así como los insurgentes negaron lo español buscando el apoyo de la cultura francesa, así los intelectuales de la Revolución negaron al positivismo, en el que vieron un suicidio cultural, y se empeñaron en afirmar la “esencia patria”. (Frost, 2009)

Así también, las vanguardias posmodernistas surgen como manifestación de las transformaciones, una respuesta “antinómica” que oscilaba entre las necesidades

económicas y lo absurdo del consumo en el movimiento capitalista bajo corrientes marxistas en los años 60s (Jameson F. , 1999).

Sin embargo, esta posmodernidad y sus múltiples sinónimos no llegan a desarrollarse en su totalidad ni en México ni en el territorio latinoamericano, García Canclini dice al respecto:

...al comprobar que los salarios regresan al poder que tenían hace dos décadas y el producto de los países más prósperos -Argentina, Brasil, México- permaneció estancado durante los años ochenta, se preguntan si la modernización no se vuelve inaccesible para la mayoría. Y también es posible pensar que perdió sentido ser moderno en este tiempo en que las filosofías de la posmodernidad descalifican a los movimientos culturales que prometen utopías y auspician el progreso. (Canclini N. G., 1990)

Este insuficiente resplandor en la corriente posmodernista, aunado al estancamiento del capital y a la necesidad de progreso en los países latinoamericanos, da como resultado una necesaria conjunción de las culturas establecidas (endémicas de cada país) y las culturas adquiridas (ya sean aprendidas o impuestas). Es precisamente esto a lo que Canclini llamó "Culturas Híbridas".

Considero que reconocer en nuestra historia el proceso cultural, nos ayudará a entender el desarrollo y las condiciones actuales de nuestro patrimonio social y artístico. Presentar este primer acercamiento al desarrollo de la cultura, nos ha permitido mencionar a grandes rasgos, los cambios culturales más radicales en nuestro país desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Igualmente, se puede apreciar cómo las transformaciones sociales fueron impulsadas por una necesidad de fortalecer la identidad, de ser reconocidos como Nación, de defender el territorio y finalmente de adaptarse a un mundo de revoluciones tecnológicas que dieran pauta a lo que hoy conocemos como globalización.

### 1.3 Culturas híbridas y modernidad

Aquí nos detendremos un poco para analizar dos conceptos: “lo híbrido” y “lo moderno”. Daremos inicio exponiendo un párrafo que forma parte de la obra *Culturas Híbridas* del antropólogo E. G. Canclini:

“Tanto los tradicionales como los modernizadores quisieron construir objetos puros. Los primeros imaginaron culturas nacionales y populares “auténticas”; buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras. Los modernizadores concibieron un arte por el arte, un saber por el saber, sin fronteras territoriales, y confiaron a la experimentación y la innovación autónomas sus fantasías de progreso.” (Canclini, 1990)

Este párrafo, aparte de exponer el concepto de modernización como la búsqueda de progreso mediante la experimentación basada en el saber auténtico, hace referencia al momento en el que nuestro país y América Latina, intentaron abrirse al nuevo funcionamiento internacional. Es importante resaltar que se trató de un movimiento que significó un gran esfuerzo para homogeneizar a las diversas culturas, estableciendo una jerarquía donde solo la occidental europea (posteriormente la norteamericana) fuera considerada como el modelo a seguir. Una tendencia cambiante, que en lo subsecuente llamarían *cultura posmoderna*, y a la que Jameson se refiere en su ensayo *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío*, como una expresión que tiene la función de implementar una dominación hacia las demás culturas:

[...] tenemos que recordarle lo obvio al lector, ello es, que esta cultura posmoderna global, que es, sin embargo, norteamericana, es la expresión interna y superestructural de un nuevo momento de dominación militar y económica de los Estados Unidos en todo el mundo: [...] (Jameson F. , 1991)

Sin embargo, las culturas tradicionales que ya formaban parte de nuestra nación se vieron nuevamente forzadas a convivir y coexistir -ahora más cercanamente- con las normas y estándares de las grandes ciudades, conformando así las “culturas

híbridas”. Dichas culturas, forjaron con el paso del tiempo, nuevas maneras de concebir la función de las cosas, apoyadas en la revalorización social y rescatando aspectos de las ya existentes. Canclini hace referencia diciendo que América Latina es un lugar donde las tradiciones aún no se han ido (Canclini, 1990). A manera de ejemplo, en el mundo moderno la hibridación la podemos notar en la modernización de los pueblos, que al pertenecer a una era globalizante están expuestos a las tendencias tecnológicas y de mercadotecnia. Muchas veces, la combinación de los elementos mencionados con las tradiciones mexicanas nos permite encontrar personas vistiendo trajes regionales y hablando por celular, drones grabando una fiesta patronal o músicos viendo su partitura a través de un dispositivo electrónico como una *Tablet*.

Estos cambios y adaptaciones no son ajenos al complejo mundo del arte mexicano, ya que éste también forma parte de la hibridación y reformulación de los valores en las nuevas sociedades mexicanas. De tal modo, desde el principio de estas tendencias a lo híbrido, se han creado técnicas nuevas con la modernización de las herramientas artísticas y la tecnología que estaba surgiendo, desarrollándose así lenguajes más complejos. No obstante, la modernización y la tecnología siempre llegaron un poco tarde a Latinoamérica y a nuestro país, esto por aspectos políticos, económicos y sociales, vinculados a los conceptos de orden y progreso.

...en nuestro continente los avances modernos no han llegado del todo ni a todos. No hemos tenido una industrialización sólida, ni una tecnificación extendida de la producción agraria, ni un ordenamiento sociopolítico basado en la racionalidad formal y material que, según leemos de Kant a Weber, se habría convertido en el sentido común de Occidente... (Canclini, 1990)

Por otro lado, los artistas nacionales que tuvieron la oportunidad de obtener una formación internacional -después de hacer el esfuerzo por adquirir los hábitos de la cultura de los países donde estudiaron- tendrían que readaptarse a su regreso a las condiciones de su nación y, además, su obra -o práctica artística- tenía que ser lo

suficientemente buena como para competir en un mercado interesado primordialmente en la producción extranjera.

En México, compositores como Joaquín Gutiérrez Heras y Arturo Márquez— dos de los compositores que estudiaremos en el próximo capítulo más a detalle— son ejemplo de compositores formados en México y en el extranjero. Ambos tuvieron que familiarizarse al contexto académico y artístico de los países donde estudiaron y más tarde, reacomodarse al ambiente cultural de México. El primero se adaptó al pasar de las modas vanguardistas de los años 50s/60s, a la demanda de la música de películas en nuestro país. El segundo, formado en las herramientas electrónicas que tuvieron su apogeo en la segunda mitad del siglo XX, tuvo un proceso que dio origen a la fusión de la música popular con las técnicas de la música clásica. Ambos compositores tienen fama y prestigio a nivel nacional e internacional, y fueron capaces de crear obras incluyendo elementos de un lenguaje tanto tradicional como moderno, dieron origen a sonoridades propias y desde mi punto de vista, los dos, aunque de diferentes generaciones, crean un lenguaje único en nuestro país.



Esta obra para clarinete y piano mezcla elementos del danzón, la zarabanda y el tango, dando origen a una obra “híbrida”.

La obra “Zarabandeo” de Arturo Márquez



#### 1.4 Patrimonio e identidad: elementos que integran las obras musicales

Para iniciar este subapartado citaremos una definición de *patrimonio* a partir de la teoría utilizada por Beatriz Aguirre, expuesta en su trabajo *Del concepto del bien histórico-artístico al de patrimonio cultural*:

El concepto de patrimonio, desde sus orígenes en el Siglo XVIII, se ha entendido como un conjunto de obras apreciadas y consideradas valiosas y legítimas. La etimología de patrimonio, del latín *patrimonium* o mejor: *patermonium*, de *pater*: padre, aquello que el padre deja al hijo, hace referencia a un conjunto de bienes heredados del pasado, a la propiedad de estos recibidos de nuestros antepasados y a la transmisibilidad de los mismos. (Arias, 2007)

Tomando en cuenta lo planteado por Beatriz Aguirre Arias, es más fácil percibir las obras nacionales como elementos de nuestro patrimonio cultural y reconocerlas como una herencia que hay que atesorar. Otra teoría sobre patrimonio utilizada por Aguirre Arias radica en el acercamiento de “los orígenes y las continuidades históricas” que se convierten en algo fundamental para el proceso de reconocimiento y transmisión de nuestro acervo musical.

El hecho de estudiar el origen y la historia nos ayudará a forjar los “elementos patrimoniales” a través de “la identidad” de un colectivo (Arias, 2007). Siendo nuestro objetivo crear vínculos con el pasado para identificarse con el presente, y así -en un panorama esperanzador- el patrimonio se pueda conservar, transmitir y valorar mediante su entendimiento.

Si tomamos en cuenta el argumento de que la identidad es el medio para forjar los elementos patrimoniales, veamos ahora algunos ejemplos planteados por el sociólogo Andy Bennett, sobre la aportación que ejerce la música en el establecimiento de la identidad.

No hay duda de que la música, en cada una de sus innumerables formas, juega un papel clave en la formación y articulación de la identidad. Hay varios aspectos y formas de entender esta calidad de la música. Por lo tanto, la música puede convertirse en un fuerte marcador de identidad nacional, por ejemplo, en forma de himnos nacionales y piezas musicales o canciones similares con un fuerte sabor patriótico (véase Stokes 1994). También puede funcionar como un símbolo de gusto y una forma para que determinados grupos sociales se marquen como "cultos" en un sentido muy amplio de este término, como se ve a menudo en el caso de las audiencias de música clásica, ópera y jazz. (Ver Hennion 1993, Martin 1995). [...] En tiempos más recientes, la relación entre música e identidad también se ha examinado en el contexto de la localidad (Cohen 1991, Bennett 2000), la memoria (DeNora 2000, Strong 2011), el cuerpo (Dodds 2011, Driver 2011) y la tecnología (Bull 2000, Beer 2010, Nowak y Bennett 2014). (Bennett, 2015)

Bennett en sus ejemplos menciona vínculos patrióticos, los cuales son motivados y adquiridos desde nuestra infancia académica. Asimismo, plantea el vínculo simbólico, el cual adhiere a los individuos ciertas características que los hace pertenecer a un grupo determinado. Y finalmente menciona las tendencias que relacionan a la localidad, la memoria, el cuerpo y la tecnología en los estudios sobre música e identidad. Estos últimos son expresiones de nuestra sociedad y algunas de sus ejemplificaciones se pueden dar a través de las prácticas musicales actuales: como los narco-corridos -los cuales expresan las vivencias de los grupos traficantes de drogas-, el reggaetón -que muchas veces describe el ideal femenino como objeto sexuado-, o la elección del espacio donde se va a escuchar música ya sea en vivo, en un disco o en una plataforma como *YouTube*, *Spotify* o *Soundcloud*. En todo caso, éstos sólo son ejemplos de la intervención musical en la creación de la identidad, lo verdaderamente importante es reconocer esa intervención para crear vínculos afectivos, que pueden ser personales o colectivos dependiendo de las prácticas individuales: como la música que más frecuentemente escuchamos. En otro capítulo hablaremos de cómo este último ejemplo motivó a Raúl Ladrón de

Guevara -uno de los compositores investigados en esta tesis- a dedicarse de forma profesional a la música clásica.

Por otro lado, considero que hoy en día estamos viviendo el descubrimiento de una nueva etapa social y por ende artística como mexicanos: el surgimiento de una propuesta que, como las anteriores, es consecuencia de un proceso colectivo de significados universales en el transcurso del tiempo. Se trata de una resignificación que alude al cuestionamiento identitario, donde la hibridación tiene una participación clave, pero más aún la interculturalidad, la cual concierne a la relación entre culturas (RAE, 2020). Ésta es una relación que considera no sólo sus diferencias, sino su aportación, y es en este punto donde encontraremos una expresión propia, tomando en cuenta los derechos culturales y humanos que rigen las sociedades contemporáneas. Lucila Jiménez, consultora internacional y miembro del grupo de expertos de la UNESCO dice:

La única posibilidad de poder garantizar el pleno derecho a crear y construirse una identidad cultural, a vivir en condiciones de dignidad en la vida cultural, pasa por la necesaria creación de entornos interculturales capaces de generar flujos de relación que no eliminan la diferencia, sino la reconocen como parte de los derechos propios y de los demás. (Jiménez, 2018)

Añadido a esto, es importante mencionar que las nuevas corrientes y formas sociales como la interacción, el uso de las tecnologías y el desarrollo de las comunicaciones, otorgan herramientas nuevas en el discurso artístico. En este panorama, algunas de las expresiones artísticas son orilladas a integrarse con las corrientes contemporáneas y son dirigidas a la creación de propuestas que involucren innovación. Por otro lado y de manera teórica, estas posibilidades brindan una aparente ventaja en el desarrollo de la creación artística, sin embargo, la complejidad del “mundo contemporáneo” puede limitar la capacidad de innovación a partir de las tecnologías, ya que no toda la tecnología está al alcance de los creadores. Pese a lo anterior, la aplicación tecnológica en las artes no es

considerada como la única forma de innovación, siendo así que “la diversidad cultural” puede otorgarnos un nuevo enfoque (Jiménez, 2018). Al abordar las diferencias propias de una cultura, Lucina Jiménez comenta:

En el mundo contemporáneo, caracterizado por la compresión espacio-tiempo vinculada a la celeridad de las nuevas tecnologías de transporte y comunicación y por la complejidad cada vez mayor de las interacciones sociales y la creciente superposición de identidades individuales y colectivas, la diversidad cultural se ha convertido en una cuestión clave en el contexto de los procesos de mundialización que se aceleran, como recurso que debe ser preservado y como palanca del desarrollo sostenible. (Jiménez, 2018)

Vale la pena hacer mención del enfoque propuesto en la iniciativa para reformar las políticas culturales -propuesta por Jiménez- en el que se plantea el interés por crear espacios donde el consumidor (público) pueda aportar al proceso creativo. Esto no significa que el público será el agente prioritario en el desarrollo de la obra o del artista, más bien hace referencia a cambiar el núcleo individualista y abrirse a las aportaciones de los diversos actores, para lo cual Jiménez plantea:

Necesitamos comprender la política cultural de manera menos fragmentada y etnocéntrica, que no se centre solamente en el sector artístico cultural en sí mismo, sino que ponga en el centro a las personas, a las ciudadanías como concepto amplio que engloba a muy diversos actores individuales y colectivos que actúan no como consumidores, sino como agentes creativos, dialogantes y con derechos culturales interconectados con sus derechos económicos, políticos y sociales. (Jiménez, 2018)

A manera de conclusión, me gustaría mencionar que la creación de este análisis parte de mi propia necesidad para comprender los procesos que edifican el objeto de estudio en esta tesis. Las obras musicales que posteriormente serán analizadas muestran signos de la interacción que existe entre las experiencias de los compositores y las estructuras culturales en las que se desarrollaron, y a la vez

contienen información en su configuración cuyo valor es material para estudios posteriores. Todas estas características son mencionadas por Beatriz Aguirre en otra de las definiciones que expone sobre el concepto de patrimonio, diciendo:

...patrimonio cultural es el producto de la inteligencia y de los aprendizajes adquiridos en el tiempo; valorado con el fin de que las generaciones venideras tengan estructuras culturales que les permitan conocerse a sí mismas, como proveedoras de un pasado perteneciente a un universo particular. (Arias, 2007)

Que el lector pueda identificar en la música de esta investigación un contenido patrimonial y que sea capaz de apropiarse de él mediante el entendimiento, significa que pudo desarrollar vínculos a través del reconocimiento, para conocer su pasado sociocultural como mexicano y reconocerse en el presente. Si logra llegar a este punto, podrá visualizar en las obras toda la riqueza que contienen, cuestionará su condición y podrá acercarse a ellas con un conocimiento más claro de lo que significan.

## CAPÍTULO II

### Los compositores como creadores de sus propios patrones y expresiones musicales: un análisis a través de su formación y experiencia

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de comunicarse y ha usado el lenguaje como medio para transmitir sus emociones, sus perspectivas, un conocimiento.

El lenguaje se manifiesta de muchas maneras y pertenece únicamente a la sociedad que lo reconoce. Se desarrolla en un entorno que le adhiere símbolos específicos y en conjunto, sus significados son aprobados por la comunidad. Desde la observación sociolingüística, el lenguaje se desarrolla a partir de una dimensión social y adquiere sus características por medio de variables y circunstancias asociadas a su estructura. Por otro lado, la perspectiva sociológica del lenguaje considera a éste como una realidad social, una “cosa social” extremadamente importante por su condición de simbolizador universal, por su trascendencia en el conocimiento y por ser un importante instrumento de comunicación (Beltrán, 1990).

