



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**COLEGIO DE HISTORIA**



---

---

**EL NACIONALISMO MUSICAL MEXICANO EN**  
**MANUEL M. PONCE Y CARLOS CHÁVEZ**

**(Un Acercamiento Historiográfico)**

**TESIS**  
**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO**  
**DE LICENCIATURA EN HISTORIA**

**PRESENTA: MONSERRAT ROMERO RODRÍGUEZ**

**Director de tesis:**

**Marco Antonio Velázquez Albo**

**Asesores:**

**Dr. Amado Manuel Cortés**

**Mtro. José Pablo Acuahuitl Asomoza**

**Marzo de 2023**



**Colegio de**  
**Historia**

## **Presentación**

La historia de México siempre fue objeto de mi atención desde que era pequeña, no fue hasta llegada la prepa que tuve la oportunidad de estudiarla un poco más y quedar fascinada no sólo por la Historia en sí misma, sino también por el México posrevolucionario.

Ya en la carrera, uno puede quedar anonado por los muchísimos temas que se abarcan, y quiere abrazar y estudiarlos todos, sin embargo, siempre hay algunos que interesan y permanecen mucho más en uno; en mi caso, la historia de México después de la revolución, pero dada mi formación en la música dentro del Conservatorio, fue imposible para mí, no unir estos dos tópicos: Música e Historia.

Es así que a estos dos temas – Historia y Música – se le unieron algunos otros como el Nacionalismo, la Identidad, la Nación, la Cultura, Ponce y Chávez, el Romanticismo, el Indigenismo, la Apropiación, el Trauma Histórico de México, que poco a poco me dieron una idea de que lo querría estudiar para mi tesis.

Fue durante los seminarios investigación y titulación del profesor Marco Velázquez, de su ayuda y guía, que pude dar orden a mis ideas, ponerlas en palabras e iniciar una exhaustiva investigación de este tema, el Nacionalismo Musical Mexicano, del que he aprendido mucho y aún me queda por aprender.

Abordar este tema no fue una tarea sencilla; en primer lugar, por la gran cantidad de información e investigaciones que ya se han realizado, es abrumador y uno podría pensar que no tiene nada que aportar; pero la realidad es que un tema nunca se acaba y créanme, siempre hay mucho más por investigar y/o resignificar.

## **Agradecimientos**

En este pequeño apartado, quisiera dar gracias a mis padres, Ignacia y Everardo, que siempre me apoyaron y apoyan en todo lo que hago, tanto en mis estudios – Música e Historia – como en cada decisión que tomo, gracias por siempre estar ahí.

A mi hermana Cinthia, que ha tenido que aguantarme hablarle y hablarle de estos temas día y noche, día tras día; y que ha tenido que escucharme sin descanso y sin reparo; gracias, no sé qué haría sin ti y tu apoyo.

A mis amigas, amigos y amigas, que siempre están a mi lado apoyándome y dándome ánimos para nunca rendirme.

A mis maestras y maestros de la carrera, tanto de Historia como de Música, por llenarme tanto y compartirme todo lo que saben, por sembrar en mí esta sed de querer saber y querer compartir.

Y a mi asesor de tesis, el Dr. Marco Velázquez, por su guía y orientación en todo momento.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo I: México y el Trauma de su Historia</b> .....	10
<i>1.1 Nación, Nacionalismo e Identidad</i> .....	13
<i>1.2 ¿Quiénes somos?</i> .....	32
<i>1.3 “Yo no amo a mi patria, su fulgor abstracto es inasible...”</i> .....	50
<b>Capítulo II: Nacionalismo Musical Alrededor del Mundo</b> .....	59
<i>2.1 El Siglo XIX y lo Nacional en la Música</i> .....	59
<i>2.2 De Glinka a Ponce</i> .....	63
<i>2.3 El Siglo XX</i> .....	81
<b>Capítulo III. El Nacionalismo Musical Mexicano</b> .....	87
<i>3.1 La Música en México del Siglo XIX</i> .....	88
<i>3.2 La Música en el Siglo XX</i> .....	120
<i>3.3 Dos Corrientes</i> .....	137
<i>3.3.1 Música Nacional Mestiza</i> .....	138
<i>3.3.2 Manuel M. Ponce</i> .....	141
<i>3.3.3 Músicos Militantes</i> .....	161
<i>3.3.4 Música Nacional Indígena</i> .....	162
<i>3.3.5 Silvestre Revueltas</i> .....	163
<i>3.3.6 Carlos Chávez</i> .....	166
<b>Capítulo IX: Legado</b> .....	187
<b>Conclusiones</b> .....	192
<b>Fuentes y Bibliografía</b> .....	198

## Introducción

México es un país que ha producido un amplio repertorio artístico a lo largo de su historia y, una de las formas en las que el arte se expresa dentro del territorio nacional, es la música. Por ejemplo, cuando hay conmemoraciones —ya sea en torno a la independencia del país o a la revolución—, en las orquestas, en los conjuntos de cámara e, incluso, en las agrupaciones de música académica nunca faltan temas como “El Huapango de Moncayo”, “El Danzón 2” de Arturo Márquez o la “Sinfonía India” de Carlos Chávez —por mencionar sólo algunas piezas representativas— y es posible, además, apreciar auditorios y salas de concierto que llevan por nombre ‘Manuel M. Ponce’ o ‘Julián Carrillo’, haciendo referencia a estos compositores y muchos más destacados del denominado “Nacionalismo Musical Mexicano”.

Dentro de esta investigación, se abordará específicamente a aquel Nacionalismo Musical que se desarrolló en la Ciudad de México en el Conservatorio Nacional de Música a partir del año 1921 (ya consumada la Revolución) y hasta 1946, aunque también se retomarán datos fundamentales de años previos a 1921 —en los que se llevan a cabo el Porfiriato y la Revolución— como un preámbulo para entender de manera más concisa y profusa el contexto en el que se encontraba el país durante esos años con la finalidad de dar completitud a la información a desarrollar posteriormente.

La cuestión esencial de este trabajo surge de dos ideas principales: por un lado, el conocimiento que se tiene del concepto de ‘nacionalismo’, el cual se emplea siempre para referir a la historia, tradiciones, costumbres, expresiones artísticas y modos de vida desarrollados en el país y que ha sido utilizado, además, en discursos con fines políticos e ideológicos, como bien señala Cansino (2005); por el otro, el análisis de la idea de que tanto México como la mayoría de

los territorios latinoamericanos viven con el llamado “Trauma Histórico” surgido a raíz de la búsqueda de su identidad y de entender la historia que es propia de cada país, un trauma que nace a partir de la colonización y, como consecuencia, de los problemas de distintas índoles que se desarrollaron a partir de ella. Por ejemplo, el problema identitario —que se mencionó previamente— que viene dándose desde el siglo XVI y que, aún ahora, pareciera que no ha sido superado completamente, ya que es una realidad que sigue permeando muchos aspectos de la sociedad mexicana contemporánea.

De esta forma, surge la pregunta central de esta investigación: en primera instancia, ¿por qué surge el nacionalismo musical mexicano? y, en segunda —derivada de la conformación de la pregunta anterior—, la cuestión de si se trató de una necesidad política o fue más bien una respuesta social a una crisis de identidad en México. Es así como se aborda qué es, propiamente, el nacionalismo, la construcción de la identidad y de cómo se concebían a sí mismos los mexicanos que vivían en ese contexto histórico, además de cómo esta búsqueda continua se veía reflejada en las artes y en la vida social y cultural para entender en mayor medida las preguntas de qué significa y qué conlleva el ser mexicano.

Si bien la pregunta planteada de manera previa es el eje de esta investigación, se ponen a discusión otros temas principales como lo son la importancia de otras músicas nacionalistas fuera de México, cómo determinar que una pieza musical suena ‘española’, ‘rusa’ o ‘inglesa’ —por ejemplo— y cómo y en qué se basan dichos nacionalismos, es decir, a qué apelan y de qué manera se usan. Además, también se pondrá a discusión la figura del músico desde un enfoque que abarque cómo esta figura, dentro de una academia o institución, no puede ser juzgada, criticada o señalada, estableciendo para ello una relación entre el arte y la política, o bien, de manera más específica una relación entre la música nacional y la política de ese país, ya que son ámbitos que pareciera

—en un primer acercamiento— que no tienen una intersección entre sí, es decir, que no existe una relación entre ambos y que, por tanto, no se determinan cuando en realidad ocurre lo opuesto.

Así, hablar de música en México es un tópico muy amplio que puede abordarse desde distintos y variados aspectos, por lo que esta investigación se ciñe únicamente a dos compositores: Manuel M. Ponce y Carlos Chávez, quienes son considerados dos de los personajes fundamentales de la música mexicana y como parteaguas para entender de qué manera se estableció y funcionó el nacionalismo en la música académica, así como señalar el legado que cada uno de ellos dejó en el ámbito cultural del país.

Gracias a lo anterior, considero pertinente el desarrollo y propósito planteado en esta investigación porque, como se mencionó de forma previa, México ha producido un amplio repertorio artístico musical que muchas veces es desconocido, o bien, que no ha sido lo suficientemente valorado, razón por la que creo firmemente que la investigación y difusión del arte a la sociedad es fundamental para sensibilizarnos y apreciar el amplio espectro no sólo musical y sino artístico en general que el país tiene que ofrecer.

La música, como patrimonio intangible y, a la vez, siendo un arte tan finito debería mantenerse viva y la responsabilidad de llevar a cabo esta tarea reside en los ciudadanos del país, ya que si bien ésta puede mantenerse guardada, clasificada o almacenada el punto es que no se olvide y se deje de lado como acervo inmaterial nacional, pero contradictoriamente al estar guardada, fuera del alcance social, una forma de mantenerla viva —desde la consideración de esta investigación— es, precisamente, investigar y difundir el tema en torno a la música nacional y, una vez hecho esto, buscar que la música se toque, se interprete y que, por consiguiente, que esas partituras no queden en el olvido, se escuchen y se sientan como elemento fundamental de la cultura de nuestro país.

De esta manera, considero que este trabajo de investigación es pertinente para la academia, ya que usualmente la Historia del Arte se ve enfocada en mayor medida hacia la pintura y, como consecuencia, se ha dejado de lado a las demás expresiones artísticas, además de que también reflexionamos en torno a la no separación de la obra y el contexto en el que se produjo, pues muchas veces se olvida la multidimensionalidad y complejidad de los procesos de nuestras realidades y entornos, que son factores importantes que también forman parte del momento en que una obra se ve determinada y llevada a cabo.

Así, este tópico investigativo es de carácter variado y, para poder estudiarlo de forma más profusa, es necesario observar este fenómeno no sólo desde el ámbito musical, sino también considerando diversas variables que la Historia, como disciplina, nos permite observar para posteriormente entablar relaciones con otras disciplinas de distintos ámbitos.

Mencionado lo anterior, es importante señalar que este trabajo se divide en tres capítulos: en el primero, se aborda el problema de establecer una definición precisa a varios conceptos que se utilizan a lo largo de la investigación, tales como ‘nación’, ‘nacionalismo’, ‘identidad’ y ‘patriotismo’, los cuales dirigen a la cuestión referente de la “autodefinición del mexicano”, al mismo tiempo que se realiza un breve recorrido histórico para comprender mejor estos conceptos y el contexto social en el que se veía sumido México. En el segundo, por su parte, se aborda de manera más específica el tema de la música nacionalista en otros países, en él se habla del tópico de ‘lo nacional’ en la música y de la búsqueda de algo propio, retomando su uso y cómo muchos compositores extranjeros se usan como referente y como influencia de los compositores mexicanos del siglo XX.

Finalmente, en el tercer capítulo, se aborda la música del México del siglo XIX como un preámbulo para establecer el paso al desarrollo de la música nacida en el siglo XX, además de



hablar de las corrientes que surgen y de sus principales compositores; de forma más general, en este tercer capítulo se retoman las piezas musicales, características y usos que cada una de ellas tiene propiamente en el ámbito musical del país.

## Capítulo I: México y el Trauma de su Historia

Cuando hablamos de aquello que nos representa como mexicanos resulta casi imposible evitar pensar en la gastronomía, que es muy diversa —como, por ejemplo, los chiles en nogada, el mole, el pozole, los tacos, las cemitas, la cochinita pibil, las tostadas, entre muchos otros—, en los bailes y danzas —y, en especial, los tradicionales como la “Danza de los Viejitos”, el “Jarabe Tapatío”, “El Huapango”, aunque también discurremos hacia las cumbias e, incluso, hacia los denominados “sonideros”—, en la música —como el mariachi, que son conjuntos musicales que se caracterizan por ir vestidos de charro, aunque también pensamos en cantautores reconocidos a nivel nacional, que van desde Pedro Infante o José Alfredo Jiménez hasta Juan Gabriel o José José—, en la religión y todo lo que ésta abarque, como sus festividades y símbolos —por ejemplo, recurrimos a la Virgen de Guadalupe, a las peregrinaciones, a la arquitectura de nuestras capillas e iglesias o bien, sin ir tan lejos, pensamos en las misas celebradas cada domingo—.

Aunque, al mismo tiempo, retornamos también a la diversidad que yace en la flora y fauna del territorio nacional y sus paisajes, así como en la riqueza natural e histórica que se ciñe en todos aquellos centros prehispánicos o en las ruinas que quedan de ellos, en conjunto con su población indígena y su respectiva diversidad lingüística, en nuestros llamados “Pueblos Mágicos” y muchas cosas más que atribuimos de manera colectiva como ‘nuestro’ y que, como tal, nos representa y hacemos parte de nuestra identidad. Con lo señalado anteriormente, es posible determinar entonces que aquello que denominamos como propio, como algo totalmente ‘nuestro’ es un conjunto de elementos que se han ido agrupando de manera gradual y que en realidad no ha sido más que una continua adjetivación de cosas.

Virginia Sánchez (2013, p. 416). nos hace preguntarnos qué elementos o características tienen las diversas expresiones humanas, sean éstas cotidianas o extraordinarias —y sean, pues,

de carácter sonoro, visual, quinestésico, ornamental, gustativo o aromático— y qué motivan su origen, reproducción y su tendencia a permanecer en las sociedades humanas a través del paso del tiempo. Entre estas expresiones, la lengua y el habla ocupan sin duda un lugar fundamental, pero también deben considerarse otros elementos igual de importantes, como los que se mencionaban anteriormente: la comida, la forma de vestir, los juegos y juguetes tradicionales, la industria de diversos tipos —el comercio, métodos y técnicas de construcción, la arquitectura de las casas, entre muchas otras—, las artes manuales, la literatura —considerando los relatos, mitos y leyendas—, la religión, las creencias cosmogónicas y, por supuesto, las danzas, los cantos y la que aquí nos interesa en mayor medida, la música.

Así, resulta muy interesante determinar de qué manera coexisten y se reconocen las diversas expresiones en torno a la identidad y al nacionalismo de los mexicanos, elementos que parecen estar siempre en constante disputa, contradictorios quizá en algunos aspectos, siendo a su vez parte del patrimonio que hemos adoptado como propio y como características representativas de toda la sociedad y de México como país, ya que todas estas expresiones de identidad derivan, por un lado, de aquello relacionado a la Época de la Colonia y, por el otro, de aquellos intentos de recuperación de los vestigios prehispánicos como, por ejemplo, los diferentes centros culturales y sociales edificados antes de la Conquista.

Si bien coexisten, al mismo tiempo —y aún hoy en día, después de más de dos siglos de la Independencia de México— hay una discusión constante respecto a qué es lo que nos hace mexicanos y cómo se define esta figura (la del mexicano) de manera general, pues es común encontrarnos con comentarios y actitudes contradictorias entre sí, por ejemplo, están quienes defienden las raíces prehispánicas y culpan a los españoles de saqueadores y de imponer su cultura a la fuerza, pero siguen estas mismas tradiciones desarrolladas a partir de este sincretismo entre

ambas culturas, tales como ir a misa cada domingo, rendir culto a dioses que no tienen un origen con la cosmovisión indígena y que, aun así, tienden a personificarse como ‘mexicanos orgullosos’.

Dentro de esta misma discusión, se presentan también problemas discriminatorios, donde al estar en una constante búsqueda de la identidad particular, hay mexicanos que buscan ‘cuidar’ las raíces prehispánicas e indígenas —las cuales son amplias y el territorio nacional es rico en ellas debido a la enorme diversidad—, pero en ese proceso de búsqueda y reconocimiento tienden a utilizar términos despectivos para referir a otros mexicanos que tienen una tez más oscura que la de ellos o tienen un vocabulario más coloquial, empleando para ello insultos y discriminando a los pueblos nahuas, zapotecas, mixtecos —sólo por mencionar algunos—; en otras palabras, la búsqueda de la identidad, enmarcando para ello el significado de “qué es ser mexicano” presenta contradicciones y tiende a la discriminación —mayormente de índole racial— hacia los propios compatriotas.

Otra discusión importante en relación con lo dicho de manera previa es que el hecho de intentar valorar y rescatar todo aquello que nos parece ‘nuestro’ y que buscamos definir como propio, pero que se contrasta con la continua búsqueda de coincidir en varios aspectos con Europa o Estados Unidos, es decir, se pide abrazar las raíces indígenas, pero al mismo tiempo el mexicano trata de parecerse a los ciudadanos de otro territorio, con una cultura y tradiciones totalmente distintas de aquellas que se han señalado como ‘propias’ en primer lugar. Este problema de identidad ha sido retomado por la política y, como consecuencia, derivando en el nacionalismo —que se irá definiendo de manera progresiva a lo largo de este capítulo—.

En el caso de México, el problema de identidad es un asunto intrínseco a su historia, a sus crisis y a su lucha de autodefinición que no debe verse sólo un asunto de carácter político, sino histórico. Este ‘fenómeno’ —denominémoslo aquí de esa manera— es un concepto interesante, ya

que deviene de un acontecimiento de hace siglos y que, aún ahora, no se ha podido superar y que no se tiene la certeza de que, en un futuro, se vaya a lograr.