En el mundo existe una variedad enorme de lenguas y formas de comunicación, todas guardan simbologías específicas de su comunidad o su entorno, sin embargo, y al ser tan específicas, no pueden reconocerse como lenguajes universales. Tomando en cuenta lo anterior, podríamos sugerir que el lenguaje está limitado por su sociedad y que sólo puede ser codificado por aquellos que lo comprenden y que lo experimentan. Norbert Elias dice al respecto lo siguiente: “Las palabras sólo tienen significado si un grupo social lo establece y lo transmite a cada uno de sus miembros (...)” el significado de una palabra se recibe de un grupo social que antes lo ha fijado (Álvarez, 2003).

La música, como ya mencionamos en la introducción de esta tesis, es un sistema de signos que se expresan a través del sonido y que también está expuesto a los condicionamientos de los individuos en una sociedad. Sin embargo, la música a

diferencia de otros lenguajes, sí guarda elementos universales que pueden ser codificados, incluso sin saber absolutamente nada de música o de su teoría. Esto brinda por un lado, la oportunidad de comunicar con más libertad y de manera más creativa, siendo así, que los compositores tienen la opción de expresar su sentir o su pensamiento desde diferentes planos a los que en el lenguaje común no se tiene acceso.

Es necesario reconocer la importancia de las experiencias y de los aprendizajes en el proceso de validación o reconocimiento de un lenguaje. En este capítulo estudiaremos los procesos personales (como el académico y el profesional) por los que pasaron los compositores para llegar a construir su propia manera de comunicarse mediante la música, y cómo llegaron a desarrollar lo que ellos conciben como “su propia voz” (frase que se refiere a la búsqueda que algunos de los compositores señalaron trabajar a lo largo de su trayectoria). Dicha exploración de “la propia voz” es planteada por el compositor Arturo Márquez y la compositora Mariana Villanueva, indagación que fue exhortada por motivaciones personales de creación en el caso de Márquez y por estímulos pedagógicos en el caso de Villanueva.

No pasemos por alto las motivaciones de esta tesis, las cuales radican en hacer uso del enfoque sociológico para comprender desde otro ángulo, el desarrollo humano y artístico de los compositores en sus diversas etapas. En este apartado, la finalidad es conocer y familiarizarnos con cada compositor, sensibilizarnos con ellos desde un perfil humano, analizar algunas de sus particularidades musicales y descubrir el discurso que utilizan como medio para expresar su identidad a través de la música.

Son cuatro los compositores que presentaremos a continuación, Joaquín Gutiérrez Heras, Raúl Ladrón de Guevara, Arturo Márquez y Mariana Villanueva. Todos de diferentes generaciones, diferentes procederes, y un mismo origen mexicano. A lo largo del capítulo el lector podrá conocer el desarrollo individual de cada compositor

y observará las particularidades de cada uno de ellos en cuanto a su formación humana, académica y profesional.

## 2.1 Joaquín Gutiérrez Heras

Fue un compositor mexicano nacido el 28 de septiembre de 1927 en la ciudad de Tehuacán, Puebla. Durante su infancia, después de quedar huérfano, su tío paterno lo asignó a dos familias distintas: primero con unos españoles que radicaban en la ciudad de México, y posteriormente con una pareja judeo-alemana. Esta última familia instruyó al compositor bajo los cánones de la disciplina germánica, despertando en él un temprano enfoque analítico y reflexivo. A la edad de 14 años inicia su interés por la escritura musical. A pesar de que la mayor parte de su educación musical fue autodidacta tomó clases de solfeo y violonchelo en el Conservatorio Nacional (Gutierrez, 2006).

En un principio, la música para Heras significaba un pasatiempo, que poco a poco se fue convirtiendo en su pasión y posteriormente en su profesión, ya que estaba estudiando la carrera de arquitectura, de la cual logro concluir los estudios, aunque no llegó a titularse. Su paso por el Conservatorio Nacional fue poco ortodoxo, podríamos decir que era debido a su preferencia primera por la arquitectura. Solía asistir a las clases que más le interesaban, tomando un poco de una materia y un poco de otra dependiendo de sus intereses personales. En este periodo de su formación fue alumno de los compositores Luis Herrera de la Fuente y Rodolfo Halffter (Gutierrez, 2006).

En 1952 Gutiérrez Heras estuvo becado por el Instituto Francés de América Latina para realizar estudios en el Conservatorio de París, donde tomó cursos de composición, canon, fuga, estética y análisis musical, esta última materia con Oliver Messiaen. En 1960 recibe una segunda beca de la Fundación Rockefeller para realizar estudios en Estados Unidos, en la prestigiosa escuela Juilliard. Fue alumno de los compositores William Bergsma y Vincent Persichetti, logrando titularse como compositor después de un año (Gutierrez, 2006).

Sin duda alguna, Gutiérrez Heras gozó de una formación musical muy completa, desarrollándose en la época de la posguerra internacional, donde las corrientes y



tendencias más avanzadas de Europa y Estados Unidos giraban en torno a la tecnología y la creación de sonidos nuevos. Éste es un momento de la historia donde la colaboración entre informática, electroacústica, investigación, innovación instrumental y vocal (por mencionar algunas), toma fuerza en la búsqueda de un lenguaje nuevo y universal.

Cuando Gutiérrez Heras llega a México, encuentra un país que ve en el periodo de la guerra y la posguerra la oportunidad de crear una nueva imagen en el ámbito internacional, donde los medios de comunicación son aprovechados para incentivar y difundir la cultura de un México más moderno. En esta tarea, el cine mexicano fue el medio que incentivó el nuevo enfoque cultural, tomando gran importancia a nivel político y social, y gozando de financiamientos nacionales e inversiones extranjeras. En este periodo, el “cine” se posicionó como líder en los medios de comunicación a nivel internacional, y el llamado “Cine de Oro mexicano” se convirtió en la carta de presentación de la cultura mexicana (Brennan J. , 1983).

Sin embargo, la imagen de un “México moderno” contemplaba poco a las vanguardias artísticas en su presentación más pura. Los recursos designados para el desarrollo de la “música experimental y moderna” eran bastante limitados, el público mexicano que tenía pocas oportunidades para descubrir las vanguardias nacionales, y muchas veces los proyectos dirigían su atención a las obras de los compositores extranjeros (*Heras en Garza, 1991*). Esto explica por qué a su regreso, Gutiérrez Heras se encontró en un contexto poco favorable para exponer sus obras con regularidad. Por un lado, debido a la corriente capitalista de la época, los conciertos más comerciales de música académica presentaban a los grandes genios de la tradición occidental, y por otro, el ámbito popular estaba dominado por la música de mariachi, bolero y danzón, difundida en las estaciones de radio, las proyecciones cinematográficas y la televisión (Rivas, 1979). Al respecto, Gutiérrez Heras comenta:

La música "seria" moderna es una superestructura que no es necesaria. Yo comparo a la música moderna con la poesía, es una especie de acto gratuito. Anteriormente se necesitaban obras nuevas, óperas o trabajos instrumentales,

había una demanda. Ahora esta demanda ha cambiado y se da, más bien, por la música popular, de baile, o la que está manipulada por una industria; y si además la cantidad de música, digamos "seria", de otras épocas es tan grande y de primer orden, pues no tengo la sensación de que alguien espere a ver qué música hemos compuesto. (Heras en Garza, 1991)

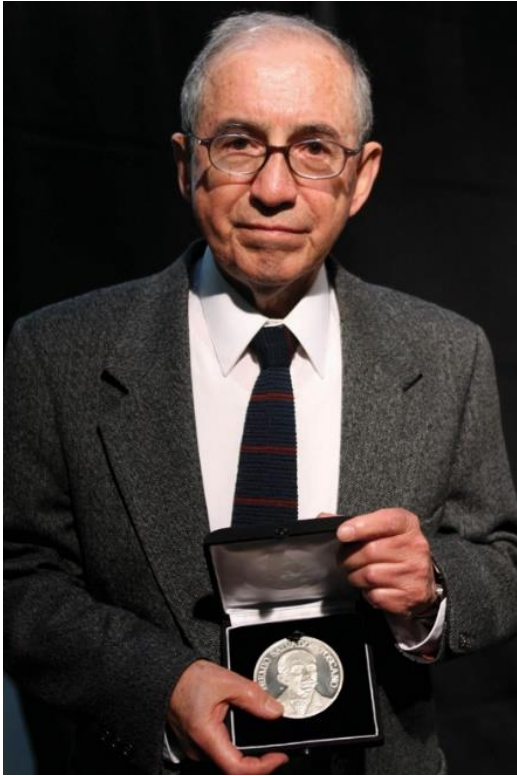
Para Gutiérrez Heras no fue fácil la situación, tuvo que adaptarse a las necesidades y las demandas de una sociedad, que, en sus palabras, estaba compuesta de "analfabetas musicales con oídos atrofiados", y que además estaba acostumbrado a un "nacionalismo folklorizante" (Gutiérrez, 1967).

Por otro lado, las instituciones nacionales que organizaban la difusión de la música nueva tenían la necesidad de presentar una gran cantidad de obras inéditas para acceder a los recursos gubernamentales y así justificarlos. Esto fue para Gutiérrez Heras una cortina de humo, él pensaba que el movimiento vanguardista musical de su época era movido sólo para lograr los financiamientos y es así como describe un país "de necesarios estrenos en México" (Gutiérrez, 1967).

En este panorama, Gutiérrez Heras encuentra en el cine una oportunidad para la creación de "música nueva" que le permitió experimentar y crear con libertad. Recordando que es una época de vanguardias e innovaciones, diversos pensadores reconocían en el cine un campo fértil para la experimentación, algunos dedicaban trabajos con el interés de analizar áreas muy específicas. Un claro ejemplo lo representa el filósofo y sociólogo alemán Theodor Adorno. En su estudio sobre *El cine y la música*, Adorno reconoce elementos y técnicas en la música de Schönberg, Bartók y Stravinsky elementos y técnicas que muestran, por un lado, una gran riqueza en las disonancias y por otro, una manera de experimentar con el sonido de especial exigencia. "La necesidad de emplear los nuevos medios musicales deriva de que desempeñan su función de una forma mejor y más adecuada a la realidad que los aleatorios ripsos musicales con los que nos contentamos actualmente" (Eisler, 1976).

Sin embargo, la música no es la protagonista en esta colaboración, por el contrario, la música se encuentra sometida a las necesidades de la imagen y es utilizada como mero acompañamiento, teniendo funciones que consisten en romper una superficie que hasta cierto punto se le puede llamar “fría” (en algunos casos) refiriéndonos a la imagen (Eisler, 1976), donde la adaptación de la música radica en las tareas impuestas. Gutiérrez Heras era consciente de esto, él asumía que la labor consistía no sólo en ideas musicales y el desarrollo de estas, sino en una música que ayude a la imagen. Él comparaba su trabajo con el de un pintor cuando elabora una escenografía, momento que ya no permitía pensar en un cuadro, sino en un fondo que “acompaña” a una acción dramática. Dicho en sus propias palabras, “en la música de cine, uno responde a la imagen, al carácter de la película y a su contenido” (Brennan J. A., 2008).

Su incursión en el cine da inicio haciendo la música para algunos cortometrajes de los hermanos Manuel y Miguel Barbachano Ponce, quienes formaron parte del movimiento independiente del cine mexicano. Como al principio Gutiérrez Heras no pertenecía al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (La STPC), no estaba autorizado para hacer música de largometrajes. Sin embargo, en 1966 y gracias a las influencias de Carlos Velo (cineasta español llegado a México como exiliado en consecuencia a la guerra civil española), Gutiérrez Heras logra musicalizar su primer largometraje: “Pedro Páramo”. Éste fue el principio de su larga trayectoria como compositor de cine. Fue ganador de diversos premios fílmicos, como el premio Ariel y La Diosa de Plata por su trabajo con el director Jaime Humberto Hermosillo en las películas *El cumpleaños del perro* (1974), *Naufragio* (1977), y *El corazón de la noche* (1983), sólo por mencionar algunos de sus éxitos en el mundo del cine (Brennan J. A., 2008).



Joaquín Gutiérrez Heras  
Recibiendo la Medalla Salvador Toscano  
2008

Gutiérrez Heras musicalizó muchísimas películas. Su madurez y experiencia con los recursos en la creación de música de concierto le permitieron experimentar y expandir sus ideas al componer, no sólo desde la base rígida de la composición tonal y atonal, sino también en la producción de materiales sonoros con el fin de resaltar las necesidades de la imagen. Esta técnica es conocida como *música concreta*, generalmente el término “*musique concrète*” hace referencia al uso de sonidos naturales o concretos que han sido grabados y pueden ser manipulados. Si se habla de música electrónica, entonces los sonidos son producidos de manera artificial. Gutiérrez Heras no era ajeno a este estilo de música, y en ocasiones combinaba su estilo propio con los recursos a su disposición:

“Por el año 1964 los hermanos Barbachano me encargaron hacer un corto que trataba sobre la fabricación del acero. Tenía tres músicos a mi disposición y tenía que musicalizar una escena donde se veía cómo sacaban los lingotes candentes de los hornos. Requería una música contundente, y se me ocurrió usar las cuerdas del piano con un micrófono cerca de la encordadura; hice unos glissandi en el piano combinados con percusiones.” (Brennan J. A., 2008)



Caricatura de  
Joaquín Gutiérrez Heras

Gutiérrez Heras reconocía el interés económico en la industria fílmica. Para él, su trabajo representaba un encargo sin expresión meramente musical. Prefería trabajar con directores que no tuvieran una idea fija de lo que querían con la música y le frustraba enormemente la imposición. Por otro lado, una de las oportunidades que el cine brindaba a los compositores era el hecho de que podían escuchar en poco tiempo sus composiciones (Brennan J. A., 2008). Consciente de las dificultades de aceptación por la música contemporánea, y más aún de su reconocimiento en México, criticaba fuertemente el desinterés por la música nueva nacional y reflexionaba sobre la politización del desarrollo artístico y musical (Gutiérrez, 1967).

Por otro lado, y como hemos leído con anterioridad, las obras de Gutiérrez Heras estaban influenciadas por diversos géneros de la música de concierto. Su gusto por la música barroca y renacentista se reflejaba en las reuniones que organizaba con sus amigos para tocar e improvisar música antigua. Sin embargo, sus obras más que manifestar un estilo antiguo, muestran una tendencia estructural en el uso de la polifonía y la construcción melódica. Este estilo de composición contrastaba con las tendencias que proponían la libertad estructural de su época. Se puede decir que Gutiérrez Heras en realidad no siguió ninguna de las vanguardias al pie de la letra, y que, de sus experiencias con los diferentes estilos, hizo uno propio.

Joaquín Gutiérrez Heras nos ha dado verdaderas lecciones de apreciación y análisis musical. Con una inusual combinación de conocimiento, inteligencia, sentido del humor, ironía y franca toma de partido por algunas obras [...] Nunca se afilió a ninguna de las vanguardias [...] Ahora lo apreciamos precisamente porque nunca siguió modas, porque, contra todo, hizo siempre simplemente lo que se le pegó la gana: un rasgo de la más contundente modernidad. (Cortéz, 1995)

Por lo que hemos visto, su capacidad creativa era evidente en cualquiera de los géneros en los que se desempeñó. Evidentemente, no podemos aislar al cine como un factor fundamental del proceso creativo de Gutiérrez Heras. Sin embargo, la música de películas sometía su creatividad a unos tiempos y estándares establecidos, cosa que no pasaba con la música de cámara o de concierto.

Ya en el tercer capítulo analizaremos una de las obras que compuso y que corresponde a su catálogo de música de cámara, el “Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas”. En este apartado abordaremos a la obra como objeto de estudio para descubrir elementos que se relacionen directamente con su creador, con su época y con su significado.

## 2.2 Raúl Ladrón de Guevara

Fue un pianista y compositor originario de Naolinco Veracruz. Nació un 20 de octubre de 1934 y se desarrolló en el núcleo de una familia donde instruirse musical y artísticamente tenía gran importancia (Salmerón, 2014). Aun cuando su padre era comerciante de calzado, las artes fueron fundamentales en la familia y desde su infancia fue motivado para desarrollar sus habilidades musicales, esto permitió que Ladrón de Guevara descubriera sus cualidades y su pasión por la música desde muy joven (Ladrón de Guevara, 2019).

Es interesante mencionar la destacada naturalidad para entender la música en Ladrón de Guevara. Se desarrolló sin mucho esfuerzo en el ámbito de la interpretación -primero en su ciudad natal y posteriormente en la capital veracruzana- así mismo, desde la infancia desarrolló una preferencia particular por la música de concierto (Ladrón de Guevara, 2019). Podemos hacer una primera hipótesis refiriéndonos a que la instrucción temprano de la música en Ladrón de Guevara impulsó la preferencia del estilo clásico en el niño. Para explicar cómo se puede desarrollar un determinado gusto musical, mencionaremos un fragmento del escrito *El gusto musical y cómo se forma* realizado por el sociólogo John H. Mueller. En este trabajo, Mueller menciona que la música es bella de acuerdo con los parámetros del escucha al que es expuesta, y que depende mucho de sus experiencias y sus hábitos:

La belleza en la música no es un hecho, sino más bien una experiencia humana, un juicio que resulta del contacto entre la disposición particular de los sonidos y los antecedentes particulares del auditor. (..) Cualquier objeto puede ser hermoso si se combina con el observador apropiado que tiene la acumulación correspondiente de experiencias y de hábitos. (Mueller, 2015)

Siendo así, que los hábitos musicales de Ladrón de Guevara significaron la base para aumentar su deseo de profesionalizarse musicalmente. Dentro de sus actividades continuas, Ladrón de Guevara escuchaba la Orquesta Sinfónica de

Xalapa en la radio y las agrupaciones de su ciudad natal, además tomaba clases particulares de violín y piano (Ladrón de Guevara R. , 2010).

En el marco de una entrevista para la Televisión de la Universidad Veracruzana, Raúl Ladrón de Guevara comenta respecto a sus inicios lo siguiente:

(...) había un piano en la casa -un piano alemán- ese fue mi gran juguete (...) Tenía facultades naturales para la música, buen oído. Empecé a descubrir una música -que vamos a decir que era “popular”- y que había otra música que era mucho menos popular y era la de los conciertos. Entonces escuché la Orquesta Sinfónica de Xalapa – (...) la dirigía José Yves Limantour (...) La cuestión para mí, es que yo descubrí el amor a la música; precisamente oyendo la radio, oyendo a la Orquesta en el pueblo, la Banda de Música en el parque, oyendo a la Orquesta Sinfónica y oyendo a los músicos que llegaban a mi casa a tocar. Me di cuenta de que eso me interesaba, casi a apasionar. Yo mismo me pregunto ¿Por qué me interesó la música? Yo tengo un criterio sobre la música- bien hecha y mejor hecha- y que está en el universo que habitamos. (Ladrón de Guevara R. , 2010)

Basta con hacer uso de nuestro sentido común para reconocer que el medio y los sistemas que rodean a un individuo, forman parte en su desarrollo y en lo que posteriormente pueda convertirse (Mueller, 2015). Por lo tanto, las experiencias diarias formaron su identidad, su carácter y se representaron – en este caso- desde su hacer artístico y musical. Raúl Ladrón de Guevara, al desarrollarse bajo los incentivos constantes de la música desde sus primeros días, adquirió una sutil pero constante retroalimentación de sus inquietudes naturales. Al superar las posibilidades artísticas que su ciudad de origen le proporcionaba y motivado por seguir alimentando su deseo musical, emigra a la ciudad de Xalapa. En una entrevista realizada a la maestra Isabel Ladrón de Guevara comenta sobre las aptitudes de su padre:



(...) no sé si empezó en Naolinco o aquí, pero en una ciudad sí muy artística y donde había un movimiento musical ya en marcha. Pero él fue como una estrella que nació ahí de repente, porque era muy virtuoso, con mucha facilidad para el piano. Entonces se le dio bien y tuvo mucha aceptación en el público xalapeño. (Ladrón de Guevara, 2019)

Sus estudios profesionales fueron realizados en la *Escuela de Música, Danza y Declamación* (hoy Facultad de Música de la Universidad Veracruz), así mismo, hizo estudios en el Conservatorio Nacional de Música y en la Academia de Música Chigiana, en Siena, Italia; aunque en estas dos últimas sus estadías fueron de corta duración. Desde joven se desempeñó como concertista en diversos escenarios nacionales e internacionales, siendo solista de la Orquestas Sinfónica de Xalapa y de la Sinfónica Nacional, realizó conciertos en Guadalajara, en Estado de México y en Westfalia Alemania, entre otras (Ladrón de Guevara R. , 2010).

Fue un músico de panoramas amplios, considerado como uno de los formadores y pilares en la actividad musical y artística de Xalapa y de la Universidad Veracruzana. Sus diversos intereses lo llevaron a ser un artista multifacético. Se desempeñó como catedrático de la Universidad Veracruzana (UV), pianista acompañante, músico camarista, pianista de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, conferencista, compositor, director de orquesta de cámara y de coro. Fue además, en el campo administrativo, Secretario y Director de la Facultad de Bellas Artes, Vicepresidente del Consejo Nacional de la Música, Director del Área Académica de Artes de la UV, Director General de Extensión Universitaria y Difusión Cultural de la misma (Ladrón de Guevara R. , 2010).

Ya en su madurez y con la responsabilidad de una familia propia, Ladrón de Guevara toma la decisión de buscar panoramas nuevos como pianista. Dicha búsqueda fue “impulsada” desde su núcleo familiar, y considero importante resaltar esta participación, ya que como lo mencionamos con anterioridad, un individuo se forma con las interacciones y los impulsos de su entorno. Añadido a esto, la

colaboración y el apoyo de su esposa -me atrevo a decir- fueron fundamentales para que él pudiera seguir desarrollándose. Isabel Ladrón de Guevara cuenta al respecto:

Estuvo en Italia como uno o dos veranos, luego fue a Alemania, pero eran estancias cortas porque ya era padre de familia y no era tan fácil irte con todos (...) Era un gran esfuerzo y un esfuerzo que además mi mamá lo impulsó muchísimo. Mi mamá fue ama de casa, pero antes fue bailarina y el arte era algo muy importante (...) además algo que le interesaba mucho ver y que reconocía siempre, era la parte creativa de mi papá.

Mi mamá es una mujer muy moderna en ese sentido y muy abierta, tenía muy en claro que la casa y la familia importan, pero tu desarrollo profesional es importante (...) entonces creo que eso también ayudó mucho, pero ya no está él para confirmarlo. Por otro lado, considero que fue algo bueno porque así mi papá tuvo una idea de cómo se desarrollaba la música en otras comunidades y sobre todo en Europa. (Ladrón de Guevara, 2019)

Sobre su experiencia en Europa podemos decir que significó el inicio de su carrera como compositor, ya que fue aquí donde él toma la decisión de crear música, motivado por una idea de “trascendencia” (Ladrón de Guevara, 2019).



Raúl Ladrón de Guevara en uno de los salones de la hoy Facultad de Música de la Universidad Veracruzana.

Mencionar la trascendencia como necesidad o motivación para crear algo nos lleva al pensamiento del psicólogo Otto Rank –que a través de las palabras de Bauman- atribuye estos impulsos de trascendencia “al deseo *individual* de inmortalidad del artista”, por su lado, Bauman lo explica desde el acto artístico, donde se reconoce el “fin de la vida, pero no el límite de lo humano” (Bauman, 2007). Es así, que al llegar a Europa y darse cuenta de las dificultades en la carrera pianística (lo difícil de trascender como ejecutante de piano), Guevara opta por incursionar en la composición (Ladrón de Guevara, 2019).

Respecto a sus características sociales, Sara Ladrón de Guevara, en el marco de una entrevista comenta que su padre fue un hombre comprometido en su hacer artístico y administrado en sus responsabilidades de oficina. Poseía un temperamento firme y humor alegre, y disfrutaba de compartir momentos con sus amigos (Ladrón de Guevara S. , 2010). Así mismo, menciona que Ladrón de Guevara fue un académico, gran conocedor de literatura y arte, de modo que sus amistades estaban conformadas por intelectuales y artistas. Ella comparte lo siguiente:

    Mi papá era un gran conversador, animaba las reuniones y esto se debía a una cultura universal (...) él era un gran músico un buen músico, (...) sabía de pintura, de cine, de literatura, de filosofía y tenía conversaciones con académicos.

    Fue un hombre que desde luego tenía estos compromisos de la oficina, sin embargo, siempre mantuvo su tiempo para estudiar (...), diario se sentaba unas 4 horas frente al piano. (Ladrón de Guevara S. , 2010)

Respecto a lo anterior, nos daremos cuenta de que su hija describe la disciplina con la que él mismo dirigía su carrera y la versatilidad de sus conocimientos; cualidades que seguramente le ayudaron a crear un lenguaje personal en su ejecución y en sus obras. Si bien se puede identificar en las composiciones de Ladrón de Guevara las influencias de la tradición occidental en cuanto al estilo y las técnicas de composición, haciendo un ligero vínculo, Joaquín Gutiérrez Heras y Raúl Ladrón de Guevara, desarrollaron sus carreras como compositores cuando las corrientes

posmodernas en la composición estaban en un importante auge. A pesar de esto, ninguno se dejó influenciar por las “modas” de su tiempo. Esto no quiere decir que fueran indiferentes a las vanguardias, más bien fueron herramientas útiles para desarrollar un estilo propio. Georg Simmel en su escrito “Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música” explica respecto a la creación de un estilo propio en el artista, la necesidad de trabajar sin cambiar el carácter de los impulsos, Georg Simmel lo explica textualmente:

Si un artista quiere crear un estilo de trabajo -sin el cual es imposible convertirse en un gran artista- no cambiará el carácter de sus impulsos a medida que los reciba a través de la naturaleza y la cultura de su sociedad. (Simmel, 2015)

Como compositor, Ladrón de Guevara hacía uso de los recursos que tenía a su alcance. Al ser integrante de la Orquesta Sinfónica de Xalapa (OSX), tuvo acceso a los instrumentistas y la oportunidad de componer para algunos de ellos e inclusive para la orquesta. La sonata, original para oboe y piano (en este caso adaptada para clarinete y piano) no fue la excepción, estuvo inspirada por el oboísta principal de la OSX y estrenada por él mismo, junto a Roland Dufrane en el oboe (Ladrón de Guevara, 2019).

Es importante reconocer que las obras de Ladrón de Guevara, guardan sonoridades algo lejanas al estilo moderno de su tiempo. Fue capaz de desarrollar un carácter único, un discurso lleno de sonoridades que oscilaban entre lo tradicional de la música clásica europea y algunas herramientas de la música vanguardista. Esto nos indica que no siguió las tendencias de su época, pero sí las de su propia voz, aunque no estuviera “a la moda”.

### 2.3 Arturo Márquez

Arturo Márquez es un compositor mexicano nacido en Álamos, Sonora, el 20 de diciembre de 1950. Su padre era violinista de mariachi y su familia estaba compuesta por su papá, su mamá y sus nueve hermanos. Por sus orígenes y por la

cultura donde se desarrolló, la música popular desde el inicio fue fundamental en la vida de Márquez, entre valeses, polkas, chotises y la tradicional música de bandas Sinaloenses fue que Márquez desarrollo el gusto por la música. En el año de 1962 la familia cambia de residencia, mudándose a Los Ángeles, California, fue aquí donde Márquez estudió violín, tuba, trombón y piano. En 1967 regresa a México para convertirse en el director de la Banda Municipal de Navojoa, tres años más tarde inicia sus estudios formales en el Conservatorio Nacional de Música en la cátedra de piano, bajo la tutela de Carlos Barajas y José Luis Arcaraz. Fue alumno de Joaquín Gutiérrez Heras, Héctor Quintanar, Federico Ibarra y Raúl Pavón cuando ingresó al taller de composición en 1976. Ganó una beca por parte del gobierno francés para estudiar en París de 1980 a 1982 con los profesores Jacques Castérede e Ivo Malee. Posteriormente, en 1988 recibe la beca Fullbright para estudiar en el *California Institute of the Arts* (López, 2005).

Márquez es un compositor que ha tenido muchos cambios a lo largo de su trayectoria como compositor. Ha probado diversos géneros, intercalando lo popular con lo académico, siempre respetando las bases de cada género y “fusionando” – como a él le gusta decir- cada uno de los elementos que componen sus obras. Desde sus inicios en la composición, Márquez tuvo presente las influencias populares de la música, las tradiciones tonales y las tendencias vanguardistas, al mismo tiempo, reconocía las limitantes tecnológicas de nuestro país.

La situación que vivían los compositores en el México de 1984, tomando en cuenta las condiciones técnicas, es descrita de la siguiente manera por Márquez como lo menciona Brennan:

Los adelantos técnicos le serán útiles al compositor, en la medida en que los tenga y los sepa usar. Si queremos hacer música electroacústica, por ejemplo, tendremos muchas Imitaciones técnicas pero, sin embargo, estará lo que siempre ha sido el arte, la parte vivencial, y la preparación (que no es tan sólida como quisiéramos que fuera en México). (Brennan J. , 1984)

Respecto a la parte vivencial mencionada por Márquez, es interesante analizar cómo asimila este término, tomando en cuenta las manifestaciones sociales como detonante creativo, para desarrollar algo vívido, una música con vida, Márquez comenta:

En la medida en que nuestra sociedad vaya desarrollándose, el artista deberá estar consciente de ese desarrollo, y manifestarse conforme a ello. El futuro que pueda tener el compositor en México estará relacionado con su capacidad de estar consciente de lo que está viviendo, que su música sea totalmente vivencial. (Brennan J. , 1984)

Es muy común que se identifique la música como reflejo de la sociedad a la que pertenece. Adorno lo llegó a afirmar en algún momento, sin embargo, modificó su postura al considerar que la música es un proceso cognitivo que se transforma en una expresión o un lenguaje, posteriormente en un elemento espiritual para finalmente regresar a su punto de partida (Foch, 1974). Esta idea de Adorno puede ayudarnos a entender la necesidad que tiene Arturo Márquez de imprimir en las obras no un simple reflejo de lo que la sociedad mexicana manifiesta, más bien, entender el núcleo de cierta actitud social, crear un lenguaje propio, lograr “una entidad espiritual *sui generis*” (Foch, 1974), y finalmente regresar al punto de partida.

Así mismo y como ya lo hemos comentado, nada se mantiene estático y menos las ideas. Las experiencias fueron modificando el estilo de composición en Márquez y cada vez fue más y más libre. Márquez comenta:

(...) en general, mi música desde los últimos 30 años tiene que ver con la música popular. Hice música de vanguardia, música de cámara (de cámara de fotografía) (...) música concreta, hice una orquesta de cámaras, hice clics, hice

muchas locuras cuando estaba en mis treintas. Después ya me dediqué mucho a la fusión de la música popular y el mensaje está ahí. (Márquez, 2018)

A partir de 1988 las composiciones de Márquez toman un nuevo carácter, fusiona estilos completamente separados y los une en un solo discurso. En 1990 incursiona en el mundo de la música de salón, periodo en el que compone el *Danzón número 1* (1992), los danzones *número 2 y 3* (1994) y el *Zarabandeo* (1995) (López, 2005). Para tratar la fusión de elementos distintos que interactúan en un mismo plano, es necesario hablar también de las influencias que directa o indirectamente hicieron de Márquez lo que conocemos hoy. Márquez menciona al respecto:

Hay una gran cantidad de influencias, soy también consecuencia de lo que escucho, que Monti, que Piazzola, Villa Lobos, Revueltas, hay muchas cosas. Además, sabemos perfectamente que la creación, no es algo nuevo, siempre se tiene que nutrir de algo, siempre nace de algo. Por los años 60s el compositor Stockhausen decía que “cada obra tiene que ser totalmente distinta a la anterior” -es una posición- en general, somos producto de muchas cosas. Por ejemplo: dos palabritas que dice Guti Cárdenas inspiraron a Agustín Lara, para hacer algo completamente distinto (...) ¿le está robando?, no, ve todo lo que se inspira Ravel en sus antecesores, incluyendo a Debussy, o lo que se inspira Beethoven de Haydn o de Mozart. Siempre somos la continuación de algo y en ese sentido -como compositor- lo confieso abiertamente, tengo influencias de tantas cosas. Cuando escucho una fuga de Bach, es maravilloso y me puedo ir al piano para hacer una cierta música que me inspiró. Pero también, la inspiración puede venir de un texto (...) somos producto de muchas cosas. (Márquez, 2018)

Las nuevas ideas musicales como la de “Fusión” en Márquez, nacen de “la creación”, vista como una obra compuesta de influencias. El filósofo y sociólogo Cornelius Castoriadis, plantea que la creación es la obra de un imaginario social, de cómo interpretamos la sociedad, una creación que se construye a sí misma y que se despliega en la historia (Castoriadis, 1981). En este sentido, el trabajo creativo en las obras de Márquez está inspirado por estructuras y características

de la música de sus antecesores o contemporáneos, siendo así que las obras que crea son el resultado de una colaboración que se retroalimenta creando una nueva forma interpretativa.



El compositor Sinaloense  
Arturo Márquez

Por otro lado, Márquez es un compositor que está comprometido con el desarrollo de un lenguaje personal en cada una de sus obras, le interesa descubrir ese núcleo de la actitud social mediante la investigación, ya sea literaria, histórica, artística, etc. Es un hombre metódico en la preparación de sus creaciones, las manifiesta desde un discurso auténtico que, aunque motivado por el entorno nacional, crea sus obras fuera de las tendencias nacionalistas de la primera mitad del siglo XX. Cito:

Yo, más que hacer un nacionalismo -porque no creo que sea nacionalista- sí hago una música que tiene que ver con México, pero sobre todo tiene que ver conmigo como mexicano o latinoamericano. Esto es algo que hoy se aprecia más, al principio de los 90s yo era muy criticado, pues después de haber hecho tanta música experimental me puse a hacer danzones.