### ***1.1 Nación, Nacionalismo e Identidad***

Es importante definir algunos términos que se emplean de manera repetida en esta investigación y que son fundamentales dentro del desarrollo del tema, tal como lo son la identidad, la nación y el nacionalismo. Respecto a este último, hay un sinnúmero de estudios en torno al concepto como tal y a la forma en que se emplea, así como de diversas definiciones que le han sido dadas, las cuales se abordarán más adelante. En primera instancia, Bauer citado en (Elías, 2003, p.11) señala que “el carácter de lo nacional, antes de servir como una explicación última de todo desarrollo histórico, debería ser él mismo explicado”, es decir, el nacionalismo o “el carácter de lo nacional” no debería percibirse sólo como una ‘respuesta’ o ‘conclusión’ —por determinarlo de alguna forma— a una serie de eventos o hechos históricos, sino que más bien que el nacionalismo debería ser cuestionado y puesto en duda y que para “explicarse a sí mismo” es necesario hacerse una descripción de lo que es para poder ocuparse al momento de tratar de explicar algo más.

Pierre-André Taguieff citado por (Elías, 2003, p. 13) considera que, para una historia del nacionalismo, ésta debe incluir “una historia de las historias del nacionalismo” y señala que también deberá escribirse sólo como “una historia de las interacciones polémicas de las historias nacionalistas y antinacionalistas del propio nacionalismo”. Además, en torno a la misma discusión, cabe mencionar que el nacionalismo debe estudiarse como un fenómeno relacionado con múltiples variables, las cuales pueden aparecer como una condición del nacionalismo y como ciertas características que se benefician de la acción nacionalista, o bien, en ambas circunstancias. Así

mismo, es importante señalar que nunca existe un factor determinante, y que la significación de cada uno de los factores cambia históricamente (Guerra, 2004, p. 62).

Por último, referente al término que hemos estado definiendo para un mayor conocimiento de lo que se hablará en esta investigación, consideramos a Anderson Benedict (2006, p. 22), quien expone que los teóricos del nacionalismo se han sentido a menudo desconcertados ante tres paradojas: 1) La modernidad objetiva de las naciones a la vista del historiador frente a su antigüedad subjetiva a la vista de los nacionalistas, en otras palabras, el nacionalismo como un fenómeno reciente para la figura del historiador, mientras que para el nacionalista se trata más bien de un hecho que no tiene antigüedad y por ello, lo argumenta de esa forma, defendiendo ese punto de vista y darle un mayor énfasis a dicha postura. 2) La universalidad formal de la nacionalidad como un concepto sociocultural, ya que en el mundo moderno todos tienen y deben tener una nacionalidad, de la misma forma en la que deben tener un sexo —a partir de este punto, podemos considerar que es un hecho que se ha normalizado y que ha traído con él el desarrollo de la xenofobia—. 3) Y, como última paradoja, la idea del poder político de los nacionalismos, frente a su pobreza y su incoherencia filosófica.

De esta forma —y comenzando con las definiciones más específicas del término—, tenemos a Cansino (2005, pp.65-7), quien plantea que el nacionalismo “recurre a la historia”, en este caso, podríamos plantearlo en relación con una discusión bipartita —por ejemplo, héroes contra villanos, Francisco I. Madero contra Porfirio Díaz, liberales contra conservadores o, de manera más general, los “buenos” contra los “malos”—, con las costumbres y tradiciones —es decir, celebraciones como el día de muertos, el 16 de septiembre, las fiestas de XV años e, incluso, el ir a misa cada domingo—, las expresiones artísticas —como la pintura, la danza, la arquitectura y, por supuesto, la música— y los modos de vida de una nación, mismo que ha dado diversos usos

políticos e ideológicos a lo largo del tiempo. Además, él señala que algunos otros autores consideran al nacionalismo como una ideología que convierte a la nación en un valor absoluto, en un discurso que mitifica la realidad y, por tanto, en una ideología como falsa conciencia.

Así mismo, Cansino añade que el nacionalismo ha sido un componente ideológico que constituye a los Estados y que una cultura nacionalista puede manipularse para legitimar, reproducirse en el poder y justificar un proyecto de nación de una élite política. También se presenta el hecho de que la construcción de identidades nacionales con fines políticos apela a las tradiciones, valores e historia en un territorio y una población, pero que al final son las élites las que los redefinen y potencian para cumplir sus objetivos. De esta manera, el autor señala y hace un énfasis particular en el componente ideológico y político, así como en los factores que se emplean dentro de ellos.

Otro autor que propone ideas similares a las de Cansino es Vizcaíno Guerra, quien señala que “el nacionalismo puede entenderse como un recurso para legitimar una institución o forma política que se considere correcta” (Guerra, 2004, pp. 24-41), o bien, que se haga legítima por alguna otra razón. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que este nacionalismo no es la institución ni la política pública en sí mismas, además de considerar que la etiqueta de ‘políticamente correcto’ cambia de forma constante con el tiempo. De esta manera, consideramos que en este punto —en el que menciona que el nacionalismo no es la institución ni la política— es importante agregar la estrecha relación que establece con Michel Foucault y lo que este autor propone sobre el concepto de poder, ya que este autor señala justamente que el poder no es ni la institución ni la política, ni los gobernantes, sino que es algo más grande: un sistema aceptado por todos o, al menos, por la mayoría de personas que son parte de una sociedad —algo que ocurre de forma similar con el nacionalismo—.

Además, Guerra distingue dos modalidades de nacionalismo: la primera tiene el objetivo de construir un Estado —y que llevaría, inevitablemente, a una lucha contra el orden ya establecido—; la segunda, por su parte, tiene el objetivo de prolongar el dominio del Estado. En ambos casos, el propósito es político y, sin estos fines políticos, no es como tal nacionalismo —es decir, podría ser cultura o identidad nacional, pero no nacionalismo propiamente—. Cuando este autor habla de nacionalismo no piensa en los factores en sí mismos, como el mestizaje, la independencia, la revolución, los llamados héroes nacionales, etcétera, sino en una acción o discurso político que transforma en símbolo a alguno de dichos factores con el propósito de conservar o alcanzar el poder político.

Así, el nacionalismo —como cualquier otra ideología dominante— se encuentra determinada por la burguesía, círculo que tiene como discurso fundamental que sus intereses son los intereses de toda la nación. Entonces, el nacionalismo pasa a verse no como la ideología de la nación, sino de las élites y es por esto mismo que no puede ser explicado sin los intereses de estos grupos sociales privilegiados. Guerra afirma, además, que el nacionalismo no es la historia, ni la economía, ni las costumbres, tampoco es el territorio o la cultura, sino más bien la utilización política que se les da.

En otras palabras, es la exaltación de todos estos elementos —sean, pues, políticos, económicos, religiosos, históricos, raciales, entre otros— que son parte de la identidad de un pueblo o nación; dicha exaltación es realizada por discursos de las élites que aspiran u ocupan el poder a través de la comunicación, la propaganda o la educación y que todo esto ayuda a imaginar una comunidad y crear una memoria colectiva, ya sea por medio de monumentos, festividades, himnos, banderas, museos, peregrinaciones o elementos que se consideran como ‘propias’ y que forman parte de este nacionalismo.



Por otro lado, el autor plantea algunos aspectos a considerar cuando se estudia al nacionalismo, por ejemplo, podemos posicionar a los símbolos, ya que aquellos que él emplea son muy diversos, o también el hecho de que la acción nacionalista se realiza por un actor social que tiene al menos tres capacidades: 1) dar un mensaje a un grupo, 2) seleccionar entre los recursos de la historia, cultura y naturaleza a los elementos útiles para esa acción y sus propósitos y, por último, 3) exaltar los elementos que aporten identidad. Así mismo, Guerra sostiene que la acción nacionalista sólo tiene sentido en la medida en que se relaciona con un proceso de unificación política y cultural de una sociedad que tenga el dominio de una élite, es decir, que el nacionalismo sirve para moderar los conflictos sociales o para disminuir la insuficiencia de gobernabilidad.

Cabe señalar que Vizcaíno Guerra hace mención del contenido que regularmente aparece en los discursos nacionalistas, como la existencia de una comunidad política a la que se llama ‘nación’ y corresponde a un territorio delimitado —en este caso, México—; un enemigo externo a la nación —como, por ejemplo, España, Francia o Estados Unidos—; un enemigo interno o antipatriota —es decir, que se encuentra dentro del mismo territorio nacional, como en el caso de los conservadores—; un llamado a la unidad de los miembros de la misma comunidad o nación —por ejemplo, el himno nacional, el cual inicia con la línea “Compatriotas, un himno entonemos”, o citas como “Alcemos juntos nuestras armas” que hacen referencia a esa búsqueda de la unidad—; referencias a la historia —como cuando de manera coloquial señalamos, como ciudadanos, el buscar nuestras “raíces prehispánicas”, o señalando acontecimientos como la Independencia o la Revolución—; a una idealización del futuro y, por último, a un conflicto social y a una solución que debe asumirse en nombre de la nación y en defensa o exaltación de la independencia de la nación con respecto al resto del mundo.



*Imagen 1.* Retrato de Benito Juárez. Liberal



*Imagen 2.* Lucas Alamán y Escalada, reprografía.  
Conservador

Lo anterior genera la duda de por qué surge dicho nacionalismo y por qué fue bien recibido por el conjunto de los denominados ‘intelectuales’ del país —grupo conformado por pintores, escritores, músicos, entre otros— y por la población en general y, al mismo tiempo, nos hace cuestionarnos por qué más que nunca necesitamos, como sociedad mexicana, una reafirmación de quiénes somos y es que, ¿cuántas veces no hemos escuchado ya dicho discurso histórico? En la política, por ejemplo, podemos señalar el uso frecuente de este tropo con la intención de hacerlo suyo y crear por medio de éste una respuesta al conflicto, la crisis y el problema de identidad para sus propios fines, que son más que nada individualistas.

Entre otras definiciones en torno al tema del nacionalismo y, con estrecha relación a las propuestas de Cansino y Guerra, se encuentra Anthony D. Smith en (Béjar & Rosales, 2002, pp. 306-307), quien propone que el nacionalismo “es una ideología política que gira alrededor de una doctrina cultural que se basa en la construcción de conceptos, lenguajes y símbolos unificadores que apelan al territorio, a la historia y a la comunidad”. Además, Ernest Gellner señala que el

nacionalismo “es un principio político en el que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política” (1988, pp.13-276), es decir, que sea una teoría de legitimidad política y que su definición quede supeditada a otros dos términos: estado y nación.

Gellner también explica que el Estado es la especialización y concentración del mantenimiento del orden, en otras palabras, es la o las instituciones relacionadas con la conservación de dicho orden y agrega, además, que el nacionalismo no surge en sociedades desestatizadas, de manera que cuando no hay estado no surge el problema de los nacionalistas, pero cabe señalar que tampoco en cada uno de los estados surge el nacionalismo, sólo en algunos. Por otro lado, hace énfasis en que ni las naciones ni los estados existen en todas las épocas y circunstancias y que tampoco son una misma contingencia, sin embargo, señala que el nacionalismo ha sostenido que ambos —nación y estado— están hechos el uno para el otro y que, como consecuencia, uno de ellos sin el otro es algo incompleto y trágico. En tanto, también es importante mencionar que antes de que pudieran llegar a prometerse como uno para el otro, cada uno de ellos hubo de emerger y este surgimiento fue independiente y contingente —es decir, que pudo o no pudo ser y darse así—.

Para el término de ‘nación’, por otro lado, este autor propone dos definiciones: la primera de ellas señala que dos hombres son de la misma nación sólo si comparten la misma cultura, entendiendo por ‘cultura’ a un sistema de ideas y signos, de asociaciones y de pautas de conducta y comunicación mientras que, en la segunda, dos hombres son de la misma nación sólo si se reconocen como pertenecientes a una misma nación. Dicho de otra forma, en una se considera a la cultura y, en la otra, a la voluntad, siendo por tanto estos los elementos que se toman en cuenta para establecer una definición válida del concepto de ‘nación’. Así, la pregunta que surge a partir de esto es ¿cuál de estas dos definiciones se adecúa de mejor forma al caso de México?

Gellner llega a la conclusión de que el nacionalismo es el que engendra a las naciones y no a la inversa, pero no puede negarse que el nacionalismo aprovecha, muchas veces y de forma selectiva —y a veces transformándola radicalmente—, a la multiplicidad de culturas o riqueza cultural preexistente heredada de manera histórica. Empero, Guerra no sostiene que el nacionalismo crea al Estado ni viceversa, ni tampoco que el nacionalismo crea a la nación o ésta al nacionalismo, sino que más bien, señala que lo que existe es “una interacción entre el nacionalismo y el Estado y entre el nacionalismo y la nación” (2004, pp. 58-61). Además, plantea que el nacionalismo es un continuo y, a su vez, una permanente tensión entre la universalidad o uniformidad que busca el Estado en un espacio definido por un territorio y una jurisdicción y la especificidad de las identidades locales y culturales, muchas de las cuales están integradas a un Estado, o bien, que rebasan las fronteras de los Estados. Otra cosa que debemos tener en cuenta, según este autor, es que la nación no es sinónimo de Estado, pero que ésta posee una estrecha relación con él —en primera, como identidad colectiva que aspira a constituir un Estado y, en segunda, como una identidad colectiva que se construye o perpetúa por la acción de un Estado ya constituido—.

Otro autor al que no podemos dejar de lado es Tenorio Trillo, quien considera que “el nacionalismo moderno es esencialmente como una centralización cultural y política, una homogenización y una adaptación constante a nuevas ideas, tecnologías y circunstancias” (1998, pp. 322-324). Esta homogenización ocurre dentro de las fronteras físicas e históricas de los estados-nación modernos y, por ello, el nacionalismo se vincula a la formación del Estado. Asimismo, menciona que, aunque la imagen de una nación moderna siempre se presenta como un resultado homogéneo, natural, dominante, civilizado y genuinamente histórico, se trata más bien

de una expresión particular de un momento del continuo y, no sólo eso, sino que además puede ser presentada como única, pero a la vez como universal.

De esta forma, el nacionalismo puede verse como un producto de lo moderno, que se diseña principalmente —según Trillo— dentro de las redes de poder. En cada país, la creación de una imagen nacional fue obra de aquellos que se encontraban en el poder —lo que se ha señalado ya con los autores anteriores— y que sólo se dio a través de la consideración de otras imágenes nacionales, es decir, mediante la diferenciación del otro, ya que sólo a partir de esta constante interacción, las imágenes nacionales adquirirían sentido.

Como se explicó en párrafos anteriores, el nacionalismo ha sido entendido de distintas maneras, pero entre ellas podemos encontrar ciertas similitudes, como el hecho de que no puede separarse de la política ni de las élites o la burguesía, de la búsqueda de legitimación y la apelación y uso de todos aquellos modos de vida, historia, símbolos, tradiciones y costumbres que son parte de una comunidad. Además, que el nacionalismo no es en sí mismo ni Estado, ni la nación o identidad ni tampoco todos esos factores que se relacionan con estos elementos, razón por la que en este trabajo convenimos con la idea de que el nacionalismo es un discurso que exalta y apela a todo aquello que uno podría considerar propiamente como ‘suyo’ o como ‘parte de sí’, es decir, un discurso que legitima o busca una legitimidad política y que es realizado por aquellas personas que tienen el poder de hacerlo.

Por otro lado, si bien ya hemos tocado de manera sucinta la definición de ‘nación’ con Gellner, nos gustaría mencionar a David Miller en (Elías, 2003, pp. 16-17), quien sostiene que “las naciones no son cosas que existan independientemente de las creencias que las gentes tengan acerca de ellas”, de forma que si decimos que unas personas componen una nación no sólo estamos

diciendo algo acerca de sus características físicas o su comportamiento, sino que estamos señalando algo acerca de cómo se conciben a sí mismas.

De igual forma, Bernard Joseph en (Elías, 2003, pp. 17-19) afirma que no es fácil imaginar que una nacionalidad exista como tal antes de que sus propios miembros tengan conciencia de su unidad y se sientan a sí mismos como una comunidad y que, en medida en que la nacionalidad se basa en el sentimiento, la existencia de dicho sentimientos de conciencia grupal constituye un factor de importancia primaria en la constitución de la nacionalidad. Así, agrega que el deseo de ser una nación no podía ser sino la expresión de un deseo consciente de los miembros de una nacionalidad por razón de su vida comunal en el pasado, con sus logros y también sus experiencias.

Por su lado, Elie Kedourie en (Elías, 2003, p. 24) señala que lo que fue originalmente un invento en este caso, la nación —cuya justificación demandaba argumentación, persuasión, apelación a la evidencia, entre otras cosas— pronto se difundiría y afirmaría al punto de aparecer como autoevidente y natural, y no necesitaba explicación alguna. Como se mencionó de manera previa, al igual que el nacionalismo, la nación no puede ser tomada como explicación o como respuesta —ni como conclusión— de algo, no sin antes cuestionarla y ponerla en duda.

Ernest Renan, otro autor fundamental dentro de esta discusión, concluye en (Elías, 2003, p. 63) que las naciones no sólo son una creación reciente, sino que además carecen de fundamentos objetivos y que ninguno de los factores —como la religión, la geografía o la lengua— en que se basa la nacionalidad pueden explicar cómo las naciones se formaron y delimitaron mutuamente. Así, al tratar de definir una nación, Renan encontraba ejemplos que lo refutaran debido a la diversidad y pluralidad que hay dentro de una misma nación. Un claro ejemplo de esto que afirma el autor es, precisamente, México ya que es un país tan diverso y plural en donde, si bien la mayoría de la población habla español, también se encuentran grupos de personas que tienen como primera

lengua alguna de las lenguas indígenas que se pueden encontrar dentro del país, las cuales el Estado ha tratado de buscarles un reconocimiento, valoración o recuperación —en mayor o menor medida— para poder denominarlas, de esta forma, como algo ‘propio’, algo que sea ‘nuestro’ y de lo cual nos podamos sentir orgullosos.