*Imagen tomada de:*  
<https://amiraarmenta.com/2014/11/30/la-musica-de-arturo-marquez-el-hijo-del-mariachi/>



Hoy en día, hay una transformación en la actitud, que viene cambiando desde hace 25 años, hay jóvenes que están escribiendo lo que les da la gana, en los años 60s, 70s, 80s, si no eras de la vanguardia, de la música contemporánea no era bien visto, era muy mal visto. Ahora todo es más amplio, los jóvenes están siendo mucho más libres. (Márquez, 2018)

Es verdad que la música por sí sola tiene su propia manera de conducirse, necesita ser libre y fluir para lograr su objetivo, por más que necesitemos estudiarla o encasillarla desde diferentes perspectivas, la música siempre tendrá algo que no pueda entenderse más allá que escuchándola (Márquez, 2018). No hay que olvidar que la música es un lenguaje, que tiene sus propias reglas, razón por la cual no siempre será fácil deducir el significado que tiene, ya que se construye desde planos a los que no estamos acostumbrados en otros lenguajes, como la imaginación o la creatividad. Márquez es un compositor que además de ser muy organizado en su proceso creativo, es un creador que necesita de ciertos elementos para sentirse cómodo con su trabajo final. Como compositor se visualiza de la siguiente manera:

Yo me puedo describir: en el aspecto de que hay dos cosas en las que tengo mucho cuidado, en la parte técnica, de que la obra esté bien escrita para todos los instrumentos y que tenga mucha pasión. Podríamos hablar de creatividad también, si no hay esa dosis de creatividad, que esté diciendo algo, no me llama la atención, siempre hay que decir algo nuevo, no importa que esté en “Do” mayor, no importa que esté en “La” menor. Yo creo que la magia de la música es que aun utilizando o reutilizando lenguajes, siempre hay algo nuevo que decir. Yo estoy muy apegado a la música popular, por ejemplo, por eso hablo de pasión, a mí me apasiona la música popular, y la música clásica. Yo siento que todas las obras están diciendo algo, y tiene que ver con el momento en que la escribí, puede ser algo que traigo arrastrando desde atrás hace muchos años. Siempre hay un mensaje en todas mis obras. (Márquez, 2018)

Considero que la cualidad en Márquez de trabajar en la música como un medio para decir algo personal y auténtico marca la oportunidad de experimentar sonoridades, que fusionadas, enriquecen y dan fortaleza a un episodio musical, que sin esa fusión quizá no llegase a tener el mismo impacto.

Como idea personal, admiro mucho el trabajo de este compositor, que además de tener un prestigio y reconocimiento internacional es un ser muy cálido, abierto y dadivoso con su conocimiento. Se preocupa y apoya a las nuevas generaciones de compositores, desarrolla proyectos como el “Concurso Arturo Márquez” para fomentar la experimentación de sonidos híbridos o fusionados y también es un músico muy comprometido en cuestiones de proyectos para orquestas y bandas. Sin duda hay mucho que aprender sobre este compositor y esperemos que su producción aumente con los años.

#### 2.4 Mariana Villanueva

Mariana Villanueva nace en la Ciudad de México en el año de 1964. Su temprana formación en la música la realiza en La Casa del Lago, cuando su padre fungía como director de ésta. En 1971 inicia su formación pianística con María Antonieta Lozano, y más tarde se inscribe en la escuela Ollin Yoliztli cuando estaba recién formada (Villanueva, 2015). Durante este tiempo se estuvo cuestionando dedicarse a la música o a la filosofía, ya que también sentía una fuerte inclinación por la última. Fue hasta principios de los 80s que Villanueva comienza a estudiar con Mario Lavista, quien después de un año le recomendara inscribirse al Conservatorio Nacional (Villanueva, 2019).

Sus estudios formales realmente dan inicio cuando ingresa al Conservatorio Nacional bajo la cátedra de José Suárez (como maestro de armonía y contrapunto), quien fuera su maestro formativo junto a Mario Lavista, como maestro de composición. También formó parte del Taller Piloto de Composición que el CENIDIM organizó en 1986 y 1987. En este periodo estudió con Julio Estrada, Federico Ibarra y Daniel Catán (Villanueva, 2015). En 1988 se integra a la Universidad de Carnegie Mellon, Pittsburg para continuar su preparación como compositora. Al respecto,

Villanueva comparte durante una entrevista para esta investigación un poco sobre cómo la situación de su vida privada la impulsa a tomar la decisión de escoger una formación en Estados Unidos:

Yo realmente empecé mi carrera con José Suárez, ese fue mi maestro formativo y Mario Lavista. Yo estaba casada con Javier Montiel del Cuarteto Latinoamericano y le ofrecieron un trabajo en Carnegie Mellon, yo dije que iría con él pero a estudiar, no de ama de casa. Nos casamos para irnos y para que saliera más barata la colegiatura, ahí recomencé de cero la carrera de composición. Hice 4 años de Licenciatura, luego 2 años de Maestría, mi maestro de composición Leonardo Balada fue quien me ayudó a quedarme para hacer la Maestría. Mis títulos son de Carnegie Mellon en Pittsburgh. (Villanueva, 2019)

Villanueva (2019), continúa diciendo que al regresar a México decide hacer un doctorado en historia. Su investigación la realizó sobre un compositor hispano-cubano llamado Julián Orbón, quien fuera maestro de Eduardo Mata y Julio Estrada. De esa investigación escribió un libro y realizó algunos proyectos, a raíz de los cuales fue contratada como investigadora externa de la UNAM, para trabajar el tema de identidad, relacionada con la música latinoamericana y mexicana en el siglo XX. Del 2012 al 2014 colaboró en un proyecto multidisciplinario donde interactuaron especialistas en música y estudiosos del arte del siglo XX para abordar el tema del símbolo y el mito desde un interés “hermenéutico”.

Sobre las obras de Villanueva podemos decir que tienen un contenido profundo enfocado hacia lo espiritual, fomentan una conexión con los sentidos que en su momento más climático nos acerca a la experiencia sonora de lo trascendente. Su música ha sido interpretada en diversos foros de la república mexicana y el extranjero como Colombia, Estados Unidos, Suecia, Alemania, España y Suiza. Además de colaborar en diferentes proyectos nacionales e internacionales, Villanueva es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde el 2019 (Villanueva, 2015)



La compositora Mariana  
Villanueva

Sobre las influencias académicas de Mariana Villanueva en la música, sin duda destacan sus dos maestros José Suárez y Leonardo Balada, ambos guiaron de diferente manera la formación, el gusto y el estilo de la compositora. Para Villanueva significaron un punto de apoyo en su desarrollo, una orientación en la búsqueda de su propia voz y de su camino como creadora. Otra de sus influencias formativas fue el compositor Mario Lavista quien la impulsara a continuar sus estudios de manera más seria al sugerirle estudiar en una escuela de alto rendimiento musical como el Conservatorio Nacional. Mariana Villanueva comenta:

Sobre José Suárez, su actitud como maestro es desprendida y generosa, te ínsita al aprendizaje y su manera de ser es muy motivadora, es un maestro que estudió en Roma, en la escuela del Vaticano, [...] Yo también tenía formación

de Mario Lavista, quien tomara el formato de las clases de Carlos Chávez [...] Ese diseño era bonito, porque cada semestre mostrábamos alguna obra. Con Leonardo Balada, su especialidad era la orquesta, sin embargo, aquí en México es muy difícil que tengamos acceso a una orquesta [...] mientras que en Carnegie Mellon es fundamental presentar una obra con orquesta y publicarla [...] El maestro Leonardo intentaba buscar en cada persona su naturaleza, a mí me ayudó a encontrar mi propia voz. (Villanueva, 2019)

Villanueva se caracteriza por tener un estilo de composición más bien mixto, en el sentido de combinar las técnicas que aprendió a lo largo de su educación, ella utiliza formas musicales modernas y abstractas, en su música se puede apreciar mucha magia y energía. Por otro lado, Villanueva (2019) expresa que a pesar de los esfuerzos por mantener sus creaciones alejadas del plano visual, sus obras llenas de misticismo, han sido utilizadas para producciones fílmicas, como documentales, cortos y películas.

A pesar de ser una compositora con un estilo atmosférico y de fuerza energética muy profunda (cualidades que pudieran ser interesantes para la industria del cine) ella simplemente no se interesa en acercarse a este mundo ya que percibe en él un alejamiento auditivo que desconecta con el mundo espiritual. Para Villanueva (2019) el tema fundamental de su música radica en los símbolos; es en este punto donde ella evoca su sentir creativo, no desde el plano visual, más bien desde el plano imaginario y auditivo. Villanueva es una compositora que valora mucho lo audible, le preocupa que lo visual se imponga al lenguaje sonoro, de ahí que confiese tener ciertos prejuicios para participar en proyectos audiovisuales.

Es turno de hablar sobre el “símbolo”; Elias (1994) explica que dentro de las comunicaciones humanas, el símbolo representa los objetos, las funciones y la imaginación. Si tomamos como ejemplo el idioma podremos darnos cuenta de que las cualidades antes mencionadas son impuestas por la sociedad a la que pertenecen, de ahí que *étoile*, *star* y *estrella* tengan una misma simbología, pero diferencias entre las palabras. Con la música pasa lo mismo, al ser una pauta sonora dotada de significados acordados, refleja la noción de un discurso propio, un

significado preciso que no tiene que coincidir necesariamente con la noción de otro músico.

Por otro lado, no hay que confundir al símbolo con la imagen. En teoría el primero tiene un único significado, mientras que la imagen puede representar un número ilimitado de interpretaciones (Álvarez, 2003). En la música de Mariana Villanueva, podemos encontrar estas simbologías, elementos particulares que nacen de su propia experiencia, que se manifiestan en un conocimiento y que posteriormente las plasma en lo que me atrevo a sugerir como imágenes sonoras, cuyos significados estarían a disposición de las interpretaciones tanto de los músicos como del público.

Se puede deducir que el sistema utilizado por Mariana Villanueva para abordar obras es a través de los símbolos como elemento creativo. Ella menciona:

Mi metodología para componer desde hace mucho tiempo es a través de los símbolos, que los encuentras algunas veces en una obra de arte, de literatura, o en mi caso en los sueños, pues me gusta mucho escribir y poner atención a mis sueños. (Villanueva, 2019)

Cuando hablamos de música nos referimos a un lenguaje que emplea al sonido como medio de comunicación, usa de herramienta creativa la imaginación y es a partir de ella que los sueños se crean (como producto de lo imaginario). El filósofo Gastón Bachelard describe desde un plano más bien abstracto, que la imaginación es un universo que pretende desprenderse de la realidad, en su trabajo el *Aire y los sueños*, especifica a *la imaginación no como un estado, sino como la propia existencia humana* (Bachelard, 1993). ¿A qué se refiere Bachelard (1993)? Él habla de la necesidad del ser humano por desconectarse del mundo material, un momento que describe como “tejido temporal de la espiritualidad” y que permite a las personas reformular su percepción del presente. Así mismo, Bachelard precisa a la imaginación no como la cualidad de formar imágenes, sino como la facultad de deformarlas, pero sobre todo de cambiarlas.

Mariana Villanueva usa estos recursos como inspiración para la elaboración de su música. En su obra “El Jardín del sol” utiliza como base central de inspiración un sueño bastante particular, que va desarrollando y complementando con otros elementos a lo largo de su obra. Desde mi punto de vista, Villanueva es una compositora muy experimentada, y creativa a la hora de ensamblar sus elementos de inspiración. Es capaz de manifestar con claridad musical el significado que cada símbolo representa para ella, y desde mi experiencia al tocar su obra, siempre crea una atmósfera que va de lo etéreo a lo caótico, pero que siempre deja una sensación de paz y serenidad.

Como idea conclusiva a este capítulo, puedo decir que exponer el proceso íntimo de cada compositor evidencia la importancia que tiene prestar atención, no sólo a su formación musical (la parte teórica y educativa), sino también a su desarrollo humano en la sociedad, con la finalidad de identificar en sus obras el mensaje desde su esencia creativa, que por supuesto tiene su origen en las manifestaciones sociales del entorno y de la época.

Así mismo, es notorio ver los cambios que sufrieron los compositores de acuerdo con el tiempo en el que se formaron por la llegada de la tecnología como herramienta de composición, los cambios en cuanto a las modas de creación, el apogeo de las vanguardias etc. Sin embargo, todos ellos guardaban el deseo de no caer en las corrientes modernistas, los cuatro deseaban escribir desde su “propia voz” y representar su persona o su ser desde el plano sonoro.

Desde mi punto de vista como intérprete puedo decir que el carácter personal de cada compositor sí se refleja en la música que crean; sin embargo, también considero que cada obra es diferente, no importando que sea del mismo compositor. Esto alude a que todos los factores que involucran los elementos culturales, sociales y humanos en general no son constantes y están sujetos al cambio. De ahí que por ejemplo Márquez iniciara su carrera con música experimental y posteriormente con música tonal, involucrando estilos populares y clásicos. Así mismo, pienso que conocer de manera más profunda los compositores nos permite como intérpretes

ser más eficaces al momento de tocar, no me refiero a una cuestión técnica instrumental que siempre es bien agradecida, más bien en cuanto a la interpretación del contenido extra musical en la obra.



## CAPÍTULO III

Las obras desde sus características, cualidades e influencias: un estudio entorno a sus aspectos históricos, instrumentales y de lenguaje.

Ahora que ya conocemos el contexto social y cultural de los compositores, sus influencias artísticas y sus estilos de composición, ha llegado el momento de hablar de sus obras. Para este capítulo las piezas seleccionadas son las siguientes, el “Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas” (1989) de Joaquín Gutiérrez Heras, “La sonata para clarinete y piano” (1970) de Raúl Ladrón de Guevara, el “Zarabandeo” (1995) de Arturo Márquez y “El Jardín del Sol” (1998) de Mariana Villanueva.

El estudio de cada obra está dirigido a que el lector comprenda aspectos generales, particulares e internos de la construcción de cada pieza musical. El método de observación para el material sonoro utiliza como primer punto la **obra**, en cuanto a su origen, sus influencias y su edición (o elementos entorno a la partitura). El segundo punto es la **instrumentación**, en este espacio se explican las cualidades y características de los ensambles de cámara, información respecto a los intérpretes y se incluyen datos sobre algunas grabaciones de la obra en tema. El último punto es el **lenguaje**, aquí se plantea un panorama musical desde la estructura, la forma, las herramientas de composición y el discurso.

Esta metodología de observación toma algunos elementos del musicólogo *Claude Abromont* propuestos en su libro *“Petit précis du commentaire d’écoute”*, para desarrollar la habilidad de escuchar la música en un público más bien experto del tema (Abromont, 2010). En este caso, el interés no radica en desarrollar la habilidad de comprender o escuchar, es el de complementar el conocimiento de los capítulos anteriores para exponer claramente las particularidades de las obras, con el fin de identificar la esencia del material en cada una de ellas.

Método de observación del material sonoro		
Obra	Instrumentación	Lenguaje
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Origen</li> <li>• Influencias</li> <li>• Edición o elementos entorno a la partitura</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ensamblajes</li> <li>• Intérpretes</li> <li>• Algunas grabaciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estructura</li> <li>• Forma</li> <li>• Análisis del discurso</li> <li>• Herramientas de composición</li> </ul>

Con respecto a la música instrumental, podemos decir que integra estructuras compuestas de diversos elementos, que en conjunto poseen características estéticas específicas. Estas estructuras son llamadas *familias instrumentales*. Algunas de las divisiones que podemos encontrar son las del repertorio *solista* como primera familia, el repertorio de *cámara* como segunda y la del repertorio *orquestal* como tercera. En cuanto a la música de la segunda familia, se puede considerar música de cámara aquella que consta de mínimo dos integrantes, a las cuales llamaremos *dúo*, posteriormente el *trío*, el *cuarteto*, el *quinteto*, etc., hasta la disposición más grande que es la de la *orquesta de cámara*. Las obras de este tercer capítulo están conformadas por tres diferentes disposiciones, el *dúo* (clarinete y piano), el *trío* (clarinete, fagot y piano) y el *quinteto* (clarinete y cuarteto de cuerdas).

Con respecto al clarinete podemos decir que desde su origen ha sido un instrumento muy recurrido para los compositores, esto se debe a las cualidades naturales del instrumento como la amplitud de su registro, los contrastes de sus matices y la versatilidad de texturas que puede lograr. Uno de los primeros compositores que escribió para el clarinete fue Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), quien explotó muy bien las posibilidades de este instrumento y lo podemos constatar en su *trío para viola clarinete y piano*, su *quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas* y en su *concierto*.

A lo largo de la historia, el clarinete ha ido modificando su estructura y se ha ido perfeccionando hasta llegar al clarinete moderno. Fue a partir del siglo XX y con la llegada de la música experimental que los compositores comienzan a explorar las

sonoridades fuera de un contexto *tonal* y los ruidos que no necesariamente correspondían a una nota de la escala, comenzaron a ser objeto de estudio. La exploración de estas nuevas posibilidades sonoras no se dieron únicamente en el clarinete y los resultados del proceso experimental dieron origen a lo que hoy en día conocemos como *técnicas extendidas* (Efectos de sonido con los instrumentos a travez del ruido).

En este capítulo nos daremos cuenta de cómo las dos primeras obras, el “Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas” de Joaquín Gutiérrez Heras y “La sonata para clarinete y piano” de Raúl Ladrón de Guevara tienen como características una estética más bien de transición al cambio de era. En este sentido, las dos obras conservan cualidades musicales pasadas, como la conservación de una estructura fija, pero en su estética también integran algunas sonoridades propias de su tiempo como la mezcla de efectos armónicos, suspensiones y transposiciones interválicas, etc. En cuanto al “Zarabandeo” de Arturo Márquez y “El Jardín del Sol” de Mariana Villanueva, podemos mencionar que su estética es más bien personalizada. Se trata de dos obras que por sus características internas no tienen nada en común. La primera es una obra tonal compuesta con elementos de otros géneros musicales como el danzón y el tango, mientras que la segunda es una obra compuesta de elementos más bien mixtos en cuanto a su estructura, utilizando progresiones interválicas, acordes suspendidos y técnicas extendidas en toda la obra.

Es importante mencionar que las cuatro obras de este tercer capítulo forman parte de un catálogo muy extenso de música de cámara compuesta en el México de la segunda mitad del siglo XX. Se menciona esto para que el lector no piense que las características de estas piezas fueron las únicas utilizadas durante este periodo. Estoy segura de que existe música muy valiosa que sería interesante estudiar, y que sus aportaciones son igualmente valiosas como las encontradas en la música elegida para esta tesis.

### 3.1 Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas

La idea de hacer esta obra nace en la mente de Gutiérrez Heras después de escuchar la interpretación del “Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas” de W. A. Mozart K.581 compuesto en 1789. Este quinteto fue compuesto en 1989 y lo editó en 1999 *Ediciones Mexicanas de Música, A. C.* con fondos del CONACULTA y del FONCA (Heras J. G., Quinteto, 1999). La obra fue grabada en 1997 en el álbum “*México del Siglo XX Vol. 1*”, por el Cuarteto Latinoamericano y el clarinetista Luis Humberto Ramos (Discogs, 2021).

El violista Javier Montiel, integrante del Cuarteto, dedicó un poco de su tiempo a esta investigación y nos brindó, mediante una entrevista, bastante información sobre la obra. Comenta respecto al quinteto lo siguiente:

Joaquín lo escribió en 1989 y déjame decirte que esta obra “El quinteto para clarinete” es una de sus obras para cámara mejor logradas, definitivamente. Su cuarteto número 1 y este quinteto con clarinete lo hemos tocado muchas veces, con Luis Humberto y con otros clarinetistas. Incluso lo tocamos en Canadá con Joaquín Valdepeñas, un clarinetista mexicano que radica allá. Con él tocamos esta obra en un simposio de clarinetistas, había más clarinetistas de los que hacían falta, (ríe). Hace poco lo tocamos también con Manuel Hernández, el principal de la OFUNAM, estuvo padrísimo, además es súper amigo mío. (Montiel, 2019)

Gutiérrez Heras fue un compositor que se dedicó más a la creación musical de películas, y en este sentido su catálogo y experiencia no contemplan un gran número de obras sinfónicas o de cámara, ya que sólo las hacía por encargo, por alguna beca o por gusto. Por lo tanto, cuando Montiel se refiere al quinteto como una de las obras mejor logradas por Gutiérrez Heras, no significa que sus otras piezas sean de menor calidad. Considero que hace referencia a la gran aceptación de esta obra, continúa:

La obra, desde su estreno ha tenido muy buena acogida por el público, pienso que es una obra muy accesible, con todo y que es contemporánea, con todo y que es segunda mitad del siglo XX. La obra como tal es agradable de oír, el público al final de los conciertos siempre se expresa muy bien de la obra. (Montiel, 2019)

Gutiérrez Heras fue muy cuidadoso y metódico en su trabajo, no era de los compositores que al terminar una obra la dejara tal cual y ya no volviera a revisarla (Montiel, 2019). Su experiencia como músico, pedagogo e investigador enriqueció su cultura musical desde el contexto técnico e histórico. Fue un músico muy conocedor e ilustrado, con una educación sólida, y esa fuerte estructura intelectual se nota claramente en esta obra. El uso de las tensiones en los intervalos de sus armonías, los matices, los colores de los instrumentos y las formas fueron elementos que, desde mi punto de vista, Gutiérrez Heras utilizó a partir de un plano más intelectual y atmosférico.

Esta composición a pesar de ser una pieza difícil no se le puede considerar como una obra virtuosa en su aspecto técnico instrumental particularmente si se le compara con el quinteto de Weber, Op. 34 compuesto en 1815 (Estrin, 2021). Sin embargo, tiene una gran belleza y podría fácilmente integrar el repertorio obligatorio para un clarinetista.

### 3.1.1 La formación instrumental: distribución, integrantes y registro discográfico

Para poder tratar este tema, vamos a abordar de manera muy general lo que es un quinteto. En el medio musical, un quinteto es una agrupación conformada por cinco músicos o una obra para cinco instrumentos ya sean físicos o vocales. La RAE dice, que la palabra “quinteto”, significa composición para cinco instrumentos (RAE, 2020).

El quinteto de Joaquín Gutiérrez Heras está constituido por un clarinete solista y un cuarteto de cuerdas, este último está integrado por el primer violín, siendo él quien lleva las melodías más brillantes y más complejas; el segundo violín que hace armonías y toca las segundas voces con respecto del primer violín y la viola; una viola encargada de las melodías en el registro medio, las armonías y las segundas voces; y finalmente el violonchelo, responsable de tocar las armonías, las melodías graves y los acompañamientos. A este cuarteto, se añade la voz del clarinete, un instrumento de la familia de los alientos madera, responsable de llevar la voz principal en la obra y apoyar algunas armonías.

Esta obra compuesta en los 90s tiene un acercamiento al estilo contemporáneo y pertenece a una época donde la música se encuentra llena de efectos y técnicas extendidas, conceptos que hacen referencia a sonoridades ruidosas creadas por los instrumentos. Entre ellos los multifónicos (varios sonidos emitidos simultáneamente por un instrumento de viento) y los *frullatos* (efecto parecido a un trémolo, que se hace con la lengua en el caso de los alientos), por mencionar algunos; sin embargo, Gutiérrez Heras no ocupó ninguna de estas técnicas en su obra, posiblemente porque formaba parte de una generación menos habituada a este tipo de recursos. Es un compositor que vive dos transiciones, la primera, el cambio nacionalista por el estilo vanguardista y la segunda, el surgimiento de la música contemporánea y sus técnicas extendidas (Abromont, 2010). Por otro lado, su música no pertenece a ninguno de estos estilos, más bien su quinteto es consecuencia de esas transiciones, una mezcla de las estéticas de principios de la segunda mitad del Siglo XX con sonoridades de finales de Siglo.

Sin la presencia de los intérpretes que presenten una obra, no es posible llegar a conocerla y en este caso la difusión del Quinteto se debe en gran parte al “Cuarteto Latinoamericano.” Este es un grupo de origen mexicano enfocado en la difusión de la música de América Latina, y fundado en México en el año de 1982. Ha grabado más de 80 discos y ha sido galardonado con varios premios en el mundo como los Grammy o el Diapason D’Or, se ha presentado en escenarios muy

importantes como el Teatro *alla Scala* de Milán, el *Carnegie Hall* de Nueva York, el *Concertgebouw de Ámsterdam*, salas de concierto en Israel, Japón, Nueva Zelanda, Europa y América (Latinoamericano, 2018).



Integrantes del “Cuarteto Latinoamericano”

Saúl Bitrán, Arón Bitrán, Álvaro Bitrán, y  
Javier Montiel.

(Latinoamericano, 2018)

El encuentro se da, cuando Gutiérrez Heras asiste a un concierto del cuarteto. El programa incluía repertorio contemporáneo mexicano y obras clásicas, y fue en ese momento que Gutiérrez Heras, tras escucharles el Quinteto de Mozart con Luis Humberto Ramos al clarinete, decide proponer su propio quinteto. En 1989 el Cuarteto Latinoamericano le encarga la obra, Consuelo Carredano en “Cuerdas Revueltas”, comenta lo siguiente:

“Para Gutiérrez-Heras fue muy grato descubrir que existía un ensamble interesado por el repertorio mexicano contemporáneo, que no sólo ejecutaba esa música, sino que además le solicitaba obras. Se refería por supuesto al Latinoamericano.” (Martínez I. , 2013)

*Imagen tomada de:*

<https://musicaenmexico.com.mx/cartelera/35-aniversario-del-cuarteto-latinoamericano/>

El quinteto fue dedicado al cuarteto y al clarinetista Luis Humberto Ramos, estrenaron la obra y la grabaron en el disco “Música del Siglo XX Vol. 1”.



Lui Humberto Ramos

Clarinetista mexicano que estrena el quinteto de Gutiérrez Heras.



Portada del disco “México del siglo XX Vol. 1”

Imagen tomada de: <https://www.milenio.com/cultura/escenario/la-musica-va-a-existir-siempre-luis-humberto-ramos>

Imagen tomada de: <https://www.discogs.com/es/Various-Mexico-del-Siglo-XX-Vol1/release/10137255>



Como información complementaria se concluye esta sección con una cita de Javier Montiel, donde comenta una de las experiencias que tuvo trabajando la obra de Gutiérrez Heras y su sentir respecto a la obra

Joaquín todavía era de la época en que nos escribía y pasaba partituras escritas a mano. No recuerdo si él mismo la escribía o tenía un copista, pero no era como ahora que ya tenemos la música impresa en una edición. Una vez le hicimos un homenaje y tocamos su cuarteto número 1, 2 y este quinteto. Considero que ya es una obra que está en el repertorio, cualquier clarinetista se debería sentir orgulloso de tocar esta obra. (Montiel, 2019)

### 3.1.2 Lenguaje: estructura, forma, discurso y herramientas de composición

El quinteto está compuesto por tres partes o movimientos:

I.  
Lento, liberamente- Allegro non troppo

II.  
Calmo

III.  
Allegro

De manera muy general podemos decir que la pieza tiene una forma clásica, consta de un primer movimiento rápido que tiene como primer plano una introducción lenta con la melodía del clarinete y un pedal en el violonchelo, que es interrumpida por las entradas de los demás elementos del ensamble y posteriormente acelera el pulso. El segundo movimiento está dividido en dos secciones, una primera sección que inicia desplegando la armonización y continúa con oscilaciones repetidas entre intervalos de 2das y de 3ras mayores y menores, mientras que la segunda sección hace uso de motivos arpegiados más rápidos. El tercer movimiento es un allegro con arpeggios dinámicos que juegan con la extensión armónica. Tiene algunas partes

intermedias que evocan al segundo movimiento como la pequeña cadencia; y finalmente termina con un *Piú mosso* que regresa al *tempo primo*.

En la portada del disco que Luis Humberto Ramos grabó con el Cuarteto Latinoamericano, comenta la musicóloga Leonora Saavedra lo siguiente:

“comparte con otras obras pertenecientes al ‘estilo complejo’ de este compositor, un perfil rítmico-melódico muy trabajado y un contrapunto depurado (...) Con excepción de algunos pasajes donde las cuerdas acompañan al clarinete con pequeños motivos rítmicos en *ostinato*, la obra está construida a partir de voces que se entretajan constantemente.” (Martínez I. , 2013)

Es una obra que en cuanto a la escritura y su lenguaje armónico es muy característica de Gutiérrez Heras. La partitura no muestra tonalidad en ninguna parte, esto no quiere decir que se trate de una obra atonal, más bien es una obra libre en cuanto a su tonalidad.

Recordemos también que Gutiérrez Heras tenía un gusto especial por la música barroca, que hacía tertulias con sus amigos en su casa y que se ponían a improvisar. Cuando hablamos del lenguaje que utiliza Gutiérrez Heras en su quinteto nos referimos a un discurso que toma, como las herramientas armónicas, una mezcla de elementos barrocos y elementos atonales. En el primer caso utiliza como recurso la extensión modal, dándonos la sensación de salir de la escala tonal de siete sonidos; y como recurso atonal, la asociación de cuartas justas y cuartas aumentadas, terceras menores y mayores, segundas menores y mayores, con todas las posibilidades de combinaciones, inversiones y superposiciones, dando como resultado séptimas mayores, novenas menores y tritonos. A esta paleta de colores armónicos Schoenberg la denominó “La emancipación de la disonancia” (Abromont, 2010). El maestro Javier Montiel comenta un pensamiento respecto a la construcción armónica del quinteto y el porqué de este desde su punto de vista:

De hecho, Joaquín refleja ese momento en que la música deja de ser tonal, él no es vanguardista pero sí refleja en sus armonías ese momento de transición musical. A él no le importaba la modernidad. Algunas veces suena modal, pero Joaquín con esta obra, pone a los intérpretes en buenas condiciones, a lo que me refiero es que tanto los cuartetistas como el clarinetista necesitan un buen nivel técnico. (Montiel, 2019)

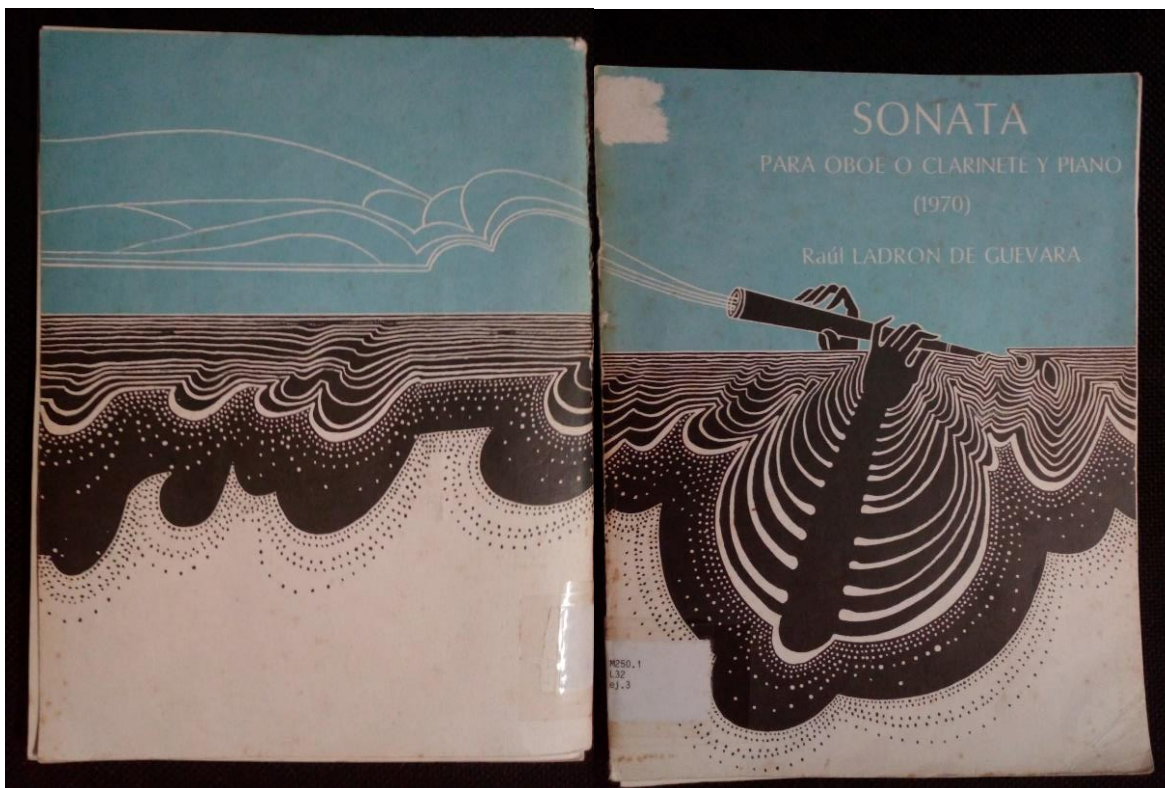
Ahora bien, aludiendo la influencia de la estética musical que Gutiérrez Heras desarrolló en su experiencia componiendo para cine, podemos identificar que las sonoridades que se presentan a lo largo de la obra tienden a crear una cierta ambientación, como si se tratara de música que fácilmente pudiera ser acompañada de una imagen. Es verdad que él no escribió demasiadas obras para cámara o para orquesta, al menos no dentro del ámbito de la música académica, pero las obras que se conservan de él son unas piezas muy bien terminadas. Ejemplo de lo anterior es su *“Postludio”*, obra dedicada a Eduardo Mata.