Respecto al lenguaje, surge la duda de ¿por qué si en casi todo el territorio de Latinoamérica se habla español, entonces hay tantos países y naciones? Es decir, si compartimos el lenguaje, pero también otros factores como, por ejemplo, la religión —en particular, el cristianismo— y una historia en común —entiéndase por esto a la Conquista—, entonces ¿por qué hay tantas naciones en el mismo territorio que compone, pues, a Latinoamérica? Por su lado, Elías José Palti afirma que no son las naciones las que crearon los Estados Modernos, sino que fueron más bien los Estados Modernos quienes crearon las naciones tal y como las conocemos actualmente, y que el hecho de que la nación sea algo históricamente construido implica que, si bien hunde sus raíces en el pasado y encuentra determinaciones naturales que condicionan su carácter, no emana directamente de ellas (2003, pp. 15, 64).

Otra definición que se ha considerado para esta investigación, es la de Joseph Benedict quien establece que la nación es “una comunidad política imaginada, limitada y soberana” (2006, pp. 22-286), en donde el término ‘imaginada’ refiere al hecho de que, pese a que la nación sea un territorio pequeño, sus miembros no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, ni los verán ni escucharán hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de una comunión. Benedict agrega que las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por la forma en que son imaginadas.

Por otro lado, la nación es también ‘limitada’ porque, aunque albergue millones de seres humanos, contiene fronteras dentro de sí y, por tanto, puede afirmarse que ninguna nación se

imagina con dimensiones que contengan a la humanidad, y que, se imagina soberana porque el concepto nace en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico. Además, se imagina como ‘comunidad’ porque, independientemente de la desigualdad y de la explotación interna del territorio y de sus habitantes, la nación se concibe como un compañerismo, una fraternidad que ha permitido que, en los últimos dos siglos, millones de personas maten y estén dispuestos a morir por tales imaginaciones.

De esta manera, si se concede generalmente que los estados nacionales son ‘nuevos’ e ‘históricos’ —algo que podría parecernos un tanto paradójico—, las naciones a las que dan una expresión política presumen siempre de un pasado inmemorial y que miran a un futuro ilimitado, lo que es aún más importante. Así, la magia del nacionalismo es la conversación del azar en destino.



*Imagen 3.* Escudo Nacional Mexicano

Si al pensar, por ejemplo, en Brasil, en los Estados Unidos o en las antiguas colonias de España, nos detenemos a cavilar en torno a su idioma, podemos darnos cuenta de que la lengua no era un elemento que los diferenciara de sus respectivas metrópolis imperiales y que todos ellos — incluido Estados Unidos— eran Estados criollos formados y dirigidos por personas que compartían una lengua y una ascendencia comunes con aquellos contra quienes luchaban.



Adicionalmente, Benedict propone que el nacionalismo debe entenderse alineándolo no con ideologías políticas conscientes, sino con los grandes sistemas culturales que lo precedieron y, además, se cuestiona el por qué fueron, precisamente, las comunidades criollas las que concibieron en una época tan temprana la idea de su nacionalidad mucho antes que la mayor parte de Europa, así como porqué el imperio hispanoamericano —que había persistido tranquilamente durante casi tres siglos— se fragmentó de repente en dieciocho estados distintos.

Por una parte, los habitantes de toda Hispanoamérica se consideraban ‘americanos’ porque dicho término denotaba a la fatalidad compartida del nacimiento fuera de España y fueron, de hecho, los criollos protestantes de habla inglesa —en el Norte— quienes, al estar mucho más favorablemente situados para la realización de la idea de ‘América’, lograron apropiarse al final del gentilicio común de ‘americanos’. La ‘nación’, entonces, se convirtió así en algo capaz de ser deseado de manera consciente desde el principio del proceso y resultó ser un invento para el que era imposible obtener una patente, pues podía piratearse —por denominarlo de alguna forma— por manos muy diferentes y, a veces, inesperadas.

Por el contrario, los movimientos de independencia en los países de América se convirtieron en todo lo que se escribió al respecto sobre ella, en conceptos, modelos y, sobre todo, en ‘proyectos originales’. Así, la confusión americana creó estas realidades imaginadas conformadas por estados nacionales, instituciones republicanas, ciudadanía comunes, soberanía popular, banderas, himnos nacionales, entre muchas otras cosas, incluyendo la liquidación de sus opuestos conceptuales: imperios dinásticos, instituciones monárquicas, absolutismos, sometimientos, noblezas heredadas, servidumbre, ghettos, entre otros.



*Imagen 4.* El explorador (A. Vespucci) ante la india llamada América.

Es en este punto donde se formula la siguiente interrogante: ¿por qué los individuos están dispuestos a morir por estas invenciones? Benedict señala que pueden insistir en el carácter casi patológico del nacionalismo, su fundamento en el temor y el odio a los otros y a sus afinidades con el racismo, pero sostiene que convendría recordar que —en realidad— las naciones inspiran amor y, a menudo, un amor profundamente abnegado, es decir, un “amor ciego”. De esta forma, los frutos culturales del nacionalismo —ya sea la poesía, la literatura novelística, la música o las artes plásticas— revelan este amor muy claramente en miles de formas y estilos distintos y que, cabe destacar, por otro lado, que el hallazgo de productos nacionalistas análogos que expresen temor y aversión tiende a ser muy raro.

Hay una clase especial de comunidad contemporánea que sólo la lengua puede sugerir, en especial, en forma de poesía o de canciones. Por ejemplo, en los himnos nacionales —por más pueril o banal que sea el lenguaje utilizado, así como la sencillez que se presente en las tonadas— se experimenta la simultaneidad debido a que, en los momentos en que resuena o se toca en diferentes partes de la nación, personas totalmente desconocidas pronuncian los mismos versos con la misma melodía y, quizá, hasta con la misma intensidad. De esta manera, la imagen produce

unisonancia. Si, por el contrario, estamos conscientes de que otros están cantando estos himnos o canciones precisamente en el momento y la forma en que nosotros lo hacemos y, aunque no tengamos ninguna idea de quiénes puedan ser cada uno de ellos, nada nos une a todos fuera del sonido imaginado.

Si pensamos en un concierto, por ejemplo, se nos presenta la imagen de que cientos de personas se encuentran cantando una misma canción al mismo tiempo y que resulta imposible que uno de los individuos presentes en este concierto conozca al resto de personas que lo acompañan, pero en el conjunto se percibe la sensación de que dicho individuo no se encuentra solo y en ese momento, tal vez, se presenta el pensamiento volátil de que esa canción que todos se encuentran cantando y disfrutando en el mismo instante los une y, por tanto, los conecta a todos. Si pensamos en otra actividad recreativa, como un partido de fútbol, nuestra cabeza recreará que si se trata de dos equipos de naciones distintas enfrentándose —por ejemplo, México vs Argentina— cada uno de sus aficionados se encontrará cantando su respectivo himno nacional, aun a pesar de las diferencias que tengan con los otros aficionados que les acompañan, o bien, si se trata de un encuentro de equipos nacionales contra un equipo extranjero —como las Chivas o el América— entonces todos somos uno, sin importar que en la cotidianidad su equipo sea uno distinto al que está jugando en ese momento.

Este autor también aborda de manera más profusa el concepto de nacionalismo y explica que un “nacionalismo oficial” fue típicamente una respuesta de grupos dinásticos y aristocráticos —es decir, las clases altas— amenazadas por el nacionalismo vernáculo popular. Además, que el nacionalismo se piensa en términos de los destinos históricos y que se diferencia del racismo, ya que éste sueña con “contaminaciones eternas” que se han sido transmitidas desde el principio de los tiempos mediante una sucesión interminable de cópulas repelentes, es decir, fuera de la historia.

Así, los sueños del racismo tienen —efectivamente— su origen en ideologías de clase más que en ideologías en torno a la nación.

Benedict concluye afirmando que hoy en día es difícil recrear en la imaginación un estado de vida en el que la nación se considere como algo totalmente nuevo, ya que todos los cambios de conciencia profundos, por su naturaleza misma, traen consigo “amnesias características” y que de tales olvidos brotan —en circunstancias históricas específicas— las narrativas. Por último, cita a Braudel con una aseveración significativa que señala que en la biografía de la nación se destacan los suicidios ejemplares, martirios conmovedores, asesinatos, ejecuciones, guerras y holocaustos, más para servir al propósito de la narrativa, estas muertes violentas deben ser olvidadas o recordadas como “nuestras”.

Por su parte, Virginia Sánchez (2013, pp. 416-417) nos recuerda que el ser humano es, ante todo, un ser social y que esto es algo que va desde sus orígenes hasta lo largo de su existencia, ya que a los seres humanos les fue necesario, primero, como un acto de supervivencia y, posteriormente, como un principio de diferenciación el marcar una línea divisoria entre un ‘nosotros’ y los ‘otros’. Además de que señala que en toda sociedad existe una red de códigos — sean positivos o negativos— aprendidos por sus miembros desde una edad temprana (en la infancia), muchos de ellos de manera no consciente y cuyo conocimiento y ejecución les permite sentirse parte de un grupo definido, se trata pues de generar un fuerte sentimiento de pertenencia hacia un ámbito con el que se sienten identificados, en contraposición a lo ajeno: a los otros.

Las diversas formas de expresión poseen una serie de rasgos particulares de acuerdo con los cánones establecidos socialmente y que son practicados por cada uno de los miembros —sea de manera pasiva o activa, es decir, como emisores o receptores— con el fin de lograr el grado de identidad necesario para sentirse parte de su comunidad, o al menos, de un segmento de una

sociedad compleja y estratificada, pero entonces ¿qué es la identidad? y, en especial, ¿qué es la identidad nacional?

Antes de ahondar un poco más en estas cuestiones, es importante señalar que identidad y diversidad van de la mano, ya que los diferentes grupos humanos —o los distintos segmentos de toda una sociedad— determinan sus propios paradigmas, encontrándonos así con una gran diversidad cultural—. Ahora bien, estos paradigmas no son cerrados ni estáticos, al contrario, son dinámicos y susceptibles a una serie de cambios que se producen —en parte— por el contacto con ‘los otros’ a través del tiempo, ya sea bajo circunstancias de vecindad o porque les fueron impuestas violentamente por una cultura dominante.

Nivón Bolán y Ramírez Sánchez en (Béjar & Rosales, 2002, pp. 308-320) explican que identidad y nacionalismo se encuentran estrechamente vinculados, aunque sean diferentes. Por una parte, el nacionalismo es un discurso construido intencionalmente mientras que, por el otro lado, la identidad es un proceso no consciente de apropiación de ese discurso que deviene en signos de identificación para los actores sociales. Además, hacen énfasis en que la selección de ciertos acontecimientos y la activación de uno u otro recuerdo del pasado siempre será una decisión tomada desde el presente, de forma que el discurso nacionalista se constituye a partir de la elección de un conjunto de acontecimientos del pasado y, con ello, se producen las ideas de origen, persistencia o comunidad.

Así, estos autores proponen que el arraigo colectivo de estos discursos no procede exclusivamente de la escuela, sino de prácticas colectivas más amplias, como lo son —por ejemplo— los rituales cívicos, los himnos —si recordamos, cuántas veces no hemos cantado la línea inicial de nuestro himno nacional: “Mexicanos al grito de guerra”, ya sea en la escuela, en un partido de fútbol o de alguna otra ceremonia en torno a una celebración de carácter social—,

las fiestas que dan paso a banderas, desfiles, kermeses —muy comunes en las celebraciones o conmemoraciones de la independencia o la revolución—, canciones, bailes populares, peregrinaciones, entre muchas otras cosas más. Entonces, el sentido de pertenencia se nutre de elementos que se configuran a través del discurso, pero también por medio de los diversos eventos cotidianos. De este modo, la identidad nacional nos remite a una multiplicidad de relaciones simbólicas —originales o reinterpretadas— a construcciones deliberadas, apropiadas y resignificadas; la identidad para Bolán y Ramírez es, ante todo, un sentido de continuidad que, de manera paradójica, permite la permanencia, pero también el cambio.

Una propuesta un tanto más distinta a lo anterior es la de Gustavo Esteva, quien en (Béjar & Rosales, 2002, pp. 339-344) plantea que “la identidad nacional ha sido un instrumento ideológico que ha contribuido a dar apariencia de legitimidad y estabilidad a una estructura de dominación”, aunque ambas aluden a realidades empíricas o históricas para adquirir un tono de credibilidad y que, por tanto, son formuladas para estimular los procesos de identificación. Supone, además, que la identidad nacional no es una condición dada del mundo de lo real, pero que tampoco lo es la identidad personal o grupal y que, como consecuencia, es inútil intentar de descubrirlas ya que éstas son inventos, creaciones ideológicas que pueden concebirse a partir de supuestos o presuposiciones de ciertas culturas.

Otro autor que, dentro de su definición de identidad propone algo interesante, es Gilberto Giménez en (Hernández Enríquez, 2018, p. 9), quien define a la identidad como un proceso subjetivo por el que los sujetos identifican su diferencia de otros sujetos mediante la auto-asignación de todo un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizado y relativamente estable en el tiempo. Por su lado, Manuel Castells al igual que Giménez en (Hernández Enríquez, o. 10) plantea tres tipos de identidad: 1) la legitimadora, 2) la de resistencia y 3) la de proyecto. La

primera de ellas está vinculada con las instituciones dominantes —es la impuesta—, la segunda es una reacción a la primera, donde los actores que quedaron fuera de la unificación dominante de identidad reclaman su existencia y, finalmente, la tercera refiere a aquellos actores que construyen dentro de la identidad dominante nuevas formas de identificación y que desde adentro —de manera legítima— buscan el cambio de las estructuras impuestas.

Tenorio Trillo (1998, pp. 324-329) señala que “tanto las identidades locales y regionales, como las identidades nacionales de hoy en día, son hechos tan innegables y difíciles de definir”, de forma que las denominadas “identidades nacionales modernas” nunca fueron entidades históricas completas, estáticas y armónicas y que, por el contrario, eran dinámicas, ambiguas y en proceso de formación. Además, plantea —por un lado— que en la medida en que una imagen nacional suele presentarse como una idea de nación homogénea, centralista y vigorosa, como una síntesis oficial y exclusiva, varias identidades se ven afectadas, mientras que —por el otro lado— la imagen nacional requiere de la constante influencia, transformación, destrucción y reinención de las tradiciones e identidades locales.

Asimismo, Trillo considera que, hasta el surgimiento de la producción en masa e industrialización moderna, el término “identidad nacional” era un oxímoron —es decir, que era contradictoria—, de manera que, si la identidad de un pueblo había de reflejarse en una imagen nacional moderna, la idea de una identidad única a escala nacional era, en sí misma, la negación de varias de las identidades incluidas en lo que actualmente entendemos como nación-estado.

Ahora bien, considerando todas las propuestas anteriores, consideramos que la más acorde en tanto al concepto de ‘nación’ es la que propone Benedict, en la que señala que la nación es una comunidad política imaginaria, limitada y soberana. En cuanto a la de ‘nacionalismo’, nos quedamos en este trabajo con la de que es un discurso político que apela a diversos factores como

lo son la religión, la lengua, la historia, las tradiciones y las costumbres el cual es establecido por personas con el poder de hacerlo y que buscan, por tanto, una legitimación política. Por otro lado, para el concepto de 'identidad' preferimos la que apela a la autodefinición, sin embargo, para 'identidad nacional' ocupamos la que señala que es la apropiación de un discurso que apela a todo aquello que consideramos como 'nuestro' o 'propio', así como también a una serie de prácticas colectivas cotidianas.

## ***1.2 ¿Quiénes somos?***

Ahora que hemos abordado de manera más profusa a los conceptos fundamentales que mencionamos previamente en la introducción de este trabajo, damos paso a un recorrido por la historiografía de México y al llamado trauma de su historia, para lo cual comenzamos con dos personajes emblemáticos: Fray Servando Teresa de Mier y Carlos María de Bustamante. El primero, Teresa de Mier, escribió en 1813 su *Historia de la Revolución de Nueva España* como una serie de argumentaciones a favor de la independencia, sin embargo, cabe mencionar que él no es sólo el primer cronista de la insurgencia, sino que además defiende la causa rebelde, argumentando que el vínculo entre América y España se fundaba en un pacto escrito en las Leyes de Indias y, junto con ello, pensaba que las Américas no eran colonias, sino verdaderos reinos. No obstante, ese pacto fue anulado por el despotismo de la monarquía y, debido a ello, éstos creían tener el derecho de romper el vínculo político que los ataba a la Corona (Florescano, 2002, pp. 294-296).

Además, es fundamental mencionar que su interpretación del pasado produjo algunos efectos importantes dentro del estudio de la historia, ya que su crítica a la conquista y el dominio español convirtió a los tres siglos en la "época negra" de la historia mexicana, lo cual trajo consigo



una negación, el rechazo, enjuiciamiento y repudio a la Nueva España, el Virreinato y el régimen colonial (Florescano, 2002, pp. 398-399). Respecto a esta idea, resulta muy interesante considerar el hecho de que la actitud actual de muchos mexicanos se ciñe en torno a este odio persistente, a este rechazo del Virreinato y de la Época Colonial de forma equiparable a lo que ocurre con el repudio a la Edad Media, que ha sido denominada en varias ocasiones como una “época oscura”. Sin embargo, resulta contradictorio el rechazo hacia estos acontecimientos históricos —el Virreinato y la Época Colonial— cuando, al mismo tiempo, se alardea de las iglesias que se consideran como patrimonio nacional, como algo ‘nuestro’, cuando se reniega del sincretismo cultural con España, dado que la religión más practicada en todo México es el catolicismo —que surge, por supuesto, de la Colonia y, por tanto, de España—.