Para cerrar el análisis de esta obra es de mi interés comentar que el Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas de Gutiérrez Heras es una obra con mucho ingenio, con un encanto que lleva a la fantasía, e invita a crear una historia, mediante imágenes sonoras que se crean en el plano de lo imaginario. Una obra que contiene la esencia de lo tradicional, mezclada con estructuras modernas y elementos del discurso contemporáneo. No llega a experimentar la totalidad de las técnicas extendidas que empezaban a surgir, pero sí es una obra que nos anuncia el cambio, la transición de una época a otra, y que sin duda es una música que merece ser más conocida y tocada.

### 3.2 Sonata Para clarinete y piano

La sonata fue compuesta en 1970 por el pianista y compositor Raúl Ladrón de Guevara, su edición fue realizada en 1978 por Ediciones Musicales de la Universidad Veracruzana (UV) y fue presentada por el Instituto de Música de la

Unidad Interdisciplinaria de Investigaciones Estéticas y Creación Artística de la UV  
(Guevara R. L., 1970).



La publicación de la partitura, en el marco de una revista interdisciplinaria de la Universidad Veracruzana. La portada es una serigrafía que muestra un ser amorfo tocando un instrumento de viento.

En la partitura se puede encontrar un párrafo escrito por Manuel de Elías, miembro del consejo editorial conformado por Luis Herrera de la Fuente, Raúl Ladrón de Guevara, Mario Lavista, Guillermo Cuevas, Manuel Enríquez y Manuel de Elías: En este que se describen brevemente las motivaciones de la edición y lo que se pretende lograr con la publicación:

Con la presente partitura, el Instituto de Música de la Unidad Interdisciplinaria de Investigaciones Estéticas y Creación Artística de la Universidad Veracruzana, inicia una serie de publicaciones destinada a difundir la música  
*Imagen tomada con una cámara.*

mexicana del siglo XX. En ella irán apareciendo obras musicales que en su conjunto nos permitan asomarnos al panorama general que la labor de los compositores nacionales del presente siglo ofrece en nuestro país. (Guevara R. L., 1970)

Ladrón de Guevara formaba parte del consejo editorial que organizaba y proponía las obras a publicar. No podemos asegurar si otras piezas de su catálogo fueron publicadas en esta misma serie, pero sí podemos mencionar algunas de sus composiciones instrumentales de mayor importancia como: las “Improvisaciones” para piano (1966), la Sonata antigua para piano (1967), los Tres preludios Sinfónicos para Gran Orquesta (1968), los Dos motetes y un madrigal para coro (1969), la Sonata para oboe o clarinete y piano (1970), la Cadencia para el concierto en la menor de P. E. Bach Clavecín (1972), la Cadencia para el concierto en mi bemol mayor K. 482, para piano y orquesta de Mozart (1975) y las Tres piezas para cuerda (1977), por mencionar algunas (Guevara R. L., 1970).

En una entrevista que se le hizo a Isabel Ladrón de Guevara describe de manera general el contenido del archivo de su padre, y comenta al respecto lo siguiente:

De lo que más tiene en su catálogo, son canciones. Considerando que su hija mayor es cantante, la mayoría de sus obras son para voz. De ahí tiene música para piano solo, que era su instrumento principal, luego música de cámara dúo, un poco de música de orquesta y obras para guitarra. Esto último yo pienso que a la larga quizá va a ser de lo más importante de su obra, porque el repertorio de guitarra no es tan basto, por lo tanto, los guitarristas siempre requieren de estar buscando obras. Su música es interesante de conocer, de estudiar y de sonar. (Ladrón de Guevara, 2019)

La música de Ladrón de Guevara posee una gran creatividad, una chispa de fantasía, de ahí que muchas de sus obras de primer impacto impresionan por estar bien constituidas y por la flexibilidad de su discurso melódico y armónico. Son obras dinámicas que explotan muy bien las posibilidades de los instrumentos y esto llama mucho la atención de los instrumentistas.

### 3.2.1 La formación instrumental: distribución, integrantes y registro discográfico

La música de cámara es una de las familias instrumentales más importantes, involucra diversas disposiciones, desde un dúo, hasta una orquesta de cámara con un aproximado de 40 integrantes. La Sonata para clarinete y piano de Ladrón de Guevara fue escrita en formato de dúo, esta disposición es considerada como la más pequeña dentro del mundo de la música de cámara.

La obra originalmente fue escrita para oboe y piano, posteriormente el mismo compositor hace una transcripción para clarinete. Las razones son muy simples, para facilitar la difusión de la obra, Ladrón de Guevara adapta la voz principal a un instrumento que en comparación al oboe es más practicado, como es el caso del clarinete.

Esta sonata fue dedicada al que fuese en ese momento el oboísta principal de la Orquesta Sinfónica de Xalapa (OSX). El maestro Roland Dufrane (1922-1985), oboísta de origen belga quien llega a México buscando oportunidades de vida en la época de las posguerras. Además de ser integrante de la OSX, también se desempeñó como profesor de oboe en la Universidad Veracruzana (Ladrón de Guevara, 2019).



Roland Dufrane Bruselas, Bélgica,  
16 de septiembre de 1922  
- Xalapa, Veracruz, 17 de  
noviembre de 1985

*Imagen tomada de:*

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roland\\_Dufrane\\_\(Oboe\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roland_Dufrane_(Oboe).jpg)

Otro de los motivantes e inspiraciones de Ladrón de Guevara para realizar esta obra fueron las sonatas creadas por el compositor, violinista y musicólogo alemán Paul Hindemith quien compusiera una sonata para cada instrumento de la orquesta. (Guevara I. L., 2020) Podríamos pensar a manera de hipótesis, que quizá Ladrón de Guevara tenía la intención de hacer lo mismo, decidiendo empezar con la Sonata original para oboe y piano; sin embargo, debido a sus responsabilidades laborales y académicas, solo logró terminar la sonata para oboe. Afortunadamente la Sonata está bien construida y es bastante flexible, atributos que permite adaptar la melodía a otros instrumentos como el saxofón, el violín, el oboe y el clarinete. En la plataforma de YouTube se pueden encontrar algunas interpretaciones con estos instrumentos (Guevara R. L., YouTube, 2020) (Guevara I. L., 2018).

### 3.2.2 Lenguaje: estructura, forma, discurso y herramientas de composición

La sonata está compuesta por 3 movimientos:

I.

Liberamente-Lento-Allegro rítmico-Liberamente-Allegro

II.

Andantino quasi adagio

III.

Allegro scherzando e vivace

El primer movimiento da inicio con un sólo de clarinete, un canto libre en forma de *recitativo*, que posteriormente es acompañado por el piano para continuar el desarrollo a una velocidad de *Allegro rítmico*, el movimiento termina con la reexposición del primer tema en transposición. El segundo movimiento es tranquilo, más bien meditativo, da inicio con un sólo de piano, que después es acompañado

por la melodía del clarinete. En este movimiento es más fácil percibir la extensión de las armonías, es un momento en donde los colores de ambos instrumentos son muy fáciles de reconocer de manera individual, pero al mismo tiempo hay una complicidad entre ellos, donde ninguno destaca más que el otro. Ya en el tercer movimiento *Allegro Scherzando* encontramos un discurso de pregunta y respuesta entre los motivos del clarinete y del piano, que es técnicamente más complejo. La figuración rítmica incita a ir cada vez más rápido, esto quiere decir, que el compositor ha jugado con la noción de espacio a través del uso rítmico, dándonos la sensación de aceleramiento. El movimiento termina con un acorde mayor muy brillante, precedido de una escala con *crescendo* a doble *forte*.

En cuanto al lenguaje utilizado por Ladrón de Guevara en la sonata, podemos mencionar que hace referencia a las armonías modernas de la segunda mitad del siglo XX. Su uso de recursos de la música atonal incluye básicamente la prolongación o extensión armónica, con libertad en las superposiciones, inversiones y las combinaciones de ambas mediante intervalos de segundas mayores y menores, terceras mayores y menores, cuartas justas y aumentadas por mencionar algunas. Que Ladrón de Guevara utilice herramientas de la música atonal no significa que la sonata sea considerada como tal, ya que, con las combinaciones armónicas se van creando sonoridades, acordes y escalas que al combinarse crean armonías tonales, que si bien no son fijas, son exploradas durante la obra.

Esta técnica de composición también es utilizada por su contemporáneo Joaquín Gutiérrez Heras, sólo que, a diferencia de él, Ladrón de Guevara conserva la estructura fija de la forma sonata (Exposición-Desarrollo-Reexposición). Un claro ejemplo de su fidelidad a la forma la podemos encontrar en las reexposiciones, ya que hace muy pocas variaciones en ellas.

Por otro lado, en cuanto al uso de los timbres, ataques e intensidades Ladrón de Guevara es más audaz porque, aunque dichos elementos son más bien característicos del serialismo, son muy bien utilizados en la sonata, a pesar de no



tratarse de una obra serial. Estas características recuerdan el momento histórico en que fue compuesta y las posibles influencias de las técnicas vanguardistas.

Si hablamos de visión o de sentidos a través de la música, considero que esta obra fue pensada de manera más abstracta, ya que no hay un discurso ni directo ni tradicional. Se trata de una pieza muy ligera, que te permite comprenderla sin mucho esfuerzo. Para concluir con el análisis de esta obra, me gustaría mencionar una cita de Isabel Ladrón de Guevara, quien comenta entorno a la sonata lo siguiente:

En esta obra, Raúl trataba de buscar un lenguaje moderno para la década de los 70s y un lenguaje europeizado. En la época de mi padre, los compositores buscaban tener cierto posicionamiento académico. Lo que se puede escuchar en esta obra es una forma muy escolástica, muy académica de la sonata, armonías y virtuosismos en ambos instrumentos, por lo que requiere de intérpretes con una preparación del mismo nivel académico. Considerando que el maestro era pianista, la parte de piano tiene mucho trabajo técnico, no sólo en las partes solistas, sino también en la parte de ensamble. (Ladrón de Guevara, 2019)



Isabel Ladrón de Guevara  
Pianista, concertista.

*Imagen tomada de:*  
<https://www.uv.mx/noticias/2014/09/17/bel-canto-con-armando-mora-e-isabel-ladron-de-guevara/>

Como intérprete puedo decir que la Sonata para clarinete y piano de Raúl Ladrón de Guevara es una obra que te permite jugar con los matices y con los tiempos marcados. A pesar de tener una construcción muy académica incluye muchos espacios que dejan en libertad la creatividad del músico. Es una composición valiosa por su contenido histórico, el cual está enriquecido por el entorno en el que fue creada, describe muy bien las transiciones culturales de su época y su mensaje está en eso, en su base compuesta de diversas técnicas, que está abierta al cambio pero que de manera sutil conserva estructuras de su pasado.

### 3.3 Zarabandeo

Es una obra de 1995, encargada por el clarinetista Luis Humberto Ramos quien fuera organizador del Primer Encuentro Universitario de Clarinetistas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y auspiciado por la Dirección de Actividades Musicales de la misma universidad. Esta pieza fue trabajada con la colaboración de Ramos en la última etapa del proceso creativo de Márquez, para enfatizar algunos aspectos técnicos del clarinete. Al terminar de ajustar la obra, la pieza que originalmente fuera nombrada como *Acentos*, posteriormente cambiaría su nombre por el de *Zarabandeo*. En octubre de 1995 *Zarabandeo* fue estrenada por el pianista Joseph Olechowski y Luis Humberto Ramos en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario durante el Segundo Encuentro Universitario de Clarinete (López, 2005). Sobre la edición de la partitura, Márquez la edita en 2005 con *Peermusic Classical* en Estados Unidos y está dedicada al propio Luis Humberto Ramos. (Márquez, 2005)

Respecto a Márquez podemos decir que es un compositor muy meticuloso en sus proyectos, es un hombre que gusta de alimentar la imaginación con lecturas, investigaciones y la observación de su entorno, por lo tanto, existe un trabajo muy profundo previo a la elaboración de esta obra. En el marco de una entrevista, Márquez comenta que mientras leía algo sobre historia encontró que la Zarabanda, una forma de danza perteneciente a la suite francesa, estuvo prohibida en México

en la época de la conquista española, y que los castigos para quien fuera descubierto bailando esta danza era la muerte en la hoguera. Esto despertó su curiosidad y fue así como decidió inspirarse en la Zarabanda para la elaboración del Zarabandeo (Márquez, 2018). Algunos de los estilos musicales que usa Márquez en su obra son la zarabanda, la chacona, la milonga y el danzón.

Yo siento que la Zarabanda y Chacona dan origen a mucha de la música mexicana igual que la Pasacalle –esta última de origen español- debido a mi ignorancia, le puse Zarabandeo. La compuse en un aproximado de dos meses o mes y medio, yo no puedo hacer dos cosas al mismo tiempo, me concentro sobre una obra. (Márquez, 2018)

El Zarabandeo tiene mucho que ver con la pasión, con el carácter energético de la zarabanda, con la idea de una danza prohibida y con la sensualidad del tango y del danzón. Es una obra de interpretación rápida, como si se tratara de una ráfaga. Los músicos que estén interesados en tocarla deben tomar en cuenta que es una obra que pareciera hecha de un solo trazo y que hay que estar en condición física en cuanto a la respiración y en condición técnica en cuanto al instrumento.

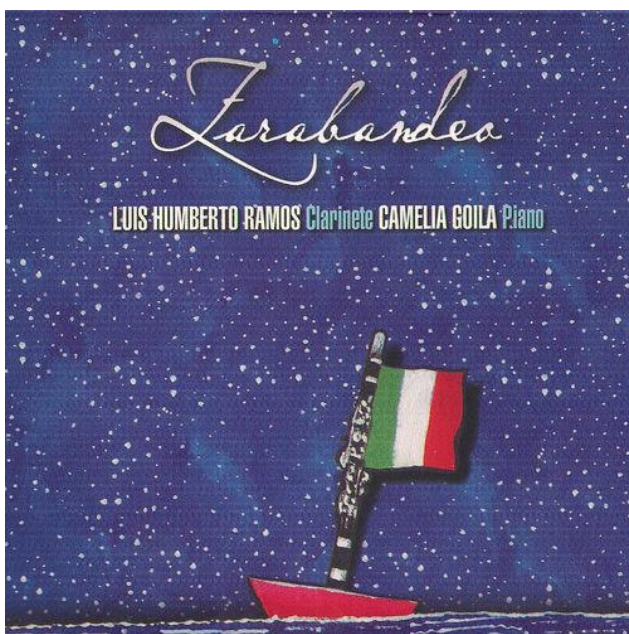
### 3.3.1 La formación instrumental: distribución, integrantes y registro discográfico

El Zarabandeo es una obra para dúo de clarinete y piano, que al igual que la sonata de Ladrón de Guevara, pertenece a la disposición instrumental más pequeña de la música de cámara. En esta obra la función del clarinete tiene que ver con la interpretación de la voz principal y el piano con la interpretación de la construcción armónica de la pieza.

Se trata de una obra que hace uso de toda la gama de colores en el clarinete, utilizando la profundidad de su registro grave, la estabilidad de su registro medio y la brillantéz de su registro agudo. No integra técnicas extendidas muy complejas, y

solamente al final de la obra el compositor escribe un *glissando*, termino que implica un deslizamiento continuo de una nota a otra. En cuanto al piano, podemos decir que el compositor utiliza su sonoridad para reforzar los contrastes armónicos de toda la pieza. La parte de ambos instrumentistas está escrita con una complejidad rítmica y técnica muy alta, razón por la que los intérpretes necesitan cualidades de perfeccionamiento en la ejecución de sus instrumentos.

Hay muchas grabaciones de esta obra en todo el mundo. En esta ocasión solo mencionaremos una de ellas, la versión de Luis Humberto Ramos y de Camelia Goila, en el disco que lleva por nombre Zarabandeo, que desde el punto de vista del compositor es una grabación muy bien lograda (Márquez, 2018). Se trata de un CD que integra obras del repertorio latinoamericano, de los compositores Carlos Valderrama Herrera, Paquito D’Rivera, Arturo Márquez, Astor Piazzolla y Horacio Uribe. Fue realizado en el 2010 y se puede encontrar gratuitamente en la plataforma de YouTube. (Ramos, YouTube, 2010)



Portada del disco  
“Zarabandeo”  
Luis Humberto Ramos ·  
Camelia Goila  
© 2010 Camdem

Imagen tomada de:

<http://tempusclasico.com/Catalogo/zarabandeo.html>

### 3.3.2 Lenguaje: estructura, forma, discurso y herramientas de composición

Hablamos de una obra bastante compleja de definir, porque está asociada con las formas sonata, binaria y rondó. Sin embargo, pienso que la estructura más adecuada es una mezcla entre la forma sonata y el rondó, por un lado se puede distinguir su exposición, desarrollo y reexposición, simplificación de la forma sonata A-B-A'; y por el otro, se percibe con fuerza ese Tema - Variación 1 – Tema - Variación 2 – Tema - Variación 3, Simplificación de la forma rondó A-B-A-C-A-D-A.

Partes de la obra:

- Moderato -Danzón, poco meno mosso
- Tempo primo -Meno mosso
- Tempo primo -Danzón, poco meno mosso
- Tempo primo

Originalmente la zarabanda era una de las danzas perteneciente a la *Suite* barroca, la cual contenía de 4 a 6 danzas en la misma tonalidad (*Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Galante - Gide*). En esta época la zarabanda tenía un estilo más bien calmado, una danza lenta a 3 tiempos, donde el segundo tiempo era acentuado. Se le consideraba la pieza más expresiva y armónica de la suite (Abromont, 2010). Si escuchamos con atención el inicio del Zarabandeo podremos distinguir ese acento en el segundo tiempo.

Entonces con respecto a la obra y los estilos que “fusiona” podemos sugerir que se trata de una zarabanda que tiene un poco de danzón y un poco de tango (una milonga), que en un plano general tiene la forma de una sonata con su tema, desarrollo y reexposición e internamente la forma de un rondó. En este último, podemos encontrar modulaciones y variaciones que pueden encontrarse tanto en los versos “b” y “c”, como en la tercera exposición del tema, para finalmente regresar a la tonalidad de inicio.

En cuanto al discurso musical de Márquez, es importante recapitular sus inicios como músico vanguardista y contemporáneo, y recordar que durante su desarrollo profesional vivió el cambio de siglo. Al respecto Márquez comenta lo siguiente:

Recuerdo el momento cuando me enfrenté con la música nueva, música contemporánea, porque yo cambié de estilo totalmente, cambié de época, pero sigue siendo música nueva. Los danzones por más que sea música tonal, politonal y modal es música nueva. Estamos en una época donde no es que todo se valga, pero podemos hacer otros encuentros, de eso trata la cuestión posmoderna, de tomar esos aspectos antiguos y ponerlos al día o de moda. (Márquez, 2018)

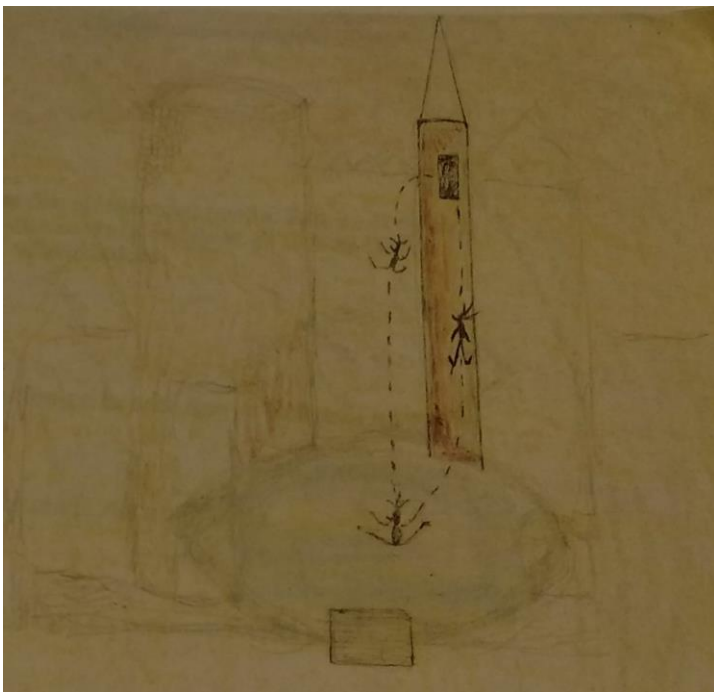
Pienso que es a partir del danzón N. 2 que Márquez logra con éxito esta propuesta de encuentros, que más que poner aspectos antiguos de moda, trata de tomar lo mejor de cada estilo para crear recursos nuevos y más expresivos, toma las fortalezas de cada género que fusiona y le da un empuje a todo su discurso musical. En esta obra Márquez demuestra todas esas características musicales, típicas de su estilo de composición y de su propia personalidad. Se trata de una música fuerte y llamativa, con mucha energía y vitalidad, donde el mensaje del compositor es claro, un respeto grande a todos los géneros musicales y apertura al cambio.

### 3.4 El jardín del sol

El Jardín del sol es una obra creada por la compositora Mariana Villanueva en 1998, con una beca del Fondo Nacional para la Cultura y la Artes (FONCA). Es una pieza que resulta de la mezcla de muchos elementos filosóficos, metafísicos y literarios. El primer elemento de inspiración trata de un sueño que tuvo, el cual está descrito y dibujado en la partitura (Villanueva, 2019).

*Soñé con un cuadro enorme. El primer cuadro que Picasso pintaba siendo niño. Dentro del cuadro casi dándome la espalda, aparecía ese niño contento de su creación. En medio de él había un gran lago y alrededor muchas torres y construcciones antiguas. Todo era como de juguete. Lo más importante de el cuadro era un puente viejo dentro del cual -en la oscuridad- se encontraba un huevo chiquitito, inmóvil. Yo apachurraba al huevito y este cobraba vida, y con este todo el cuadro empezaba a transformarse y a volverse "real". El huevito se movía muy rápido, y de él salía a medio cuerpo un diablito eufórico y locuaz de tres cuernos que recorría a toda velocidad, - con el cascarón inferior como vehículo- el circuito de las antiguas construcciones de alrededor del lago, pasaba por la oscuridad del puente y llegaba a una torre muy alta en donde se liberaba de lo que quedaba del cascarón y saltaba alardeando al lago y de ahí como que agarraba muchas energías y de otro salto regresaba a la torre otra vez y otra vez saltaba al lago y del lago a la torre y de la torre al lago. Esto parecía hacerlo cada vez mas viváz y darle muchas fuerzas para dar varias vueltas a toda velocidad a el circuito hasta que llegaba al punto de partida original y ahí quedaba sólo el huevo, quieto y callado. Todo quedaba inmóvil por unos instantes, pero después el huevito se reactivava, el cuadro recobraba vida y el muñequito aparecía otra vez, listo para recorrer su caminito.*

Foto de la descripción del sueño por Villanueva en la partitura.



Dibujo realizado por Villanueva y que describe su sueño.

*Imágenes tomadas con una cámara.*

De manera general, el sueño trata de un huevo que surge de la nada y del cual sale un duende juguetón. Éste recorre un trayecto circular hasta llegar al mismo punto del que partió, para quedarse inmóvil. Villanueva concibe su sueño como una metáfora de lo que es la vida: nacer para crecer, desarrollarse, dejar huella a nivel personal, artístico y al final regresar a la inmovilidad (Villanueva, 2019). Este pensamiento metafórico en Villanueva nos recuerda su fuerte sentido de vincular el plano imaginario con el material. Desde este punto ya podemos detectar algunos de los símbolos que va a utilizar en su música, un significado muy personal del juego y del sueño.

Otro de sus puntos de inspiración fue la lectura del tarot, ella explica:

En ese entonces estaba leyendo mucho el tarot, estaba muy influenciada por el tarot y hay una carta -la carta del sol- que cuando te aparece simboliza el regreso a tu infancia, no quiere decir que te vuelvas niño, sino esa visión del infante, tan luminosa, tan libre de prejuicios, tan abierta a todo lo que es la maravilla del mundo, de pronto la puede uno recuperar y estás en el paraíso del sol. [...] por eso le puse “EL Jardín del Sol”. (Villanueva, 2019)



Carta del sol en el Tarot



El tarot tiene 78 cartas, dentro de las cuales se encuentran los arcanos mayores y menores. De este segundo plano de inspiración, los símbolos que podemos observar son precisamente tomados de las cartas del tarot y son plasmados en la obra de Villanueva como la luna, el sol y la muerte.

Existe también un tercer punto de inspiración en la obra de Villanueva, se trata de un fragmento del texto: "El LSD y las experiencias místicas" de J. Rey Jordan. En el texto se describen los efectos del LSD, la sensación de despojo, de la pérdida de la conciencia y del cuerpo físico. También habla de la angustia de la soledad y de la búsqueda de lo espiritual en un momento de agonía, para finalmente describir lo abrupto de una sensación de paz y alegría (Villanueva, 2015).

Para este último, los símbolos que Villanueva incluye en su obra serían la paz, el duelo, el lamento, el abismo, la plegaria y el despertar. Tal vez no todos los elementos que usó en su obra salgan de estos tres panoramas, quizá en el proceso creativo tomó decisiones que fueron inspiración de otra fuente, pero algo que sí es evidente es esa búsqueda del símbolo, como herramienta creativa de composición. Una construcción más vinculada a lo espiritual y subconsciente de la mente humana.

#### 3.4.1 La formación instrumental: distribución, integrantes y registro discográfico

El Jardín del Sol es una obra para trío, y su disposición es un clarinete, y un fagot, como instrumentos melódicos, y un piano, como instrumento armónico. El trío es la segunda formación de la familia instrumental de música de cámara, es una agrupación más equilibrada que la del dúo ya que cada instrumentista obtiene un grado de importancia más equitativo. Existen algunas excepciones en cuanto a la democracia de los tríos como es el caso de algunos tríos de Haydn, el ejemplo sería el trío número 23 en *re* menor o el número 37 en *fa* mayor (Abromont, 2010).

La obra de Villanueva es prueba de la equidad de los tríos, tanto el clarinete, como el fagot y el piano, tienen momentos solistas, de ensamble y de acompañamiento.

En la obra Villanueva usa los colores de los instrumentos desde su forma más simple, despliega las sonoridades individuales, juega con los efectos y contrasta las alturas entre ellos.

En cuanto a las grabaciones de la obra haremos mención de dos versiones, la del disco “*De jaque, sal, gala y luna*” grabación auspiciada por el FONCA cuya información se puede encontrar en la página oficial de la compositora (Villanueva, 2015) y la segunda versión es del disco “*Bicentenario de música de cámara mexicana*” grabación realizada por la Universidad Veracruzana. En esta segunda grabación, los intérpretes fueron la Maestra Isabel Ladrón de Guevara al piano, el maestro José Alberto Barrera en el fagot y el maestro Juan Manuel Solís al clarinete.



Disco “De jaque, sal, gala y luna”  
Música mexicana contemporánea  
Ensamble de las rosas

Imagen tomada de:

<https://marianavillanueva.mx/es/portfolio/trio/>

### 3.4.2 Lenguaje: estructura, forma, discurso y herramientas de composición

El Jardín del Sol sin duda es una obra que evoca lo espiritual y que intenta ser un puente entre lo trascendental y el mundo interno. Es también un discurso que aborda las emociones del ser humano desde las más difíciles como la muerte, hasta las más placenteras como la sensación de paz.

La obra está dividida en 13 momentos musicales:

I.La paz, II.El despertar, III.El juego, IV.Intermedio, V.La muerte, VI.El duelo, VII.El lamento, VIII.La procesión, IX.Plegaria, X.La luna, XI.El abismo, XII.El sueño, XIII.El despertar

Es una pieza inspirada en temas de introspección, de un sueño y de imágenes sobre la niñez. Villanueva utiliza un lenguaje más contemporáneo, hace uso de las “técnicas extendidas”, que básicamente son sonoridades ruidosas y que se utilizan como efectos en este estilo de composición. Algunos ejemplos de técnicas extendidas utilizadas en esta obra son los multifónicos, reproducción simultánea de varias notas por un instrumento de aliento; los *fluttertongue*, el efecto de tremolo en los alientos; el *glissando*, efecto de deslizamiento entre las notas; y el *cluster*, efecto producido en el piano cuando se posa por ejemplo una mano en el teclado. La partitura cuenta con unas notas de Villanueva, las cuales sirven como guía para los intérpretes. En estas la compositora señala que la partitura está en *Do*, que el clarinete está en *Bb* y que todas las apoyaturas tienen que ser rápidas (Villanueva, 1998).

El Jardín del Sol, es una obra contemporánea donde las técnicas de composición provienen de diferentes naturalezas, su notación es tanto tradicional como moderna por las técnicas extendidas ya mencionadas. No es una obra muy compleja en cuanto a la técnica instrumental, pero sí requiere instrumentistas versátiles que tengan cierto conocimiento o dominio de las técnicas contemporáneas. En un principio el trabajo personal no es muy complicado, basta con descifrar los

momentos clave de la obra y depurar los efectos. Lo que es complicado y que requiere paciencia por parte del trío es el trabajo de ensamble. Villanueva utiliza en algunos momentos de la obra una construcción más bien libre, así mismo, algunas adaptaciones en el piano pueden llevar unos segundos, de manera que el trío se puede ver obligado a entablar acuerdos en las entradas y las duraciones para que el impacto sonoro cumpla su función.

Esta obra de Villanueva, como ella misma describe, es la expresión de un recorrido, un retorno hacia el jardín interno del alma. Ese lugar donde se encuentra la paz y la calma, donde se recupera el paraíso perdido. Habla sobre la inocencia de la niñez que en algunos momentos podemos llegar a olvidar, pero que cuando recordamos nos llena de luz y nos hace ver el mundo como algo sagrado (Villanueva, 1998). Su obra es una propuesta para reflexionar respecto al condicionamiento sensible del ser humano contemporáneo, que, al estar expuesto a tanta información, tantas imágenes, olvida regresar a ese espacio interno. El discurso es ese, el de no olvidar la esencia humana, recordar que la existencia no radica únicamente en lo material y que también existe la necesidad de un crecimiento espiritual.



Dibujo del duende que sale en el sueño de Mariana Villanueva.

*Imagen tomada con una cámara.*

La música incluida en este capítulo posee características muy particulares que van desde las motivaciones que inspiraron las obras, hasta la elección de las técnicas de composición, por mencionar algunas. Estas particularidades corresponden al pensamiento de cada creador, influenciado por todo lo que a éste le rodeaba y que, en combinación con su conocimiento musical, dieron como resultado obras compuestas de patrones y expresiones musicales diferentes y personales.

Cada pieza guarda testimonio de las tendencias musicales propias de la época en que fueron creadas y a su vez reflejan las filosofías de la sociedad mexicana en esos años. Por otro lado, podemos sugerir que el estudio de estas obras nos permite, en principio, un acercamiento a las estéticas musicales más recurridas de su tiempo y también a la observación de los ejercicios experimentales que cada compositor decidió llevar a cabo, como la fusión de estilos y de estructuras armónicas.

A continuación, se incluyen algunas ligas de la plataforma de YouTube, donde se pueden escuchar las obras.

1.- “Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas” (1989) de Joaquín Gutiérrez H.  
Con Luis Humberto Ramos al clarinete y el Cuarteto Latinoamericano.  
<https://www.youtube.com/watch?v=j1H-6LgoDZc>

2.- “La sonata para clarinete y piano” (1970) de Raúl Ladrón de Guevara.  
Con Isabel Ladrón de Guevara al piano y Juan Manuel Solís al clarinete.  
Primer movimiento: <https://www.youtube.com/watch?v=2Mc0VLLLOUCA>  
Segundo movimiento: <https://www.youtube.com/watch?v=uKpgskUI0-l>  
Tercer movimiento: [https://www.youtube.com/watch?v=Hh\\_FFyAUfxs](https://www.youtube.com/watch?v=Hh_FFyAUfxs)

3.- “Zarabandeo” (1995) de Arturo Márquez.  
Con Luis Humberto Ramos al clarinete y Camelia Goila al piano.  
<https://www.youtube.com/watch?v=yxsZstZJ2Ao>  
Con Beatriz Luna Flores al clarinete e Isabel Ladrón de Guevara al piano.  
<https://www.youtube.com/watch?v=zxthfIMMYxU>

4.- “El Jardín del Sol” (1998) de Mariana Villanueva.

Con Beatriz Luna Flores al clarinete, José Alberto Barrera en el fagot e Isabel Ladrón de Guevara al piano.

<https://www.youtube.com/watch?v=Q2jrKe2PveY>

## CONCLUSIONES

México posee una gran cantidad de música valiosa, razón por la que esta tesis tomó como objetivo resaltar las cualidades de las composiciones bajo un método de análisis en tres partes: *procesos sociales*, *compositores* y *obras*. Dicho método expuso las características más relevantes, aquellas que influyeron directa o indirectamente en la construcción de las composiciones y que son representadas en la estructura musical.

El objetivo se centró en evidenciar la importancia de los procesos circunstanciales en torno a los compositores y las obras, y de cómo la música en este trabajo no es únicamente la consecuencia de lo que fue su presente, sino también, de procesos provenientes de pasadas épocas. Al tomar en cuenta estos puntos, se pudo demostrar que las piezas anteriormente analizadas, capturan la esencia de su sociedad, creando un lenguaje que corresponde a las influencias de su tiempo. Considerando el concepto de patrimonio que presenta la UNESCO, como un producto y un proceso proveniente del pasado, que se crea en el presente y que se puede transmitir a las generaciones futuras (2019), la música de esta investigación forma parte del patrimonio heredado, de una época que transitó de lo revolucionario a lo moderno, y que como analizamos, fue creada en un momento histórico en el que se cimentó la estructura social del México independiente. Es decir, el país se abrió a la modernidad y a la globalización en busca de su lugar en el panorama internacional, con la aportación de las filosofías más relevantes de su tiempo, pero conservando su esencia tradicional. Las obras de este trabajo simbolizan estas características, son piezas influenciadas primeramente por la tradición de la música occidental que correspondía a la formación académica de los compositores, posteriormente por el entorno sociohistórico de los mismos y finalmente por sus experiencias personales, que manifestadas en sus obras desarrollan un lenguaje musical muy personal.