Al segundo autor, Carlos María de Bustamante, podemos distinguirlo por dos obras: *Cuadro Histórico de la Revolución Mexicana* (1843) y *Diario Histórico de México* (1822), los cuales integran el primer Corpus Documental de la Insurgencia, aunque es importante señalar que la obra ha sido estrictamente criticada por la gran aglomeración, falta de rigor y presentación de los documentos, además de la mezcla de hechos importantes con anécdotas insustanciales. Empero, lo que hizo que sus narraciones perduraran al paso del tiempo fue que el autor exaltaba la insurrección por medio del empleo de héroes, descripciones de batallas, triunfos y derrotas que construyeron un “panteón patriótico, un mapa heroico y una crónica emotiva de la independencia” (Florescano, 2002, pp. 301-302).

Estos héroes que nos presenta Bustamante recuerdan a la época escolar, en la que cada lunes se celebraba una ceremonia en la que se cantaba el himno nacional, se contaban efemérides y, cuando llegaba el momento de conmemorar algún hecho histórico, siempre se mencionaba el nombre de dichos héroes —como el de Miguel Hidalgo, José María Morelos, Benito Juárez,

Francisco I. Madero y el de los hermanos Serdán, por mencionar algunos—, así como el de los ‘villanos’ —como, por ejemplo, Hernán Cortés, Maximiliano de Habsburgo o Porfirio Díaz—.

De esta forma, tanto Teresa de Mier como Bustamante son considerados los fundadores del nacionalismo histórico en México y un arquetipo de cómo debía escribirse y enseñarse la historia del país durante mucho tiempo. Para ello, debía considerarse entonces la mezcla entre España y México, haciendo hincapié en el hecho de que “el español y la india engendraron un hijo bastardo, el cual fue marcado con el baldón de las castas para recibir la más despiada discriminación” (Basave, 2002, p. 18), es decir, que pronto ‘mestizaje’ y ‘bastardía’ se volvieron sinónimos, y la Nueva España fue un país mestizo entre mestizos, por tanto, una nación bastarda.

Así, podemos señalar que, después de la Independencia, todos los sentimientos patrióticos tradicionales —sea, pues, la idea de compartir un mismo territorio, lengua, religión y pasado— se integraron al proyecto moderno de constituir y de formar una nación soberana (Florescano, 2002, p. 315). No obstante, no debe olvidarse que construir un México homogéneo culturalmente, con una sólida y única identidad ha sido el proyecto de las clases política, económica, social y culturalmente dominantes y que los responsables de la reproducción de la identidad nacional han sido principal y privilegiadamente las instituciones nacionales que dirigen la vida en los ámbitos social, político y jurídico del país (Béjar & Rosales, 2002, pp. 86-87).

Por su lado, David Branding (1995, p. 1) señala que la búsqueda de símbolos, mitos y conceptos para definir la identidad de la patria y la nación fue iniciada por los intelectuales mexicanos a partir de las primeras décadas del siglo XVII —y que continúa actualmente, en pleno siglo XXI—, búsqueda que divide en dos ciclos dominados por el patriotismo criollo y el nacionalismo mexicano, respectivamente: el primero, según Branding, surge bajo la monarquía absoluta, mientras que el segundo, nace durante una época de revolución. Así, este autor considera

que la élite intelectual criolla —herida en su orgullo— argumentó no sólo en defensa del criollaje, sino también a favor de la herencia prehispánica, por lo que la corriente patriótica desembocó en lo que ha sido considerado como “la virtual expropiación del pasado indígena por parte de los criollos” (Basave, 2002, p. 19).

Además, esta expropiación desarrolló en el individuo criollo su crisis de identidad, ya que dentro de los eventos se trataba de defender una patria a la cual no estaban seguros de pertenecer y que, por tanto, no quedaba muy claro para ellos lo que todo eso implicaba. Por un lado, los intelectuales criollos no tenían más remedio que valerse de los intelectuales indígenas para legitimarse en su pugna contra Europa y, por el otro lado, le parecía imposible a ese sector poder considerarlos como compatriotas. Entonces, la solución adoptada fue la de apropiarse del esplendor del indio muerto a cambio de desvincularse de la miseria del indio vivo —problema y actitud que consideramos contradictoria, vigente y sin resolución—.

Desde otra perspectiva, Benedict (2006) plantea que, para entender cómo las unidades administrativas pudieron llegar a ser concebidas a través del tiempo como ‘patrias’ —no sólo en las Américas, sino también en otras partes del mundo—, es importante examinar las formas en que los organismos administrativos crean un significado. Por ejemplo, los viajes y la peregrinación —de suma importancia para los criollos— les hacía preguntarse el porqué se encontraban en el mismo lugar, es decir, qué hacía que estuviesen juntos, si venían de diferentes lugares o provincias, e incluso llegaban a sentir que su camaradería se basaba no de forma única en esa peregrinación particular, sino también en la fatalidad compartida del nacimiento trasatlántico. No obstante, pese a que en términos de lengua, religión, ascendencia o formas de vida fuese, en gran medida, indistinguible del español peninsular, no había nada que hacer respecto a ello pues, irremediamente, era criollo y, como consecuencia, no era español. El criollo nacido en las

Américas no podía ser un ‘español auténtico’ y, el nacido en España, no podía ser un ‘americano auténtico’ por ser peninsular.

Adicionalmente, el autor continúa exponiendo que los criollos disponían —en principio— de los medio políticos, culturales y militares necesarios para hacerse valer por sí mismos y que constituían, a la par, una comunidad colonial y una clase social privilegiada. No obstante, habrían de ser sometidos y explotados posteriormente, pese a que eran esenciales para mantener la estabilidad de la Corona Española y fueron, a pesar de todo, los conflictos entre los peninsulares y los criollos los que precedieron a la aparición de las conciencias nacionales americanas a finales del siglo XVIII. De esta forma, ya fuese monarquía o república, centralismo o federalismo, el modelo estaba en el extranjero —a partir de lo cual deriva, justamente, otro problema—, en otras palabras: en el dominio del hombre blanco. Así, el lema de las clases privilegiadas de la época — e, incluso, de una parte de los propios mestizos— bien pudo haber sido que “un buen indio, es un indio invisible” (Basave, 2002, p. 23).

Cansino (2005, p. 66-68) señala que, si bien el nacionalismo mexicano había sido definido mucho tiempo atrás, los rasgos de la imagen nacional en el siglo XVII y hasta el siglo XIX —junto con la reivindicación del pasado indígena, el guadalupanismo, el mestizaje, los atributos naturales, entre muchas otras cosas— no son suficientes, pues es verdaderamente hasta el siglo XX, con las élites triunfantes en la Revolución, que se le imprime al nacionalismo una serie conformada por nuevos rasgos que terminaron por favorecer sus intereses. Además, el autor agrega que en el México postrevolucionario el nacionalismo se convirtió en una ideología organicista y geométrica, en un discurso sobre la sociedad organizada desde el Estado, es decir, en una estrategia estatista para privilegiar las alianzas con él. Sin embargo, después de la revolución, el país se encontraba dividido, fragmentado y con muchos grupos e intereses en pugna y disputa, así como con un gran

nivel de inestabilidad, sumando el hecho de que sólo podía triunfar el grupo político que fuera capaz de unificar a la nación e impulsara acuerdos y alianzas y que promoviera, como consecuencia, una era de estabilidad.

Por tanto, propone que el nacionalismo revolucionario fue, más bien, un discurso conformado por muchas ideas: un poco de populismo, de desarrollismo, antiimperialismo, anti-yanquismo, indigenismo y paternalismo, por mencionar algunas. Éstas, a su vez, dependían de las circunstancias en que se encontraban, las cuales se establecían de acuerdo con los intereses de una clase política pragmática y oportunista. Cansino también establece que la mecánica de este discurso es simple y complejo a la vez ya que, por un lado, como ideología legitimadora, el nacionalismo revolucionario provee un sentimiento de identidad nacional asociado a la labor social y desarrollista del Estado y, por el otro, se establece como una estrategia política que permite descalificar y neutralizar cualquier proyecto político que no coincida con el del Estado.

En otras palabras, se trataba de homogeneizar a un país tan diverso y de legitimar una política, pero entonces, ¿qué apeló a qué? La respuesta sería que a la historia, al pasado en común, a la religión, a la vida cotidiana, a tradiciones y costumbres, a los himnos, bailes, símbolos, a la música y todo aquello que hacía un llamado en contra del enemigo en común: Porfirio Díaz y, por supuesto, de prometer un futuro ideal. No obstante, para entender de mejor forma cómo se desarrolló este nacionalismo postrevolucionario, consideramos conveniente abordar unos años previos —en específico, al periodo del Porfiriato— y a las ‘exposiciones universales’.

Tenorio Trillo (1998, pp. 14-332) señala que las llamadas exposiciones mundiales eran representaciones universales y conscientes de lo que se creía que era el progreso y la modernidad y que, por ello, eran de manera simultánea tanto el cometido como la interpretación ideal de la ciudad moderna. Así mismo, en ellas podíamos visualizar la creencia de una verdad positiva,

universal y homogénea, la idea de una libertad supuestamente alcanzada y las contradicciones inherentes a esa idea, además del intento de poner fin a la historia al recapitular el pasado y controlar el futuro y la posibilidad de considerar al presente como la mejor de todas las épocas posibles, señalando el credo del nacionalismo como parte característica del cosmopolitismo internacional y del imperialismo económico.

También, cabe señalar que las ferias mundiales surgieron de los intereses nacionalistas que, como consecuencia, materializaron estos intereses, pero en medio de un cosmopolitismo internacional, sin embargo, para las naciones-imperio de finales del siglo XIX, las exposiciones universales eran tanto escenarios para demostraciones de poder e intereses expansionistas, como una parte de la ostentación de la presunta superioridad racial y cultural que incluían todas las formas modernas de expresión, por ejemplo, el arte y la ciencia, la propaganda comercial y estadística, los paisajes plasmados en lienzos y las estructuras arquitectónicas. De esta forma, las naciones se imbuían al mismo tiempo en una singularidad nacional reconocible y en un cosmopolitismo y modernidad aceptables.

En las exposiciones mundiales de entre 1880 y 1930, las élites mexicanas aprendieron las verdades universales que, a su vez, les facilitaron la consolidación de su integridad y su poder nacional, así como de su posición internacional, además de que México compartió la curiosidad de Europa por Oriente y todo lo que esto conllevaba: un interés por lo que se consideraba ‘exótico’ y que, al mismo tiempo, emprendió una auto etnografía. De esto, se desprendió la necesidad de alimentar la búsqueda de objetos y gente que entraba bajo la etiqueta de ‘exótico’, por lo que México ostentaba en las exposiciones una diversidad de comida, bebidas y vestidos indígenas.

A finales del siglo XIX, la noción de ‘patria’ se ligaba directamente a una experiencia histórica que había marcado con intensidad a una generación que unió el antiguo patriotismo

criollo con el nacionalismo liberal, el cual se veía reforzado por dos guerras de invención, empero, la élite porfiriana añadía a la antigua idea de ‘patria’ un contenido histórico, político y geográfico más inteligible como, por ejemplo, la primera síntesis global de la historia patria, la reorganización de la burocracia en todos los niveles y un intenso estudio científico del territorio mexicano. Trillo plantea que, en otros países, la nación era algo creado para ser — principalmente— enseñado y aprendido por la mayoría y que, en cambio, en México la nación creada en el siglo XIX fue hecha de forma fundamental para ser exhibida y, sólo entonces, se convirtió en algo que podía ser enseñado.

Respecto a lo anterior, el hacer que la nación se consolidará sólo para poder exhibirla, estimuló que los agentes del estado mexicano realizaran, dentro de sus fronteras, que ésta fuera entendida como un espectáculo, es decir, como si se tratara de un suceso extraordinario. A pesar de ello, la nación no consistía en un sentimiento individual, sino que era —más bien— una festividad colectiva, aunque efímera y excepcional. De esta forma, las ciudades y pueblos de México empezaron, poco a poco, a crear una nación al representarla como un sinnúmero de exposiciones, desfiles y reuniones locales y regionales que daban cuerpo a una etérea esencia: México.

Por su parte, las élites mexicanas se acogieron, sobre todo, a la materia prima con que se hacen todos los nacionalismos, es decir, a la historia. Así, al reorganizar, inventar y, por supuesto, reinventar la epopeya del pasado —en especial durante la recapitulación del patriotismo criollo, que fue un periodo fundamental—, la élite porfiriana reacomodó nuevamente las representaciones gráficas y la retórica nacional que se habían creado y establecido desde los tiempos de la Colonia. Entonces, podría decirse que los porfirianos tenían razón en el hecho de que, poco a poco, los mexicanos se volvieron propiamente ‘mexicanos’ y llegaron a identificarse de tal forma por una

imagen nacional moderna, donde la revolución se convertiría en el patrimonio de la nación y el pasado y territorio indígenas pasaría a ser objeto de manipulaciones y maniobras.

Aunado a las exposiciones, consideramos a ciertos libros como elementos fundamentales dentro de este periodo y que representan, precisamente, la búsqueda de qué es lo mexicano y quiénes son, pues, los mexicanos. El primero de ellos es *México a través de los siglos* (1884) de Vicente Riva Palacio, quien da un enfoque muy particular a los mestizos en donde se busca la creación de un pueblo único con una nacionalidad propia. Para él, ni criollos ni indios son mexicanos en un sentido estricto, ya que justifica que, o se parecen a los españoles, o bien, se asemejan a los antiguos aztecas y mayas. Además, este autor hace —por primera vez— una vinculación explícita entre el mestizaje y la mexicanidad, en donde otorga al mestizo la exclusiva de la nacionalidad mexicana, argumentando que si Italia es para los italianos y Alemania para los alemanes, México entonces es para los mestizos (Basave, 2002, pp. 29-30).

El segundo libro considerado es *Los Grandes Problemas Nacionales* (1909) de Andrés Molina Enríquez que, junto con el influjo revolucionario, logró la vinculación mestizaje-nacionalidad que dio paso a otro rumbo en el territorio nacional, dado que las dos únicas opciones eran un México indio o un México mestizo. Así, pese a la euforia indigenista —que creó por momentos la ilusión de un retorno a lo prehispánico idílico—, la realidad se impuso de nuevo: el fracaso del Porfiriato, los movimientos populares como el zapatismo y el villismo —compuestos mayormente por campesinos indígenas y mestizos—, el hálito justiciero y la reivindicación de la Revolución, estipuló la idea de que todo conspiraba en favor de la corriente mestizofilia (Basave, 2002, pp. 121-123).

Retornando nuevamente a las ideas de Trillo, el autor señala que la imagen armada por el gobierno postrevolucionario afirmaba que México era un lugar popular, mestizo e indio y



consideraba tanto un México para todos los mexicanos, como un México para que el resto del mundo lo viera como una nación mestiza moderna, de forma que esta imagen nacional postrevolucionaria era en verdad nueva y original, no por su autenticidad, sino por su eficacia. Sin embargo, los gobiernos revolucionarios pronto se dieron cuenta de que la Revolución era, por sí misma, el símbolo que podía convertir la imagen de la nación en algo radicalmente nacional y, al mismo tiempo, más universal que antes.

No obstante, a diferencia de las oleadas de patriotismo en la Independencia, el despojo de 1847 o la Intervención Francesa —surgidas anteriormente como una reacción contra las intromisiones extranjeras— el sentimiento revolucionario era, en esta ocasión, de introversión. Es decir, a falta de un enemigo externo al cual cerrar filas y establecer una aparente unidad nacional que resultaba tan heterogénea como abstracta, en esta ocasión se optó por definir los factores de cohesión que, una vez plasmados en la ideología de la Revolución, habrían de unificar al país (Basave, 2002, p. 124).

Por su lado, Guerra (2004) sostiene que el nacionalismo popular, surgido de la Revolución, estuvo definido por los intereses del Estado, esto es, que estuvo de la mano de la burguesía y que el nacionalismo posterior a la Revolución Mexicana fue de Estado, pero lo que le precedió fue —en realidad— un movimiento definido contra el régimen. De manera posterior, Pérez Montfort (2015, p. 153) plantea que, durante los treinta años que van de 1930 a 1960, el nacionalismo fue la guía fundamental de la cultura mexicana y que se sostuvo sobre una afirmación de valores propios, así como de una muestra incesante de posibles aportaciones mexicanas —ya fueran indígenas, tradicionales o contemporáneas— a la cultura universal.

A su vez, Cansino (2005, p. 68) hace énfasis en el periodo de la década de los 30, ya que fue durante esta época que se generaron e institucionalizaron las formas de relaciones sociales que

le permitieron al Estado obtener el apoyo para su continuidad, además de que los grupos políticos dominantes diseñaron ideológicamente los rasgos y las características centrales de su discurso de poder para dar coherencia y legitimidad al Estado, que posteriormente se denominó “nacionalismo revolucionario”. De manera similar, Florescano (2002, pp. 393-396) señala que, tras el triunfo de la Revolución, se difundió la idea del vencimiento de un régimen corrupto y, además, se divulgó la idea de un nuevo proyecto nacional, en donde se tomaban en cuenta a los grupos más oprimidos —conformados por indígenas, campesinos, trabajadores y clases medias—, lo que desencadenó una reinterpretación compulsiva del pasado.

Asimismo, tanto académicos, profesores e intelectuales se interesaron por dichos temas y, al mismo tiempo, se reanudaron nuevamente las antiguas discusiones en torno a la lucha ideológica entre liberales y conservadores, así como de indigenistas e hispanistas y de tradicionalistas y revolucionarios, donde cada autor o grupo defendía sus orígenes históricos, tradiciones, héroes y fechas significativas. No obstante, es a partir de la refundación de la SEP —evento ocurrido en 1921— y de que los diferentes grupos revolucionarios se unieran al Partido Nacional Revolucionario —en el año de 1929—, que la toma de decisiones sobre la identidad nacional y los fundamentos históricos sobre la patria serían manipulados por las instituciones del Estado y el PNR.

Para Cansino (2005, p. 69), el punto culminante del nacionalismo revolucionario se alcanza con Lázaro Cárdenas ya que, desde ese entonces, comenzó a desarrollarse toda una industria cultural nacionalista y popular que masificó y unificó los patrones de identidad que, hasta la fecha, se conservan —tales como la llamada “época de oro” del cine nacional, la cual hace alusión a lo popular, lo cotidiano y a ‘las raíces mexicanas’; el muralismo, con su elogio desmedido a los éxitos populares de la Revolución y su descalificación del imperialismo, el capitalismo y, por supuesto,

de los Estados Unidos, así como su reivindicación de las causas obreras y su afinidad comunista; la música vernácula, con su exaltación de “lo mexicano”, que se ve reflejado en la cultura del charro, el folklore y de “la raza”, sin olvidar mencionar los libros de texto gratuitos que, con su historia oficial, terminaron por recrear nuestro mito nacionalista—.

Es a partir del punto anterior que consideramos pertinente analizar, de manera más detenida, cómo se consolida el nacionalismo postrevolucionario, es decir, qué debates hay en torno a quienes se consideran ‘mexicanos’, a qué es ‘lo mexicano’ y, por supuesto, el cómo se conciben a sí mismos todos aquellos que realizan estas definiciones y estas búsquedas sobre el ‘ser mexicano’ para determinar qué es lo que esto implica y cómo la cultura —tomando dentro de este concepto a las artes— es un aspecto fundamental para entenderlo.

Por su lado, Pérez Montfort (2015, pp. 154-163) señala que la consolidación del nacionalismo cultural surgido de la Revolución Mexicana se manifestó de diferentes maneras, por ejemplo, si comenzó con la novela se fue expandiendo, posteriormente, a todos los demás ámbitos, que iban desde los estudios psicosociales y las danzas folklóricas hasta la continuidad del muralismo y la música popular. Dentro de esto, surgió una gran diversidad de obras que, posteriormente, tuvieron un gran peso en la historia y que se preguntaron —en su momento— por una especie de “esencia nacional” llamada ‘mexicanidad’ o lo denominado ‘mexicano’, con aspectos identitarios y exagerados que eran capaces de ser manipulados por los gobiernos en turno.

Así, las discusiones entre ‘lo nacional’ y lo extranjero, que comenzaron en el ámbito literario, pronto trascendieron a múltiples áreas culturales y todos estos ánimos conjuntos se encargarían de formar un proceso de radicalización, en donde se daba una interpretación del pasado del sector privilegiado para señalar esta fractura. Por un lado, existía una visión reivindicativa del mestizaje que dio origen a los mexicanos: la indígena y la española, de las cuales se presentaban

aficiones e intereses a favor de una u otra, o bien, se negaba y rechazaba la contraria. Por el otro, las tres vertientes que discutían en torno a ‘la originalidad’ y a la capacidad propositiva de la cultura mexicana —el indigenismo, el hispanismo y la mestizofilia— gozaban de suficiente vigor para seguir siendo protagonistas.

Montfort señala que los indigenistas insistían en que los mayores males del país se habían originado a partir de la Conquista —señalamiento en el que es pertinente recordar a Mier y a su *Historia de la Revolución de Nueva España*, en la que encontramos los inicios de este rechazo y negación a la Colonia—, además de que volvían a poner sobre la mesa la llamada “Leyenda Negra” del coloniaje español en América, en la cual se hacía alusión a toda clase de atrocidades e injusticias. No obstante, los hispanistas menospreciaban las aportaciones prehispánicas e indígenas argumentando que la Conquista había sido el mayor salto civilizatorio de la historia mexicana y es así como, en la actualidad, estas dos posturas convergen, coexisten pero son, al mismo tiempo, contradictorias entre sí.

En función de lo anterior, es momento de reiterar uno de los puntos fundamentales de esta investigación, que se centra precisamente en esta búsqueda de lo que es el ‘ser mexicano’ o a qué se refiere el concepto de ‘lo mexicano’ que, antes de ser tomado como un problema nacido del ámbito de la política, de las élites dominantes o del propio nacionalismo, parece más bien una cuestión que deviene de nuestra historia como nación y la manera en la que se ha ido contando a lo largo del tiempo —lo que conlleva gran parte del peso de este problema— y del ‘trauma’ de la herida, que ha sido heredada desde hace siglos y que sigue sin cerrar.

En primer lugar, la época postrevolucionaria —además de presenciar el surgimiento de tendencias pictóricas, literarias y musicales— vio florecer el proceso de búsqueda sobre ‘lo mexicano’, el cual pretendía descubrir sus características distintivas y la razón de ser de su

subdesarrollo. Desde entonces, se declara que “se han derramado verdaderos ríos de tinta que buscan el cauce de la mexicanidad, entre los cuales la corriente mestizófila engrosa la renovada búsqueda de la polifacética identidad nacional” (Basave, 2002, p. 136). Es así como una de las obras que podemos considerar una piedra angular tanto para intelectuales y académicos, como para artistas dentro de este tema, es *El Perfil del Hombre y la Cultura en México* (1934) de Samuel Ramos, quien propone algunas reflexiones sobre la identidad, características, complejos y preocupaciones de ‘lo mexicano’, razón por la que se analiza la obra de manera más detallada a continuación.

Ramos (1934, pp. 20-86) señala que México, durante mucho tiempo, se ha alimentado de la cultura europea, pues una vez que se volvió una nación independiente, comenzó a apreciar y a valorar demasiado lo extranjero hasta el punto en el que buscaba hacerse igual de ‘culto’ a la europea, sin embargo, los pueblos hispanoamericanos —según Carlos Pereyra— sufrieron las consecuencias de las tesis autodenigratorias, lo que los llevó a formar un arraigado sentimiento de inferioridad étnica. Así, la reacción nacionalista aparece justificada en su resentimiento contra la tendencia cultural europea, a la que Pereyra considera responsable de la desestimación de México en sus propios pueblos, donde establece que en realidad lo que hacían los mexicanos no era por culpa de la vanidad que sentían de parecerse a otra cultura, sino que era más bien consecuencia de la necesidad de ocultar la propia.

Igualmente, el autor plantea la existencia de un sentimiento o complejo de inferioridad en todos los individuos que manifestaban una exagerada preocupación por afirmar su personalidad y que se interesaban vivamente por todas las cosas o situaciones que significaban poder, esto debido a que tienen un afán inmoderado de predominar, es decir, a una necesidad de ser en todo los primeros. No obstante, él no afirma que el mexicano sea inferior, sino que se siente inferior. Por

ejemplo, a principios del siglo XX era algo general en los mexicanos presentar un desdén marcado por todo lo que se consideraba como propio y presentar un interés en lo extranjero, sobre todo en lo europeo —como se mencionó previamente—, pues buscaban modelos que les dieran un sentido de superioridad.

Cabe mencionar, además, que el sentimiento nacional surgió de querer formar una cultura propia, ‘nuestra’, en contraposición a todo lo extranjero —es decir, a lo europeo—, pero que, en un inicio, el nacionalismo fue un movimiento vacío que sólo buscaba la negación de lo europeo. De esta forma, consideramos relevante profundizar un poco más en este tipo de obras, porque en ellas podemos observar los problemas y crisis de identidad que vivían los mexicanos en ese momento, así como la forma en la que se percibían a sí mismos y cómo buscaban o creaban estas características y soluciones a los problemas de identidad y en torno a ‘lo mexicano’, o bien, referente a cómo se veían como individuos nacionalistas.

Por su parte, José E. Iturriaga (2012, pp. 277-289) señala que describir el carácter de lo mexicano es una tarea muy compleja de entender debido a un conjunto de factores como la complejidad del pasado histórico, la multiplicidad de los grupos aborígenes que habitaban el territorio nacional antes de la llegada de los españoles, la idea de que el conquistador no era completamente europeo, sino mestizo —entre celtíbero y árabe—, o el hecho de que España no había superado todavía el estilo de vida medieval al momento en que ocurrió la Conquista, así como la realidad de ser un territorio vecino a un país como Estados Unidos y, en comparación, poseer un territorio pobre en su mayoría y fragmentado por diversas cuestiones sociales, raciales y económicas.

Respecto al concepto del mexicano, Iturriaga menciona que éste padece de un hondo sentimiento de menor valía que arranca de su pasado colonial, de su condición de raza vencida, de

la inferioridad de su civilización frente a la del conquistador y, por supuesto, de haber sido fundado su mestizaje a través de la violencia —una idea equiparable a las que propone Ramos—. Además, señala que el mexicano siente con exaltación el patriotismo, pese a que no es consciente de lo que es la patria ni de lo que eso significa o implica, ya que el patriotismo no se da en la esfera de lo racional, sino que ocurre más bien en la esfera de lo emocional y, por tanto, siente profundamente a su patria —pero, como se señalaba, no tiene una noción clara de ella—.

A partir de la problemática anterior, fueron varios los filósofos y escritores que pretendieron escribir un cuadro de rasgos característicos invariables sobre el concepto de ‘ser mexicano’ que diera razón a sus comportamientos y permitiera, a su vez, proponer medidas para superar su dependencia cultural no sólo de Europa, sino también de Estados Unidos. Para que esta actividad fuera exitosa, se formó una corriente bajo la tutela de Leopoldo Zea que llevó el nombre de “Hyperión”, en la que destacaron autores como Luis Villoro, Ricardo Guerra, Jorge Carrión y Emilio Uranga —por mencionar algunos—.

Así, Pérez Montfort señala que estos miembros se preocuparon por algunos rasgos esenciales de la mexicanidad e, incluso, se dieron a la tarea de inventar un tipo de mexicano ajeno a las condiciones políticas, sociales, económicas y regionales del país, otorgándole a este arquetipo de mexicano una serie de características negativas y la culpa del atraso nacional, filosofía que sirvió de legitimación al régimen priista y que contribuyó, así mismo, a la creación de una identidad nacional única, centralista y autoritaria (Montfort, 2015, p. 191).

De los autores previamente mencionados, nos centraremos especialmente en Leopoldo Zea, líder de Hyperión quien señala, desde su punto de vista, que el mayor error del latinoamericano consistía en la falta de conciencia histórica, o bien, en la inconsciencia de su propia humanidad. Zea plantea, además, que la Revolución Mexicana toma de bandera las necesidades y problemas

de los indígenas, ya que los convierten en una suerte de “símbolo” de lo popular, es decir, del pueblo y como tal, al representar lo popular —o lo que se ve con mayor frecuencia dentro de un grupo social—, se consideró también como símbolo de la nación, argumentando que el movimiento revolucionario se orientó hacia el nacionalismo y la constitución de una auténtica burguesía nacional y que dicha burguesía mexicana revolucionaria buscó mantener el más difícil de los nacionalismos: uno que surgiera como reacción anticolonial dentro de circunstancias y situaciones coloniales (Villegas, 1979, pp. 160-166).

Por otro lado, una aportación fundamental respecto a este tema es la que ofrece Vizcaíno Guerra, en la que menciona que “es insostenible decir que los intelectuales han servido simplemente para reproducir la ideología nacionalista” (Guerra, 2004, pp. 18-20, 264-265), ya que a lo largo de la historia pueden encontrarse ejemplos de escritores que critican al nacionalismo y, principalmente, al nacionalismo de Estado. Sin embargo, esto no es más que una paradoja: al tiempo que contribuyen a crear y recrear elementos de la identidad, critican los usos nacionalistas que los líderes políticos hacen de dichos elementos. En otras palabras, se crea una contradicción.

De esta forma, Guerra —entre otros autores que señalan similitudes ideológicas en torno a esta discusión— destaca que la dualidad de investigación y exaltación del nacionalismo se condensó durante y después del proceso armado de la Revolución Mexicana y que se introdujo progresivamente en casi todas las áreas de las ciencias sociales. También, cabe mencionar que algunas de las personalidades representativas que menciona el autor son Jesús Silva Herzog, Lombardo Toledano, Molina Enríquez, Antonio Caso, Gómez Morín, Gamio y José Vasconcelos, quienes eran, a su vez, los sabios de la Revolución —denominación dada a un grupo conformado por caudillos, intelectuales, fundadores de instituciones dentro del país y, por supuesto, nacionalistas—. No obstante, el nacionalismo de estas personalidades era una edificación de sí



mismos, pues las instituciones que fundaban eran, de hecho, lugares de las cuales dependían para escribir y publicar, haciendo que sus obras contribuyeran al conocimiento, pero también en cuestión de expresión de su protagonismo en el ámbito social y nacionalista.

Por último, agrega que, mientras los autores de ‘lo mexicano’ se preguntaban precisamente qué es México y qué es, entonces, ‘lo mexicano’, la interrogante de los nuevos estudios se sustentaba en el análisis de la construcción de una identidad común —fuese ésta real o imaginaria— que estuviera asociada con el proceso de construcción del estado y de la nacionalidad, sin olvidar que en México —como en muchos otros países latinoamericanos— el nacionalismo ha sido utilizado de manera muy frecuente como un instrumento del Estado, esto quizá como consecuencia tanto de la tradición autoritaria y centralista del territorio, como de la pobreza arraigada a la provincia y a los pueblos indios.

Asimismo, es fundamental retomar el concepto del mestizaje cultural, el cual tiene relación y relevancia en este aspecto, pues se adoptó en la sociedad como si se tratase de una dualidad: con pesimismo u optimismo, como algo ineluctable, o bien, a punto de consumarse. Así, para algunos individuos, el origen mestizo se convirtió en un hecho tan presente como pasado, como si se tratase de “algo que el mexicano recuerda para olvidar” (Basave, 2002, p. 138).

Octavio Paz en *El Laberinto de la Soledad* (1950), célebre ensayo del autor sobre la condición del mexicano, escribe que la extraña permanencia de Hernán Cortés y de la Malinche en la imaginación y en la sensibilidad de los mexicanos actuales revela que éstos son algo más que sólo figuras históricas y que pueden percibirse, más bien, como símbolos de un conflicto secreto que aún en la actualidad no se ha resuelto, no obstante, el mexicano tampoco pretende ser descendiente de ellos, pues los niega y no se reafirma, por tanto, ni como mestizo ni como abstracción (Basave, 2002, p. 138).

Finalmente, podemos señalar que la discusión de este apartado puede resumirse en las cosas que vemos y escuchamos día con día, como ciertas publicaciones o comentarios en redes sociales o en pláticas ajenas a lo digital como, por ejemplo, una aseveración que señala que “es el mismo caso del mestizo mexicano, su blanquitud aún está en duda y, por lo tanto, necesita reafirmarse. Sin embargo, el mexicano, como todos aquellos que habitan la otredad, busca —por todos los medios— pertenecer a la zona del ser”. En otras palabras, necesita afirmarse humano, una cualidad que la historia eurocentrista le ha negado.

### ***1.3 “Yo no amo a mi patria, su fulgor abstracto es inasible...”***

Como mencionamos en el apartado anterior, el nacionalismo alude a todo aquello que podemos identificar como algo que es ‘nuestro’ y esto, a su vez, se hace creando un ‘amor ciego’ abnegado —como bien diría Benedict— a esa comunidad imaginaria a la que pertenecemos y se ve representada, posterior y principalmente, a través de las artes y la cultura.

En este trabajo enfatizamos mucho en México y el llamado ‘trauma de su historia’ porque, específicamente, en el ámbito de las artes y de la música podría pensarse que las obras, las composiciones o la música (en sí misma) sólo apelan a la emotividad, es decir, a los sentimientos o a las emociones de querer transmitir algo e incluso apelar al denominado “arte por el arte”, aunque en la realidad no sea completamente cierto. Por ejemplo, no podemos sacar o extraer una obra —sea una pintura, un concierto, un performance, una danza, una escultura o una novela— de su contexto de producción y, al igual que con un texto, debemos cuestionarnos de dónde surge, quién la realiza, cómo, de qué manera, porqué, para quién o quiénes y, por supuesto, qué buscan con ello —es decir, cuál es el objetivo o finalidad de la obra en cuestión—.

Cabe resaltar, por tanto, que el vínculo entre artistas e intelectuales con el poder y la política, fue una constante a lo largo de este periodo y fueron raros los casos en que los creadores se mantuvieron independientes del Estado, pues desde las esferas del gobierno se promovieron, premiaron y marginaron tanto a pintores y escritores como a músicos, teatreros, bailarines y cineastas, siendo el Estado un organismo partícipe en la identificación de las características sobre aquello que reconocían como lo “propiamente mexicano” y, para ello, contaron precisamente con figuras intelectuales y artistas (Montfort, 2015, p. 159).

Hernández Enríquez (2018, pp. 20-21, 35) señala que la llamada “Edad de Oro” que se produjo en las artes visuales, en la danza, el teatro, el cine y la música —creados en la primera mitad del siglo XX y que la Revolución, entre sus tantas consecuencias, delimitó de manera ideológica— fue apropiada por el Estado cuando se percató del gusto de la población por un género que, en esencia, resultó más cercano al nacionalismo. De esta forma, se romantiza a la figura del campesino indígena —imagen delineada por el folclorismo—, convirtiéndola en un ícono cultural de la identidad del mexicano y que ha sido, además, empleada y adoptada hasta nuestros días, casi prácticamente en todas y cada una de las artes o en las diversas visiones artísticas institucionalizadas.

Por su lado, Guerra (2004) señala que el nacionalismo en los ámbitos del teatro y el cine, así como los de música, danza, pintura y creación literaria tenían un propósito “ético” explícito, que se centraba en exaltar los elementos de la nacionalidad y describirlos, construirlos o inventarlos, en otras palabras: de forjar la patria. Por su parte, Pufleau (2009, pp. 709-711) plantea que el discurso nacionalista en las artes tuvo como objetivo contribuir a la creación de un sistema simbólico común en todos los mexicanos, de generar una nueva cultura nacional a la cual cada ciudadano fuera capaz de identificarse independientemente de su origen étnico o social y esta

construcción cultural fue acompañada de la instauración de nuevas estructuras e instituciones políticas que permitieron al régimen nacional-popular adoptar la forma autoritaria y asegurar, por tanto, su continuidad.