Recordando que la sociología formó parte importante del análisis en esta investigación y bajo la idea de que las funciones de la música son determinadas por la sociedad (Ruiz, 2012), se realizó un análisis partiendo del trasfondo cultural de la época de los compositores, de la vida de estos y de sus influencias. Además se consideraron los procesos para validar lo que se incluye y lo que se excluye en sus procesos creativos para finalmente comprender sus obras. Se elaboró un arduo trabajo de investigación respecto a los creadores y su música, dando como resultado un análisis que denota las diversas transiciones en la formación académico-profesional y en las herramientas de composición que llegaron a emplear. Estos datos fueron utilizados para comprender el caso de Arturo Márquez, compositor que para sus creaciones se vio influenciado primeramente por las técnicas vanguardistas de sus profesores y ya en su madurez profesional por la fusión de la música popular (de los bailes de salón) y la música de concierto para crear un discurso propio mediante sus experiencias personales. Así también se presentó el caso de Raúl Ladrón de Guevara, quien pasara de las actividades enfocadas a una formación meramente interpretativa, a las de un compositor reconocido porque desde su perspectiva, esta sería la manera más conveniente de preservar su quehacer artístico.

Es importante mencionar, que el catálogo musical mexicano es muy amplio, razón por la que esta investigación deja fuera obras importantes que puedan servir para trabajos posteriores. Tal es el caso de la obra "Anamnesis" de Mariana Villanueva o la obra "Trópicos" de Gutiérrez Heras, que en algún momento se consideró integrarlas a esta investigación, pero que, por cuestiones organizativas, fueron omitidas para integrar el trío "El Jardín del Sol" y el "Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas". Estas obras trabajan con elementos técnicos de la música (como los acordes suspendidos y armonías mixtas) para crear ambientes atmosféricos, la primera influenciada por la formación filosófica de la compositora (de los símbolos y de los sueños) y la segunda por la experiencia adquirida en crear música para películas por parte de Gutiérrez Heras.



Del mismo modo, se reitera que este estudio no pretendió en ningún momento crear una imagen estática de los objetos examinados, ni de las teorías utilizadas. Se trató de un análisis que manifiesta a la música mexicana como un proceso social que propone romper con el condicionamiento de una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte y la cultura, que brinda desde un trasfondo más amplio una nueva forma de ver a las creaciones aquí planteadas, no como un mero producto musical. Esta tesis es un espacio en el que la música fue estudiada como parte del desarrollo sociocultural para resignificar a las obras y descubrir que son consecuencia de procesos históricos que estuvieron en constante transformación, y que los artistas utilizaron como material de inspiración.

Así mismo y como vimos a lo largo de la tesis, los procesos y el cambio dentro de una sociedad son un movimiento constante. Por lo tanto, este trabajo fue también un proceso de investigación que se adaptó a los retos y a las dificultades en cuanto a la búsqueda de información y la unión de las diversas áreas del conocimiento.

Considero que la labor desempeñada en este estudio tiene grandes logros, por un lado, la integración de otras disciplinas en el análisis de las obras y los compositores para ampliar el conocimiento adquirido, y por el otro, la compilación de materiales resultado de una fuerte investigación de campo. Por lo tanto, espero que en principio la información recaudada en estas páginas pueda servir por sí sola como referencia para otros proyectos, ya que el trabajo detrás de los datos musicológicos es muy amplio. Uno de los primeros retos radicó en la búsqueda de información escrita sobre las obras mexicanas de este periodo, razón por la que el recurso más práctico fue el de realizar una serie de entrevistas con la finalidad de enriquecer los datos compilados. Otro problema fue la dificultad para localizar las partituras, ya que algunas de ellas, como la Sonata de Raúl Ladrón de Guevara, tuvieron un número limitado de impresiones por la Universidad Veracruzana, y no es fácil acceder a ellas. También se dio el caso de la obra de Mariana Villanueva que no está editada de manera formal, siendo así que la compositora facilitó una copia de su manuscrito para ser estudiada en la investigación. Así también, tomando en cuenta mi formación como intérprete, puedo decir que la inclusión de las ciencias humanas

como herramientas para completar la investigación no fue del todo fácil. Las disciplinas tienen sus propias particularidades y las definiciones de los conceptos cambian de acuerdo con el enfoque, como sucede con la definición de *lenguaje* que cambia su planteamiento dependiendo de la disciplina con que se esté estudiando. No es lo mismo hablar de lenguaje desde una teoría antropológica que, desde una teoría sociológica, por dar un ejemplo.

Ahora bien, respecto a las obras de esta investigación, puedo decir que estudiarlas a profundidad me permitió conocer los procesos utilizados por los compositores y también las condiciones en las que la sociedad mexicana se encontraba en esa época. Así mismo, realizar este trabajo amplió mis recursos creativos de interpretación, permitiéndome ejecutar con un estilo más adaptado a las necesidades de las piezas, y tomar en cuenta la interacción *sociedad- compositor- obra* que se analizó a lo largo del trabajo.

Del mismo modo, las piezas expuestas en estos capítulos son solamente un ejemplo del estudio que se puede hacer con obras de características completamente diferentes. Quiero pensar en este trabajo como el inicio de un estudio más complejo, que pueda permitir en algún momento desarrollar una metodología de investigación más amplia, un ejercicio que, al contemplar diversas disciplinas, enriquezca las metodologías tradicionales de investigación y análisis musical.

Por otro lado, me gustaría decir que una parte de este trabajo fue seleccionado ganador del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico, PECDA Puebla 2019. El proyecto se tituló *Clarinete, Patrimonio y Sociedad* y permitió la realización de tres conciertos -que incluyeron la música de esta tesis- con el apoyo del gobierno de Puebla y de la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Para concluir quiero mencionar que la motivación que tuve para hacer este trabajo nace de la necesidad de estudiar la música de mi país, de conocer qué tipo de obras

existen y de descubrir en ellas el patrimonio heredado. Podría hablar incluso de la búsqueda de mi identidad como músico mexicano, pero también de un deseo por reconocer en las obras la aportación de las generaciones pasadas, para poder continuar con el desarrollo de la música en México. Así mismo, considero que la suma de los elementos brindados a lo largo de la investigación, permitirán que el lector reconozca en la música de este trabajo una parte de la identidad mexicana, valorando los procesos culturales, históricos y sociales; sin olvidar que la música es un arte con función social.

Finalmente, y a manera de agradecimiento externo mi reconocimiento a toda la planta académica de la Maestría en Artes: Inter y Transdisciplinariedad; también a los maestros que participaron en esta tesis como intérpretes, entrevistados o asesores, ya que, al tratarse de un trabajo interdisciplinario, la aportación de todos fue fundamental para integrar los elementos necesarios en esta investigación.

## REFERENCIAS

- Abeillé, C. A. (2015). *Un análisis de sociología de la cultura*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Abromont, C. (2010). *Petit précis du commentaire d'écoute*. France: Fayard.
- Adorno, T. W. (1969). El individuo. En T. W. Horkheimer, *La sociedad. Lecciones de Sociología* (págs. 44-53). Buenos Aires: Proteo.
- Adorno, T. W. (1969). La sociedad. En T. W. Adorno, *La sociedad. Lecciones de sociología* (pág. 103). Buenos Aires: Proteo.
- Adorno, T. W. (1969). Sociología del arte y de la música. En T. W. Adorno, *La sociedad. Lecciones de sociología* (pág. 103). Buenos Aires: Proteo.
- Aguirre, M. d. (2011). México 1810-2010. Identidad. *Revista de Estudios Históricos*, 116-120.
- Álvarez, C. G. (2003). La teoría del símbolo de Norbert Elias y su aplicación a la Historia del Arte. *De Arte*, 225-231.
- Arias, B. A. (2007). Del concepto de bien histórico-artístico al de patrimonio cultural. *Revista Electrónica DU&P*.
- Bachelard, G. (1993). *El aire y los sueños*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica Ltda.
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- Beltrán, M. (1990). Sobre el lenguaje como realidad social. *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, 33-55.
- Bennett, A. (2015). Identity Music, Community, and Self. En J. S. Devine, *The routledge reader on the sociology of music* (pág. 143). New York: Routledge.
- Berger, j. (2000). Modos de ver. En S. B. John Berger, *Modos de ver* (pág. 17). Barcelona: Gustavo Gili.
- Bosch, E. (2000). Prólogo. En John Berger, *Modos de Ver* (págs. 7-10). Barcelona: Gustavo Gili.
- Brennan, J. (1983). La música, el cine y el mercado internacional. *Revista de la Universidad de México*, 42-43.
- Brennan, J. (1984). La composición en México: perspectivas. *Revista de la Universidad de México*, 21 a 22.
- Brennan, J. A. (2008). *Medalla Salvador Toscano 2008*. Cineteca Nacional, 1-20.
- Cahero, J. A. (06 de Junio de 2010). *La música mexicana de concierto en el siglo XX*. Obtenido de México desconocido: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-musica-mexicana-de-concierto-en-el-siglo-xx.html>
- Canclini, N. G. (1990). *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo.
- Castoriadis, C. (1981). Lo imaginario: la creación en el dominio historicosocial. En C. Castoriadis, *Los dominios del hombre* (pág. 73). México: Grupo Fernández.
- Clío. (17 de 03 de 2015). *Minibiografía: Miguel Alemán Valdés*. (M. M. Valdés, Productor, & Clío) Recuperado el 2019, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ppyitgtwbiI>
- Cortéz, Luis Jaime. (1995). Joaquín Guitérrez Heras. *Revista Pauta*, 55-56.
- Corzo, J. R. (2001). *Los valores y sus desafíos actuales*. Cuba: LibrosEnRed.

- Discogs. (10 de Enero de 2021). *Discogs*. Obtenido de Méxcio Del Siglo XX Vol.1 : <https://www.discogs.com/es/Various-Mexico-del-Siglo-XX-Vol1/release/10137255>
- Eisler, T. W. (1976). El cine y la música. En T. W. Eisler, *El cine y la música* (págs. 51-52). Madrid: Fundamentos.
- Elias, N. (1994). *Teoría del Símbolo*. Barcelona: Península.
- Estrin, M. (25 de Enero de 2021). *Dansr*. Obtenido de Vandoren: <https://www.dansr.com/vandoren/resources/the-weber-clarinet-quintet-a-pocket-guide>
- Foch, I. (1974). *Adorno gnoseologitische Einstellung zur Musikn*. Alemania: IRASM.
- Frost, E. C. (2009). Las categorías de la cultura mexicana. En E. C. Frost, *Las categorías de la cultura mexicana* (pág. 21). México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez Villanueva, A. (2010). *Nacionalismo Revolucionario*. México: Porrúa.
- Gómezgil, M. L. (1965). La Sociología de la Música en Max Weber: Aportes para su Difusión. *Revista Mexicana de Sociología*, 841-866.
- Gutiérrez, H. J. (18 de Enero de 19). Discogs [Grabado por L. H. Ramos]. México, México, México. Obtenido de Discogs: <https://www.discogs.com/Various-Mexico-del-Siglo-XX-Vol1/release/10137255>
- Gutiérrez, H. J. (1967). La situación musical en México. *Revista de la Univerisdad*, 1.
- Gutiérrez, H. J.. (1999). *Quinteto*. México: Ediciones Mexicanas de Música A.C. .
- Gutiérrez, H. J. (2006). Premio Nacional de Arte . (CONACULTA, Entrevistador)
- Harris, M. (2007). *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Barcelona: Crítica Barcelona.
- Hudson, R. A. (1981). *La sociolingüística*. Barcelona: Anagrama.
- Jameson. (1999). El posmodernismo y la sociedad de consumo. En F. Jamenson, *El giro cultural* (págs. 17-18). Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, F. (1991). El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío. En F. Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo* (págs. 14-22). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Jameson, F. (1999). *El Giro Cultural*. Buenos Aires: Manantial SRL.
- Jiménez, L. (2018). Políticas y derechos culturales: hacia una reconfiguración. *Derechos culturales y derechos humanos*. México: UNESCO.
- Ladrón de Guevara, C. (2010). Semblanzas. (T. d. Veracruzana, Entrevistador)
- Ladrón de Guevara, I. (09 de julio de 2018). *YouTube*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=uKpgskUI0-I>
- Ladrón de Guevara, I. (7 de 10 de 2019). (B. L. Flores, Entrevistador)
- Ladrón de Guevara, I. (18 de Enero de 2020). Concierto, Sonata para Clarinete y piano. Tehuacán, Puebla, México.
- Ladrón de Guevara, R. (1970). *Sonata para oboe o clarinete y piano*. Xalapa, Ver.: Ediciones Musicales de la Univerdidad Veracruzana.
- Ladrón de Guevara, R. (04 de Noviembre de 2020). *YouTube*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=0VAUTcC5mH8&pbjreload=101>
- Ladrón de Guevara, S. (2010). *Videoteca Repositorio de recursos digitales*. Obtenido de Universidad Veracruzana: <https://videoteca.uv.mx/video/play/Ra%C3%83%C2%BA1-Ladr%C3%83%C2%B3n-de-Guevara-Semblanzas>
- Ladrón de Guevara, S. (2010). Semblanzas. (T. d. veracruzana, Entrevistador)

- Latinoamericano, C. (17 de 01 de 2018). *Cuarteto Latinoamericano*. Obtenido de Cuarteto Latinoamericano: <http://cuartetolatinoamericano.com/2018/bio.html>
- López, R. G. (2005). *Arturo Márquez*. Ciudad de México: UNAM.
- López, R. G. (2005). *Notas al programa*. México: Escuela Nacional de Música UNAM.
- Márquez, A. (2005). *Zarabandeo*. Neew York: peermusic classical.
- Márquez, A. (18 de Octubre de 2018). Zarabandeo. (B. Luna, Entrevistador)
- Martínez, B. A. (2009). José Vascomcelos: El caudillo cultural de la Nación. *Casa del tiempo*, 4-10. Obtenido de Casa del tiempo.
- Martínez, I. (03 de Junio de 2013). *Quintetos Mexicanos para clarinete y cuarteto*. Obtenido de L'orfeo: <https://lorfeodotorg.wordpress.com/2013/06/03/quintetos-mexicanos-para-clarinete-y-cuarteto/>
- Monsiváis, C. (1994). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. En C. Villegas, *Historia general de México: Volumen II* (págs. 1375-1548). México D.F.: El Colegio de México.
- Montiel, J. (9 de Diciembre de 2019). Joaquín G. Heras. (B. Luna, Entrevistador)
- Mueller, J. H. (2015). Musical Taste and How it is Formed. En J. S. Devine, *The routledge reader on the sociology of music* (pág. 52). New York: Routledge.
- RAE. (13 de 05 de 2020). *Diccionario de la Real Academia Española*. Obtenido de Real Academia Española: <https://dle.rae.es/intercultural>
- Ramos, L. H. (10 de Junio de 2010). *YouTube*. Obtenido de YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=yxsZstZJ2Ao&list=OLAK5uy\\_nQfJ973Vjg18U6Xf51G2Z-zGM3QskmQiU&index=9](https://www.youtube.com/watch?v=yxsZstZJ2Ao&list=OLAK5uy_nQfJ973Vjg18U6Xf51G2Z-zGM3QskmQiU&index=9)
- Rivas, Y. M. (1979). *Historia de la música popular mexicana*. Ciudad de México: Alianza y CONACULTA.
- Ruiz, J. H. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *BARATARIA Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 75-84.
- Salmerón, R. E. (2014). Raúl Ladrón de Guevara. Xalapa, Veracruz, México.
- Silbermann, A. (1963). The Sociology of Music. En A. Silbermann, *The Sociology of Music* (pág. p.9). Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Simmel, G. (2015). Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música. En J. S. Devine, *The routledge reader on the sociology of music* (Vol. 1, pág. 40). Nueva York: Routledge.
- Ugalde, M. d. (1989). *El lenguaje caracterización de sus formas fundamentales*. Heredia, Costa Rica: Universidad Nacional.
- UNESCO. (2019). *Manual Patrimonio-Unesco*. Obtenido de Unesco.org: <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf>
- Villanueva, M. (1998). *El jardín del sol*. Cuernavaca, Morelos: No definida.
- Villanueva, M. (2015). *Mariana Villanueva Conroy Compositora*. Obtenido de Mariana Villanueva Conroy Compositora: <https://marianavillanueva.mx/en/semblanza/>
- Villanueva, M. (12 de Febrero de 2019). El Jardín del sol. (B. Luna, Entrevistador)