Además, añade que en la relación entre las instituciones artísticas y el Estado podemos observar la coherencia o incoherencia discursiva de los mecanismos por los cuales el régimen autoritario logró legitimar —en el plano simbólico— su poder. Sin embargo, es imposible hablar de una coherencia o uniformidad estética absoluta en todas las obras mexicanas consideradas como nacionalistas, debido a la diversidad de posiciones ideológicas en los discursos de los artistas mexicanos. Por ejemplo, en el periodo que abarca de 1921 a 1952, el discurso nacionalista en las artes tuvo un rol fundamental en la construcción y la legitimación de una identidad cultural hegemónica por parte del régimen postrevolucionario, que lo institucionaliza a partir de la década de 1930. No obstante, no debe dejarse de lado el hecho de que las distintas expresiones artísticas vinculadas a referentes históricos o patrióticos están íntimamente ligadas a la visión de la historia vigente que se tiene en cada periodo y que pueden ser elementos de persuasión ideológica con la capacidad de crear y legitimar una historia que justifique el presente (Vázquez, 2016, p. 33).

Hablando de forma más específica sobre el nacionalismo musical en el México postrevolucionario —tema que fundamentalmente nos atañe explicar—, es sustancial señalar, en primera instancia, que esto fue un fenómeno complejo —razón por la cual requiere de una perspectiva pluridisciplinaria que es, a la vez, histórica, política, sociológica, ideológica y, por supuesto, musical—. Vázquez Toledano (2016, p. 109), en su investigación de música patriótica durante el Porfiriato, considera a este tipo de música como difusora de símbolos y emblemas en la formulación de una identidad nacional, además, menciona que la creación de imágenes sonoras que hablan de su pasado y su consolidación se vuelven necesarias dentro de ese ámbito y, como

consecuencia, su producción musical se inscribe dentro de un discurso cultural y educativo generado durante el Porfiriato y se ve entendida, al mismo tiempo, como un medio de expresión que pudo haberse ejercido como un elemento identitario entre los estratos medios y altos de la sociedad mexicana.

De Toledano, recuperamos algunas de las ideas que propone porque consideramos que es a partir del Porfiriato en donde podemos encontrar precisamente esta búsqueda de identidad que el autor señala —no sólo en la música, sino en las artes y con las figuras intelectuales del país—, una indagación en la forma en que se identificaban a manera nacional y que se inscriben en un discurso cultural, educativo y de legitimación en la sociedad mexicana, que es también observable de manera más clara en las exposiciones mundiales. Respecto a la música, Pufleau (2009, p. 711) señala que las posiciones y estrategias de los compositores para definir una música nacional e integrarla a la cultura hegemónica occidental fueron, más bien, extremadamente heterogéneas y fluctuantes, de modo que la recuperación y el arreglo con armonías sofisticadas de la música popular decimonónica —con figuras como Manuel M. Ponce—, la especulación teórica basada en una nueva división micro tonal de la octava —con Julián Carrillo—, la búsqueda de un lenguaje armónico y formal que fuese capaz de integrar la música popular mestiza —con Silvestre Revueltas—, la recuperación de melodías indígenas para integrarlas a las grandes formas occidentales o la búsqueda de un modernismo primitivo —con Carlos Chávez— fueron, en su conjunto, vistas como un proceso arduo y complejo.

Por tanto, es menester señalar —en este punto— y mantener siempre presente que para el desarrollo de la música intervienen tres individuos primarios: el compositor, el intérprete —que en ocasiones puede ser, de hecho, el mismo compositor— y el público que escucha la obra. Sin embargo, en la época moderna aparecen otras dos figuras de gran importancia: el musicólogo o

investigador y el gestor o mecenas, al cual su poder político le otorgaba, curiosamente, otro nivel. De esta forma, esta última figura será de vital importancia en el área debido al interés que tuvieron como actores políticos activos en la creación nacional —así como difusión y promoción— de música en los siglos XIX y XX (Hernández, 2018, p. 6).

En cuanto a la historiografía de la música en México, resulta no sólo interesante, sino también pertinente, mencionar lo que proponen Olga Picún y Consuelo Carredano (2012, pp. 1-3, 23-24) quienes distinguen dos tipos de estudios sobre el nacionalismo musical: uno musicológico y otro de carácter histórico. Sobre el primero, puede verse que el nacionalismo se presenta sólo como un producto musical y no como un movimiento sociocultural y político, tal como lo aborda el campo de la historia, además de que no sólo se desdibuja la condición de proyecto político, social y cultural propuesto por las élites intelectuales y políticas del país que define, propiamente, el nacionalismo, sino que también se presentan fragmentaciones ideológicas que existen dentro del movimiento. Por tanto, resulta importante entender el nacionalismo en el marco de un proyecto cuyo eje se encuentra en la esfera política y donde la música es una de las tantas manifestaciones del ya mencionado “Proyecto de Nación”.

Estas autoras, dentro de su análisis, toman como primer punto de discusión al discurso verbal en la construcción nacionalista, ya que todo movimiento sociopolítico se sustenta y legitima a través de los discursos, no obstante, señalan que para esto deben definir cuáles son las manifestaciones del nacionalismo en el campo musical, para lo cual destacan tres ámbitos principales: 1) Un discurso sobre lo que debe ser la música, la educación, la difusión y la investigación musicales; 2) La acción, es decir, los programas de desarrollo implementados a partir de dichos discursos en esos mismo ámbitos y 3) La música, como tal.

Además, proponen una lectura del nacionalismo sustentada por medio de varios elementos, entre los que se encuentran —por ejemplo—, los discursos (y sus transformaciones) sobre el nacionalismo, publicados principalmente en revistas y periódicos de la época y, por otro lado, su contraparte: el silencio acerca de este tema, fundamentalmente en músicos que solían escribir sobre diversas temáticas vinculadas con la música. También, las posturas de los militantes de izquierda y de quienes no se planteaban la construcción de una identidad nacional —fuese ésta explícita o no— y, por último, la producción asumida como nacionalista, que expresaba las distintas tendencias existentes durante ese periodo.

De esta forma, se hace énfasis en dos discursos: por un lado, están aquellos que se centran en cuestiones puramente musicales y que apuntan a la construcción de un tipo de música nacionalista basada en la apropiación selectiva de la cultura de las clases subalternas, así como en la música anterior a la Conquista y, por el otro lado, están aquellos discursos que se centran en la función social de la música, en particular como un medio de la lucha de clases. En el caso del primer tipo de discursos, dicha apropiación se vio encubierta por la idea de la recuperación o rescate del olvido, donde la selección correspondía a una concepción superficial y restringida de las prácticas culturales, lo que a su vez resultó en la forma en que los propios músicos la hicieron evidente en la teoría y en la práctica, además de que tendían a presentar definiciones de estereotipos musicales mexicanos. En el caso del segundo tipo de discursos, la preocupación no radicaba en la forma en que se apropiaban de lo ajeno, sino en cómo se expresaba con libertad lo que les era propio.

Otros autores importantes que hablan sobre este tema son Aurelio Tello y Ricardo Miranda quienes, en primer lugar, señalan que —tanto hoy como ayer— solemos definir una buena parte de lo que nos distingue apelando a connotaciones musicales, o bien, a ciertas formas o géneros que

asociamos con algunas características particulares que son de índole social, cultural o personal, tales como los recuerdos o las ensoñaciones (Miranda & Tello, 2011, pp. 36-37, 142). Cabe señalar, además, que gran parte del fenómeno musical y su manifestación en la sociedad actual se relacionan estrechamente con cuestiones de definición y autodefinición cultural —de agrupamiento social o de factor de cohesión e identificación tribal que presenta valoraciones artísticas, estéticas o estrictamente musicales—, por no establecer simplemente que se trata del poder de la mercadotecnia.

Durante los siglos XIX y XX resultaba lógico que la música hubiera desempeñado un papel fundamental en el anuncio de cuáles eran naciones nuevas, tal y como había ocurrido históricamente con diversas instituciones religiosas o políticas, Tello y Miranda señalan que es necesario estudiar la música de esa época con especial atención a la sociedad de ese entonces, a sus gustos y sus prácticas y, por supuesto, a sus costumbres. Asimismo, consideran que no se sabe si exista, como tal, la denominación de “música latinoamericana”, ni tampoco si sea posible definir lo “latinoamericano” en la música, es decir, que pueda delimitarse qué es ‘lo propio’ y lo universal dentro de ella, ni tampoco se sabe si exista la música propiamente mexicana y, de igual forma, no es plausible señalar que pueda definirse lo mexicano en la música ni mucho menos que pueda escribirse una historia de la música mexicana (Tello, 2010, p. 10).

A partir de lo anterior, ambos autores plantean que podríamos detenernos en el concepto de la poiesis, es decir, en la historia de las obras y de los autores, o bien, que podríamos poner el acento en la praxis, en otras palabras, en la acción social, en el uso que las personas del territorio nacional le han dado —y le dan, continuamente— a la música. Sin embargo, en el caso de Latinoamérica, los autores sostienen que se trata de entender —más que de una visión histórica de la música misma— la presencia de la música en su historia, en su devenir cultural, en sus procesos



de construcción de la identidad y en sus formas superiores de pensamiento (Miranda & Tello, 2011, pp. 142, 147). No obstante, surge una preocupación en torno a la idea de crear un arte con sello propio que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folklor y en las reminiscencias y reinversiones de cada una de éstas, lo que fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur.

En su texto enfocado específicamente a la música en México, Tello (2010, p. 11) propone hacer un recuento de cómo la música ha estado presente a lo largo del siglo XX en los habitantes del país, con todas sus multiplicidades aplicando, al mismo tiempo, una mirada ecuménica, sensible a las diferencias y cualidades intrínsecas de cada manifestación sonora de su tiempo y de su espacio, en su significación y proyección particulares. Además, agrega que el hecho musical es una compleja red de relaciones que permiten a la música ser estudiada desde una gran variedad de ángulos y a partir de diferentes herramientas metodológicas, de forma que una visión pluralista no excluiría —a priori— ninguna aproximación valedera ni postularía un camino único. Por ello, se trata de comprender el qué, el cómo y el porqué de la música en México, sin importar de qué música o qué aspecto del hecho musical se estudia, investiga, analiza o enfoca —aseveración con la aquí coincidimos totalmente—.

Respecto al concepto del nacionalismo, ambos autores lo observan como una postura que buscaba establecer principios de identidad para los pueblos, vistiéndolos de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo, de politonalismo, de neomodalismo y, aún, de atonalismo —es decir, de “modernidad”, en la más amplia acepción de la palabra—, de forma que no fuera sólo una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y México, sino que respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos como fruto de un largo

proceso de búsqueda de identidad que se remonta hasta el siglo XIX (Miranda & Tello, 2011, pp. 146-147, 175).

Así, aunque el nacionalismo dominó la escena musical del continente durante la primera mitad del siglo XX, también aparecieron otras corrientes que se opusieron a él. En un principio, surgieron como una emulación de la música romántica europea de finales del siglo XIX y que presentaba, por supuesto, una actitud de indiferencia hacia el nacionalismo. Sin embargo, un compositor que desarrolló su obra en una veta completamente alejada del nacionalismo mexicano fue, justamente, el compositor mexicano Julián Carrillo.

## Capítulo II: Nacionalismo Musical Alrededor del Mundo

Hablar del nacionalismo en sí mismo ya supone, desde un inicio, un problema y un debate que — como hemos estado repitiendo de manera constante en este trabajo— sigue y seguirá vigente. Para hablar del nacionalismo en México y, específicamente, en una de sus tantas manifestaciones como lo es la música, se presenta también una problemática llena de complejidades y posibilidades, de forma que hablar de otros nacionalismos sería meternos en un tema sin fin. En este apartado no busca ahondarse de manera tan profusa en la construcción de naciones en la Europa del siglo XIX, pero sí se busca rescatar algunas de las ideas en torno al nacionalismo y a la música que consideramos un punto base y un arquetipo que tomarían varios nacionalistas en México de manera posterior.

### *2.1 El Siglo XIX y lo Nacional en la Música*

Hacia finales del siglo XIX —y con mayor auge durante el siglo XX—, se observa un cansancio y una crisis en la estética del Romanticismo y la tonalidad, la cual llevará progresivamente al cromatismo, a la ambigüedad tonal o a la politonalidad, así como al surgimiento de las vanguardias y de llevar el término de ‘música’ a sus límites. Morgan (1999, pp. 21-24) señala que la música programática o la idea que se tenía en torno a que la música no era algo puramente abstracto —o un arte absoluto— se ve criticada con la postura de que era, más bien, algo que estaba relacionado con otros aspectos extra musicales —y que era, incluso, un reflejo de dichos aspectos—, que contribuyó al resurgir de la tonalidad y trajo consigo dos aspectos importantes: el primero de ellos hace referencia a la idea de que ésta condujo hacia concepciones musicales de naturaleza melodramática, colorista o descriptiva; concepciones que hubieran sido inconcebibles dentro de un contexto de música estrictamente abstracto. Por su lado, el segundo proporcionó a los autores

una justificación para escribir pasajes que no hubieran sido admitidos ni en la teoría tradicional, ni en términos puramente musicales.

En cuanto al surgimiento del nacionalismo durante el siglo XIX, el autor expone que hay un enriquecimiento en el sistema tradicional tonal extendido por toda Europa, ya que se asimilaron las diferentes características encontradas en el folclore y la música popular de sus tierras, además de que las relaciones modales ajenas a la tonalidad fueron utilizadas para producir nuevos efectos melódicos y armónicos y, aunque no influyeron en el creciente cromatismo, sí llegaron a cuestionar los principios básicos de la tonalidad tradicional. Cabe recalcar, por otro lado, que la música de finales del siglo XIX sería algo totalmente distinto a la del inicio del siglo, en donde el lenguaje musical dominaba, pero que se vería fragmentado —de forma posterior— en distintas tendencias.

Dahlhaus (1996, pp. 40-43) propone que el surgimiento de una música nacional aparece, casi siempre, como expresión de una necesidad motivada políticamente, la cual se pone de manifiesto en épocas en las que —más bien— se aspira a una autonomía nacional que resulta negada o que se encuentra en peligro, en lugar de una autonomía ya conseguida o que se encuentra estable. Por ejemplo, un cínico podría sostener que, desde el punto de vista musical, el impulso para convencerse de una identidad nacional propia encuentra el objeto que necesita, de modo que la música de rango surge en una nación que se está formando o construyendo y es abrazada como “música nacional” porque satisface ese deseo de poseer un patrimonio musical nacional.

Entonces, para este autor el recurrir al folclore para dar a la música artificial —como se pretendía— una acuñación nacional resulta precario en un sentido doble: en primer lugar, la música popular —o como diría Bartók, con mayor precisión: la música campesina—, está menos determinada y delimitada en el sentido nacional que en el regional y social, además de que el repertorio de los músicos itinerantes —más allá de la determinación nacional— se componía de

obras y autores internacionales. En segundo lugar, se ha demostrado que la mera cita folklórica — es decir, el método de dotar de melodías populares autóctonas al modelo estilístico importado de la ópera— no ha sido suficiente para fundar un auténtico estilo nacional en el que una nación pueda ser capaz de reconocerse. Por lo tanto, resulta difícil determinar con claridad —y por medio de conceptos delimitados y comprensibles— la sustancia nacional de un estilo nacional.

Dahlhaus también señala que, si se resumen las dificultades que aparecen en un análisis histórico de los caracteres musicales nacionales, la incertidumbre acerca de la repercusión de lo individual en lo nacional, la motivación externa por una necesidad política y la reducida trascendencia de los préstamos —en el caso del folklore— tiende a hacer evidente el intento de afrontarlas conciliando lo nacional como un concepto funcional y no precisamente substancial. Por esto, en el caso extremo de una música de carácter nacional —como lo son, por ejemplo, los himnos nacionales— podría demostrarse con mayor claridad que lo nacional musical no es nada adherido a una construcción desde su origen, sino una cualidad surgida en un proceso histórico, de manera que la idea de lo nacional en la música es una categoría que ha de entenderse, en primer lugar, a partir de su función histórica.

Por otro lado, el autor también plantea que lo nacional en la música se da, en menor medida, en substancia étnica —por una parte— y en substancia melódico-rítmica —por la otra—, mientras que en mayor medida se da, por el contrario, en función histórica, dentro de la cual se entremezclan tanto el factor estético como el factor político. Es así como surge la cuestión de cuántas veces no hemos dicho o pensado cosas en torno a la similitud de una cosa con otra, como por ejemplo «¡Esta canción sueña española!» o «Esa pieza tiene ritmos latinos» y es aquí donde se derivan más preguntas en relación a qué es lo que hace que la música española suene, pues, española, o que la música rusa sea rusa o que, por ejemplo, un estilo pueda ser reconocido o no en un país u otro

como “nacionalista” —así como qué es lo que hace que la música sea propiamente nacionalista— y porqué es aceptada o no como tal y podemos observar —o mejor dicho, escuchar— estilos parecidos o que son familiares en más de dos países, pues ¿en dónde se marcan los límites?

□ Tiréz.  
V Poussez.  
+ Pizzicato de la main gauche.

## AIRS ESPAGNOLS

SARASATE.

All.<sup>o</sup> con moto.

23 SOLO.

VIOLON.

2.<sup>o</sup> C. et Chanterelle.

Imagen 5. Aires Españoles, de Sarasate.

Sin embargo, son muchos los aspectos que podrían tomarse en cuenta para las cuestiones planteadas anteriormente, como lo son la política, la historia, la función o finalidad que tendrá de manera posterior esta música, la literatura de la época, la lengua, el folklore, las intenciones de los autores, el público al que va dirigido, el tipo de obra que se escribe, quiénes son los que terminan escuchando dicha música, entre muchos otros factores más que inciden dentro de estas cuestiones. Además, esto es algo que nos permite darnos cuenta de que se trata de un tema muy complejo y que puede, asimismo, tratarse desde distintas perspectivas.

Durante el siglo XIX en Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Rusia y los países de Europa Oriental —donde el predominio de la música alemana se percibía como una amenaza para la creatividad musical autónoma—, la búsqueda de una voz nativa, independiente, fue una de las fases del nacionalismo. Otra de ellas, fue la ambición que surgía en los compositores a ser

reconocidos como iguales a aquellos que giraban en la órbita austroalemana (Jay Grout & Palisca, 2004, p. 863). No obstante, a raíz del ciclo revolucionario de 1848 —con la consagración de los nacionalismos en estados nuevos y en muchos de los ya existentes—, se observa el deseo de crear una música nacional distinta de la tradición germana y que estuviera dotada de caracteres que les eran ‘propios’. Así, surge —en distintos momentos de la segunda mitad del siglo XIX— una música checa, una rusa, más tarde una música escandinava, una música inglesa, una española y hasta una música francesa que, quizá no era excesivamente nacionalista, pero sí preocupada de alcanzar un alto nivel intelectual (Comellas, 2010, p. 210).

La música del siglo XIX estuvo marcada por el énfasis que se le puso a las tradiciones literarias y lingüística, al interés por el folklore, a un marcado patriotismo y a las ansias de independencia e identidad, sin embargo, mediante el empleo de canciones folklóricas nativas y danzas del mismo carácter —además, gracias a la imitación de sus rasgos peculiares en músicas originales—, era posible desarrollar un estilo que tuviera identidad étnica (Jay Grout & Palisca, 2004, p. 863).

## ***2.2 De Glinka a Ponce***

El siglo XIX fue, durante su primera mitad, —musicalmente hablando— la época de Beethoven y de Rossini, mientras que, durante su segunda mitad, estuvo caracterizado por Wagner y Verdi (Dahlhaus, 1996, pp. 130, 188). Si nos detenemos a pensar en Wagner, por ejemplo, encontramos que fue un genio del teatro y que lo impuso al público primero de manera reticente y, después, respetuoso, para finalmente hacerlo de manera entusiasta. Además, fue reconocido por Nietzsche como un teatrólogo, en lo que se cñe que lo que hacía podía ser una obra de arte, en el sentido más vehemente de la palabra.

Sin embargo, la cuestión fundamental con la que damos apertura a este apartado refiere, precisamente, a qué tiene que ver la ópera con el nacionalismo y, más específicamente, con el nacionalismo mexicano. Pareciera, a primera vista, que no se relacionan, que un concepto no tiene nada que ver con el otro, pero es la ópera en México donde encontramos los primeros intentos y búsqueda de aportar y agregar ciertos símbolos de pertenencia e identificación del ‘mexicano’ y su historia dentro de dichas obras, por lo que nos resulta pertinente estudiar un poco más las nociones de la ópera que se hicieron presentes en el ámbito musical.

La ópera es un género que había sido establecido como una suerte de mitad representación y mitad entretenimiento y que fue declarado —por Richard Wagner— como la quintaesencia del arte, sin embargo, lo más sorprendente de este acontecimiento fue que Wagner consiguió imponer en su época la inversión de valores estéticos y elevar, con ello, a la ópera, de forma que se convirtiera en Musikdrama —es decir, la unión de prosa y música— a la más alta aspiración que Beethoven había establecido para la sinfonía. Así, la importancia de Wagner es de triple valor, ya que llevó a la ópera romántica alemana a su perfeccionamiento, creó una nueva forma de expresión artística —el drama musical— y, finalmente, en el lenguaje armónico de sus últimas obras, arrastró las tendencias románticas hasta la disolución de la tonalidad clásica (Jay Grout & Palisca, 2004, p. 831).

Retomando las ideas de Dahlhaus (1996, p. 188-190), este autor hace énfasis en la tesis que propone Wagner, en la cual señala que el acontecimiento teatral no es un medio único de presentación de una obra de arte cuya substancia está constituida por el texto poético-musical, sino que el propio acontecimiento es la auténtica obra de arte y en función de la cual habría de concebirse la poesía y la música. Esto último suponía nada menos que una revolución estética que desafiaba tanto la fe —que durante ese siglo profesaba al texto— como a sus prejuicios sociales,



lo que podemos considerar algo sumamente destacable debido a que podría decirse que Wagner hablaba sobre la experiencia como si se tratara de una obra de arte.

Respecto a Verdi, Dahlhaus (1996, p. 200) señala que fue un compositor popular antes de convertirse en una figura de la música realmente importante. Por ejemplo, los “Coros de Nabucco” (1842), “I Lombardi” (1843) y “Ernani” (1844) fueron piezas en las que se basó su popularidad en torno al año de 1840 —Va pensiero sull’ali d’orate, O signore dal tetto natío, y Si redesti il Leon di Castiglia— y que fueron recibidas por una nación despedazada, cuyo entusiasmo político se encendía en la ópera siempre que la política republicana consistiese menos en los hechos que en un “soñar despierti”, como símbolos musicales del llamado Risorgimento.

9

*cantabile*  
*tutti sotto voce*

Soprano: Va, pen-sie-ro, sull'a-li do-

Alto: Va, pen-sie-ro, sull'a-li do-

Tenore: Va, pen-sie-ro, sull'a-li do-

27

*cantabile*

*p* *sotto voce*

12

Imagen 6. Nabucco, Va Pensiero. Verdi.

Los autores Jay Grout y Palisca (2004, pp. 821-822) plantean que el desarrollo tan ordenado, tan diferente del curso de los acontecimientos musicales en los países del norte, fue posible porque Italia poseía una dilatada e inquebrantable tradición operística profundamente arraigada en el pueblo, de forma que el único postulado romántico que afectaba significativamente

a la música era, precisamente, el nacionalismo. Además, Verdi creía que cada nación debía cultivar el tipo de música que le era innato, por lo que mantuvo una decidida independencia en su propio estilo musical y deploraba la influencia de las ideas extranjeras —sobre todo las alemanas— en la cara de sus compatriotas más jóvenes.

También, cabe señalar que muchas de sus primeras óperas incluyen coros que eran considerados como “llamados inflamados de patriotismo” dirigidos a sus compatriotas, con el objetivo de distinguir una lucha por la unidad nacional y, a su vez, como una postura en contra de la dominación extranjera durante los agitados años del Risorgimento, de forma que la popularidad de Verdi se vio acrecentada aún más cuando su nombre se convirtió en un símbolo patriótico y en un grito de unión. De esta forma, la idea de una ópera nacional —de la mano con las ideas características y enrevesadas del siglo XIX— resultaba difícil de entender porque se buscaba capturar en una misma definición a diversos autores, donde el problema no era que fuesen muchos autores, sino que todos ellos eran muy distintos entre sí, por lo que la idea de una “ópera nacional” necesitaba adecuarse a cada uno de ellos a pesar de dicha diversidad de ideas como, por ejemplo, Weber y Glinka, Moniuszko, Erkel o Smetana —por mencionar algunos— (Dahlhaus, 1996, p. 210).

Por otro lado, Rusia siempre se ha caracterizado por ser un país amante de la música y que se encuentra dotado, al mismo tiempo, de un rico folklore musical, pese a que no tuvo músicos reconocidos internacionalmente en la época clásica en comparación con los alemanes. No obstante, en los años del nacionalismo musical, cuando se intenta —de acuerdo con la corriente imperante— una música caracterizada específicamente como ‘rusa’ e independiente de las corrientes generales que llegaban a Centroeuropa, así como de la ópera italiana, logró cobrar gran ascendiente en los ambientes aristocráticos (Comellas, 2010, p. 215).

Hasta el siglo XIX, la música artística profana en Rusia se debió, en gran medida, a compositores llegados de Italia, Francia o Alemania, sin embargo, el músico que fue reconocido —tanto por los europeos como por los propios rusos— como la voz nativa, auténtica y equiparable a sus contemporáneos occidentales fue Mijaíl Glinka, quien alcanzó la fama gracias a su ópera de carácter patriótico “Una Vida Por El Zar” estrenada el 9 de diciembre de 1836 en el Teatro Bolshói Kámenny de San Petersburgo. Así, algunos de los recitativos y la escritura melódica contenían un sello personal y, sobre todo, ruso, imputable a las escalas modales, las citas al folklore y el idioma popular (Jay Grout & Palisca, 2004, p. 864).

A partir de lo anterior, Glinka —considerado ya como el padre de la música rusa—, intentó poner en marcha un movimiento dentro del país con un llamado a la composición de un arte nacional. Empero, no fue hasta la segunda mitad del siglo cuando se consagró la música rusa propiamente dicha, que apareció el Grupo de los Cinco —el Círculo de Balakirev— conformado por Cesar Cui, Mily Balakirev, Modest Mussorgski, Alexander Borodin y Nikolai Rimski-Korsakov (Comellas, 2010, p. 215). Sobre estos compositores, Borodin —tras experimentar un temprano interés por Mendelssohn— se reconvirtió, gracias a la fe de Balakirev, en un “nacionalista ardiente”, quien rara vez citaba tonadas folklóricas. No obstante, sus melodías están impregnadas del espíritu popular de su contexto. Respecto a Mussorgsky, por otro lado, puede decirse que era un compositor que ocasionalmente citaba melodías folklóricas auténticas como en el caso de, por ejemplo, la canción popular rusa, que está enraizada con mayor profundidad —en su naturaleza musical— en la obra de Borodin. Por su lado, Korsakov muestra un permanente interés por la música nacional que se revela no sólo en las características de sus propias melodías, armonías y en el frecuente empleo que hace de melodías folklóricas para sus propias

composiciones, sino también en sus arreglos y ediciones de canciones populares (Jay Groust & Palisca, 2004, pp. 865-869).

Dentro del contexto de Rusia, es importante también señalar a un compositor ruso distinto a los ya mencionados: Tchaikovsky, quien había sido educado en Alemania y representaba un estilo cosmopolita, pues no estaba particularmente interesado en seguir la causa nacionalista, pese a que sí escogió y utilizó algunos temas rusos para sus propias obras (Jay Groust & Palisca, 2004, p. 864). Dahlhaus (1996, p. 283) distingue la división de la música rusa en partidos estéticos que se delimitaban mutuamente mediante el intercambio de declaraciones de menosprecio recíproco, en donde el conflicto entre el nacionalismo musical del que era partidario el denominado “Puñado Poderoso” —otra forma de referirse al Grupo de los Cinco— que estaba, a su vez, congregado en torno a Balakirev y a Stassov como ideólogo, y en donde el cosmopolitismo —que se veía representado en Tchaikovsky y Anton Rubinstein— se consideraba como una de las antítesis demasiado evidentes, cuya simplicidad podía resultar tentadora.

Por otro lado, en República Checa se destacan Smetana y Dvorák, así como su nacionalismo, que se manifiesta principalmente en la elección de temas nacionales para su música programática y para sus óperas, incluso para la fusión de su lenguaje musical básico dotado de frescura y espontaneidad melódicas, de flexibilidad armónica y formal y, también, de ocasionales huellas de melodías de tipo folklórico y ritmos de danzas populares (Jay Groust & Palisca, 2004, pp. 871-872). En primer lugar, Smetana fue el primer compositor intencionalmente checo y, como tal, es considerado por la población checa actual como el padre de su música. Tenía 24 años cuando ocurrió la Revolución de 1848 y, por ende, se puso al lado de los patriotas, aunque su colaboración fue puramente musical: compuso himnos, canciones y hasta una marcha triunfal (Comellas, 2010, p. 212). En segundo lugar, Dvorák, discípulo de Smetana y quien se consideró siempre un modesto

músico checo —al igual que su maestro—, fue un músico nacional que, dentro de sus primeras obras, figuran las *Danzas Eslavas* basadas en ritmos populares que él, como aldeano, conoció tal vez incluso mejor que Smetana (Comellas, 2010, p. 213).

Otro compositor checo de tendencias profundamente nacionales fue Leos Janáček quien, después de 1890, renunció conscientemente a los estilos de Europa Occidental. Además, al igual que Bártok —e, incluso, antes que él—, fue un diligente recolector científico de la música folklórica a partir de lo cual su propio estilo —tiempo después, en su etapa madura como músico— surgió precisamente de los ritmos e inflexiones del lenguaje y las canciones de los campesinos moravos (Jay Grout & Palisca, 2004, p. 872). No obstante, Dahlhaus (1996, p. 217) explica que es importante señalar que el origen de la música nacional checa se distingue de la rusa, de la polaca y de la húngara por el hecho de que ya habían compositores checos de alto rango hace aproximadamente un siglo y medio antes de que existiese, como tal, una música checa.

Además, plantea que Smetana se convirtió en el fundador de una música aclamada como “característicamente checa”, sin hacer la menor concesión a la doctrina de que una lengua musical nacional tenga que nutrirse de la substancia de un pueblo. De esta forma, que no fuera Tomásek quien perteneciera al círculo del clasicismo vienés — sin ser un mero epígono—, sino Smetana, quien se sentía estilísticamente emparentado con los “nuevos alemanes” y fuese celebrado como un compositor nacional, no puede explicarse mediante inclinaciones folkloristas que resultaban tan ajenas a uno como a otro. No obstante, la orientación neo-alemana de Smetana no contradice, de ningún modo, que encontrara el tono nacional en el que un pueblo sometido se reconoció de nuevo —en primer lugar— no en una ópera trágica, sino en una cómica: *La Novia Vendida* (1866), pues dado que la obra de Wagner —tan importante durante esos años— mantenía la tragedia

musical, Liszt propagó en torno a 1850 —cuando Smetana se encontraba con Weimar— la comedia musical.

Respecto a lo anterior, un ejemplo más personal sería el hecho de que, cuando escuchaba de manera constante la *Sinfonía 9* de Dvorák y, tiempo después, escuché su concierto para cello, sentí que había cierto parecido entre ambas piezas o, más bien, que las obras manejaban ciertas similitudes que no podían discernirse en un primer acercamiento pues, pese a que no estaba segura de en qué coincidían ambas composiciones, lo cierto es que podía identificar ideas musicales que, si bien no eran precisamente iguales, me recordaban, de hecho, a su novena sinfonía. Posteriormente, cuando escuché *La Novia Vendida* de Smetana, lo primero que pensé fue que se planteaba en ella una idea musical muy similar a la que había escuchado también —y de forma previa— en la *Sinfonía 9*, no obstante, después —y con un poco más de conocimiento sobre el tema— me di cuenta de que en realidad era una idea de la obra de Dvorák la que se parecía a la obra de Smetana.

The image displays a page of a musical score for the Overture of 'The Sold Bride' (La novia vendida) by Bedřich Smetana. The page is numbered 106 at the top left and 110 at the top right. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute I (piccolo), Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II (C), and Bassoon I and II. The second system includes parts for Horn I and II (F), Horn III and IV (C), Trumpet I and II (F), and Trombone I, II, and III. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation marks. The woodwind parts feature complex rhythmic patterns, while the brass parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic figures.

**Imagen 7.** La novia vendida. Obertura. Smetana.

La situación planteada en el ejemplo anterior podría parecer insignificante, pero de forma personal —es decir, para mí—, fue un descubrimiento sorprendente, algo excepcional, debido a que en estas obras —aquí me refiero a *La Novia Vendida* y a la *Sinfonía 9*, así como el *Concierto Para Cello* y, de nuevo, a la novena sinfonía— había ideas musicales exactamente iguales, pero que se desarrollaban de manera distinta. Entonces, considero a partir de esto que hay mucho parecido en las obras de Dvorák y Smetana, no sólo porque se tratase de una relación discípulo-maestro, sino porque ambos —como se explicó previamente— usaban melodías populares que, aunque se parecían mucho, pueden encontrarse dentro de sus obras a lo largo del desarrollo y uso que le dan —cada uno— a estas melodías populares; obras que son, al mismo tiempo, tan diferentes y tan parecidas —razón por la que se considera a todo este acontecimiento bastante fascinante—.

Por otro lado, entre Ivan Sussanin, *Una Vida Por El Zar* (1836) de Glinka y *La Novia Vendida* (1866) de Smetana, no existen semejanzas ni en el género al que pertenecen —ópera de rescate o “rettungsoper” y comedia rural, respectivamente—, ni en el concepto estilístico que sirve de base a las obras —es decir, a la recepción de la canción popular o del tono de esta misma en Glinka—, o bien, al distanciamiento de la doctrina de la canción popular en Smetana (Dahlhaus, 1996, p. 210). Cabe señalar, entonces, que es justamente porque son tan diferentes que no pueden englobarse en una sola definición o concepción de ‘ópera nacional’ a la gran pluralidad de obras y autores que escribieron, precisamente, óperas nacionalistas.

Dahlhaus (1996, pp. 210-212) plantea que la constatación de que Glinka fue el primero en encontrar un tono “ruso” y Smetana en encontrar uno “checo” se debe a que crearon una tradición, lo que es una aseveración inatacable, pero que deja abierta la cuestión de en qué medida esta denominación de “lo ruso” o “lo checo” fue propiamente descubierto o si simplemente fue generado por primera vez en la música de Glinka o Smetana. La concepción dominante en el siglo

XIX —según la cual una substancia musical latente y preexistente ya en las profundidades del espíritu popular— es puesta de manifiesto por un compositor importante que se convirtió, por ello, en el compositor nacional que recibió —además— una acuñación cuyo carácter artístico era tan vinculante que garantizaba la persistencia histórica a una obra y a su estilo, lo que no es —sin embargo— la única explicación posible en lo absoluto.

El autor también señala que, debido a la tendencia del siglo XIX de revestir al nacionalismo de un romanticismo nacional, un historiador podría sentirse motivado a la antítesis de que un estilo musical surge cuando el estilo individual de un compositor de alto rango —en una situación histórica en la que la capa que sustenta una cultura musical exige una expresión musical o un reflejo del sentimiento político nacional— es reconocido como si se trata de estilo nacional. Sin embargo, la categoría de lo nacional en la música sería, como consecuencia, no tanto un concepto relativo a la substancia musical sino, más bien, enfocado a un concepto funcional político y psicosocial.

Adicionalmente, agrega que fue la ópera — y no la sinfonía— el género en el que el siglo XIX pretendía verse representado dentro del estilo musical nacional que, aunque no resultaba evidente por sí mismo, tampoco debería ser una cuestión de sorpresa, pues uno se orientaba en una época cuya cultura era, en primer lugar, una cultura literaria que estaba establecida de acuerdo con la poética clásica que declaraba al drama y, dentro de él, a la tragedia —que era considerado el género más elevado—. Entonces, el concepto estilístico de una música nacional —siempre que se apoyase en la idea de la canción popular como substancia de una lengua musical vernácula—, era realizable desde el punto de la historia de la composición —antes en la ópera que en la sinfonía— mientras que las melodías de las canciones populares se resistían a una elaboración sinfónica, a la descomposición de un verso de una canción en partes que fueran sometidas como motivos a un



proceso de desarrollo que, según el modelo beethoveniano, tuvo éxito en raras ocasiones sin que diera la impresión de violencia, además de que era necesario que pudiesen integrarse en una ópera —justificando dramáticamente las inevitables rupturas del estilo en virtud de la función que cumplen en la acción escénica—.

Asimismo, hace énfasis en algunas de las dificultades en las que puede caer un análisis en torno al concepto de ‘ópera nacional’ y que se ponen claramente de manifiesto cuando se intenta fundamentar porqué *Una Vida Por El Zar* se considera la ópera nacional rusa y no *Ruslán y Liudmila* (1842). La primera —*Una Vida Por El Zar*— es, tipológicamente hablando, similar a *Les Deux Journées* (1800) de Luigi Cherubini y *Fidelio* (1805) de Ludwig van Beethoven: una ópera de rescate, mientras que *Ruslán y Liudmila* es una ópera de cuento de hadas. Así, la obra de Glinka de 1836 y no la de 1842 fue la ópera de la que se apoderó la idea de la música nacional para convertirse en una realidad palpable, sin embargo, los motivos que subyacían tras la decisión del público no constituyeron ningún tipo de lógica argumentativa estricta.

En *Una Vida Por El Zar*, el patriotismo aparece en la forma de una ópera de rescate —que, además de la trama, caracteriza también partes de la música de un modo muy drástico, en el que el coro final pudo convertirse en una suerte de segundo himno nacional—, que además por estar en la forma de una ópera de rescate, el patriotismo era ampliamente aceptable por los gobernantes, por quienes hacían el sacrificio e, incluso, para los gobernados, que se sacrificaban, lo que nos permite pensar en las comunidades imaginarias de las que hablaba Benedict —lo cual se ha señalado en apartados anteriores— y por las que miles de personas están dispuestas a morir.

En la obra de Glinka —*Una Vida Por El Zar*— se sugiere de inmediato que el factor psicológico no puede menospreciarse en la historia de la recepción de estas composiciones musicales —las óperas— porque se presenta una identificación del público con quienes se sustenta

el drama, por ejemplo, es algo que ocurre con Susanin —al igual que con Vania y Sobinin—, pero que apenas se consigue en *Ruslán y Ludmila* —un confuso cuento de hadas con una acción llena de color—. Así, el problema de la identidad nacional con el que se encontraba asociado el siglo XIX —la época del nacionalismo— hacía que la idea de la ópera nacional en la música rusa, a diferencia de la polaca, la húngara o la checa, tuviera menos hincapié en la política estatal y social que en la política cultural.

Hasta este punto, hemos hablado ya de Alemania, Italia, Rusia y la República Checa, por lo que ahora abordaremos a Hungría. Dahlhaus (1996, p. 214) expone que la dramaturgia o la poética de la ópera nacional del siglo XIX —una dramaturgia en la que se encuentran e interactúan las implicaciones políticas, las ideas sobre la ópera como drama y las condiciones previas de la historia de la composición— está acuñada de manera paradójica en *Bánk Bán* (1861) de Ferenc Erkel, quien es considerado el representante húngaro del género. Erkel, por su lado, recurre a la técnica prefigurada en *Una Vida Por El Zar* respecto a caracterizar a los partidos políticos mediante estilos musicales nacionales, usando para ello una entonación italo-francesa —por una parte— y otra de tintes húngaros. Así, el hecho de que el llamado “verbunko” —una danza para la corte— procediera del siglo XVIII y fuese, más bien, de origen gitano y no húngaro, no afectaba en lo más mínimo a la idea de una música nacional que vivía del convencimiento de que era antigua y autóctona, por lo que lo decisivo no era la substancia y su origen, sino, la función que ésta cumplía en una conciencia musical influida políticamente a mediados del siglo XIX.

Sobre los países nórdicos y la música escandinava, nos encontramos a Edvard Grieg —de origen noruego— y a Jean Sibelius —de origen finlandés—, sin embargo, surge también una dificultad en relación con su obra, pues se hallan que sus músicas son completamente distintas y podría decirse, incluso, que son opuestas. Es decir, o una es escandinava, o lo es la otra; nunca las

dos a la vez, a no ser que se admita de manera general que ambas lo son o que hay varias composiciones escandinavas —lo que está, sin duda, más cerca de la verdad— (Comellas, 2010, p. 221). En primera instancia, es importante señalar las características de las obras de ambos autores: por un lado, la música de Grieg es dulce y afectuosa y recurre, con frecuencia, a las danzas noruegas (Comellas, 2010, p. 221). Entre sus mejores obras, se destacan sus piezas pianísticas breves, así como sus canciones y música incidental orquestal para teatro (Jay Grout & Palisca, 2004, p. 872). Por el otro lado, en Sibelius no hay ninguna danza finlandesa y, aunque uno de sus poemas sinfónicos se titula nada menos que *Finlandia* (1899) —considerado, además, un “símbolo nacional”— no puede encontrarse nada particularmente finlandés en él (Comellas, 2010, p. 212).

En la música inglesa, el nacionalismo llegó relativamente tarde. Edward Elgar fue el primer compositor inglés en más de 200 años que obtuvo un amplio reconocimiento internacional, pero su música no se ve influida —en lo más mínimo— por la canción folklórica, ni posee alguna técnica característica que parezca derivar de la tradición musical nacional y, sin embargo, “suena inglesa” (Jay Grout & Palisca, 2004, p. 875). En España, hubo un cierto renacimiento nacionalista similar al inglés que se inició con las ediciones de los compositores españoles del siglo XVI realizado por Felipe Pedrell, además de que surgieron nuevos impulsos nacionalistas que provinieron de las obras de Isaac Albéniz (Jay Grout & Palisca, 2004, p. 876).

De este modo, Albéniz conocía perfectamente bien la música popular española y el espíritu que latía en cada una de sus regiones, de manera que los orientalismos no fueron en él tan exagerados ni tan tópicos como en el caso de los franceses. Además, prefirió la música andaluza —alegre y animada, así como graciosa—. En su *Suite Iberia* (1905) hay tonadas catalanas, asturianas y aragonesas, lo que la hace un recorrido por el suelo ibérico que, si bien no es completo, no se limita a un rincón: siempre se muestra con gracia y atractivo (Comellas, 2010, p. 227). No

obstante, el principal compositor español de comienzos del siglo XX fue Manuel de Falla, quien recogió y arregló canciones folklóricas nacionales y, como consecuencia, sus primeras obras están inmersas de las cualidades melódicas y rítmicas de la música popular española (Jay Grout & Palisca, 2004, pp. 876-877).

Dahlhaus (1996, pp. 211, 253) señala que, para hablar de Francia, la denominada “capital del siglo XIX” es fundamental mencionar sus revoluciones, las cuales inspiraron el sentimiento nacional en otros países. En este país, el género musical central —por no decir que el único— fue la ópera, la cual contaba en gran medida de rasgos estéticos. Así, la ópera —que debía su despliegue institucional a la necesidad de las cortes de una “dimensión pública representativa” en el siglo XVIII— fue vista también por la burguesía del siglo XIX que deseaba imponerse en la dimensión pública como forma esencial de una representación cultural de una ambición social, es decir que, en lugar de oponer a la ópera de la corte solamente el concierto sinfónico, se postulaba adicionalmente una ópera nacional burguesa y en lengua vernácula. Cabe mencionar, de forma adicional, que la catástrofe francesa de 1870-1871 —es decir, la Guerra Franco-Prusiana y la derrota de Francia— de la cual la historiografía pone mayor énfasis en la caída de Napoleón III y la historia social y política, por el contrario, ponen en mayor relevancia el Fracaso de la Comuna de París, es una de las pocas censuras profundas y de amplio alcance con consecuencias en la historia de la música.

De igual forma, Dahlhaus plantea que la resolución de Wagner de hacer realidad la idea de un festival —con la que fantaseaba desde 1851 en la forma de un teatro nacional y apoyado por el Reichstag— estaba inspirada por la victoria prusiana —como a la inversa— y en la proclamación de un *Ars Gallica* —es decir, la música de cámara francesa— con la cual Camille Saint Saëns intentó documentar la inquebrantable aspiración cultural de Francia, lo que representó una

respuesta a la derrota francesa. Así, el 25 de febrero de 1871 —pocos días antes del desfile del ejército prusiano por los Champs-Élysées—, Saint Saëns y algunos de sus amigos fundaron en París la Société Nationale de Musique, cuyo lema “Ars gallica” expresaba la autoconciencia cultural que se oponía a la debilidad política y militar del país y que, por sencillas que fuesen las razones de las que partía dicha fundación, la situación histórico-musical en la que quiso intervenir se volvió intrincada (Dahlhaus, 1996, p. 272).

Adicionalmente, el nacionalismo francés se puso un poco más de manifiesto tras la caída de Napoleón III y la proclamación de la Tercera República (Comellas, 2010, p. 228), por lo que a partir de 1871 —con la fundación de la Sociedad Nacional Para La Música Francesa— se alienta a los compositores nacionales la ejecución de sus obras. De esta manera, todo el movimiento fue nacionalista en sus comienzos, tanto por el hecho de que estaba motivado por un ideal patriótico, como porque se trataba deliberadamente de recuperar las excelencias características de la música nacional. No obstante, se buscaba también inspiración no únicamente en la canción popular, sino también en la “resurrección de la gran música del pasado” (Jay Grout & Palisca, 2004, p. 877).

De nueva cuenta, Dahlhaus señala que, dentro de los objetivos de la Sociedad Nacional, se encontraba el intento de otorgar a la música orquestal y de cámara —que en París estaba a la sombra de la ópera— un lugar en la conciencia del público burgués que sustentaba la cultura musical, un sitio al que se tenía que aspirar por su importancia desde el punto de vista histórico-compositivo. En general, un lugar que le era inherente en Alemania desde hacía mucho tiempo, a diferencia de Francia, lo que —con naturalidad— hace olvidar lo extraño que resultaba en un sentido estricto el atrevimiento de aceptar la música sin texto ni programa, sin finalidad ni función, como si se tratara, pues, de un objeto estético que debía ser percibido por sí mismo como una “forma sonora en movimiento” (Dahlhaus, 1996, p. 272).

Además, la música de cámara francesa era —a pesar de César Franck— una categoría desconocida. En su conjunto, las aspiraciones de la Sociedad Nacional eran nuevas y fundamentales en la medida que, frente a la tendencia involuntaria a asociar el concepto de música instrumental con el clasicismo vienés, debía imponerse en la opinión pública musical la idea de que la música instrumental —al igual que la ópera— constituía un género que tenía que ser apoyado por instituciones sólidas. De esta forma, el patriotismo que expresaba el lema de la Sociedad Nacional consistía, en primer lugar, en la aspiración a expresarse con el propio idioma dentro del ámbito de la música instrumental.

Entonces, si el nacionalismo que Wagner hizo evidente en 1871 representaba un medio cargado por un fugaz entusiasmo político para conseguir la realización del Musikdrama, la idea de un “Ars gallica” —con la que Saint Saëns buscaba un apoyo en medio de la catástrofe— estaba caracterizada por una discordancia que parecía indisoluble: que el establecimiento de una cultura nacional de la sinfonía y la música de cámara —que había de contraponerse a la orientación exclusiva, según la ópera— consistía, en el fondo, de la adopción y transformación francesa de una tradición alemana, la del clasicismo vienés (Dahlhaus, 1996, pp. 253-254).

Una vez señalado todo lo anterior, consideramos importante realizar una breve síntesis de la música y de la ópera nacionalista en algunos países de Europa y, además, tener en cuenta ciertas ideas que será fundamental retomar más adelante. En primer lugar, abrazar la idea de que Wagner, en cuanto al Musikdrama, estipula que se trata de un acontecimiento, de la experiencia —en sí misma— como obra de arte. En segundo lugar, si hablamos de Verdi, tener en consideración el hecho de que sus obras fueron bien recibidas por una nación despedazada, herida y dolida, además de que tiene una herencia y tradición operística muy arraigada de la cual el autor pensaba que cada nación debía cultivar un tipo de música que le fuera propio. Respecto a Glinka y el Grupo de los

Cinco, podemos apreciar un rescate y empleo del folklore, del idioma popular y del uso de escalas modales, mientras que de Smetana y Dvorák nos quedamos, principalmente, con su uso de melodías —sobre todo populares— y, en raras ocasiones, del empleo del folklore.

De esta forma, al ser tan variada la manera en que cada nación realizó la búsqueda de su música nacionalista y, aún más diversa la producción de obras, no resultaba favorable ni posible encasillar a todos estos autores y obras en una sola concepción de lo que es la música nacionalista —particularmente, de ópera nacionalista— o, en todo caso, como mencionaba previamente uno de los autores citados, a “aceptar la diversidad de nacionalismo que hay no sólo en las diferentes naciones, sino dentro de una misma nación”.

De Erkel, por otro lado, tomamos la idea de la política y lo que ésta implica que, se quiera o no, estará presente de manera constante en la ópera nacionalista. De Grieg y Sibelius nos quedamos particularmente con la idea de que, si bien la música de ambos es escandinava, son totalmente opuestos —ya que el hecho de que ambas se encuentren bajo una misma denominación no las hace iguales—, pero que coexisten al mismo tiempo; esto debido a que, dentro de esa música escandinava, hay diversidad, pluralidad y, por supuesto, hay como tal varias escandinavas —es decir, que es una región compuesta por varios países nórdicos—.

Sin embargo, de Edward Elgar nos queda la duda de porqué si el compositor no apela a nada popular y folklórico, es que se considera que su música “suena inglesa”. En contraparte, de la música de Albéniz y Manuel de Falla tenemos que se presenta el uso de melodías de cada región. Y, por último, con Camille Saint Saëns tenemos el intento de una Sociedad Nacional de Música y la idea de retomar la música orquestal de cámara frente a una derrota. Además, también recalcamos el porqué de la elección de la ópera —y no de la sinfonía—: en primera, porque la ópera ocupa y se sirve, al mismo tiempo, de la letra y, en segunda, porque los motivos musicales recolectados —

fuesen folklóricos o populares— podían ser desarrollados y usados de mejor manera que en una sinfonía. Finalmente, están los conceptos en relación con el drama o la comedia en tanto su trama o la historia que cuenten dichas óperas, como el hecho de que lograron hacer que el espectador — de una u otra forma— se sintiera identificado dentro de ella y, como consecuencia, lograron hacerlo parte de esa comunidad imaginaria.

Asimismo, consideramos que no debe dejarse de lado el que la política y las élites son un factor innegable en cualquier manifestación del nacionalismo, pero que también la búsqueda de algo propio, de algo que ‘nos identifique’, es una noción y contemplación inherente a los seres humanos. A partir de esto y, aunque siguen en pie cuestiones importantes como el qué hace que la música española suene, propiamente, española o el por qué ciertos elementos son tomados como parte de esta denominación de ‘lo propio’ y presentan un uso nacionalista en ciertas naciones, pero no en otras o, incluso, las preguntas de por qué unas obras trascienden y otras no, o qué debemos tomar primordialmente al hacer este tipo de investigaciones —en relación con los autores, sus obras, la recepción del público o a qué elemento darle mayor peso—, considero que la formulación de estas preguntas contribuyen al debate del tema principal que aquí —en este trabajo—, nos interesa, pues la importancia se da también en no caer en respuestas que pueden llegar a ser un tanto reduccionistas.



### ***2.3 El Siglo XX***

Si hablamos de nacionalistas del siglo XX, nos encontramos no sólo con Béla Bartók o Zoltán Kodaly —de origen húngaro—, sino también con figuras como Leos Jánacek de Checoslovaquia —quien ya fue anteriormente mencionado—, George Gershwin y Aaron Copland —originarios de Estados Unidos—, así como Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich e Igor Stravinsky —de origen ruso—. De todos ellos, consideramos pertinente detenernos únicamente —y de manera más profusa— en Béla Bartók para realizar los fines de este trabajo de investigación. Este autor plantea que, a consecuencia del despertar por la recolección de cantos populares, los primeros coleccionistas fueron guiados por principios puramente estéticos (Bartók, 1979, pp. 43-44).

Además, ellos mismos desarrollaban su propia búsqueda, con la única finalidad de tratar melodías y palabras “precisas” desde el punto de vista artístico. Sin embargo, también intentaban descubrir la forma originaria “no corrompida” de los cantos populares, pero cuando no podían lograr este objetivo —lo cual pasaba de manera frecuente, es decir, la mayoría de las veces—, preferían reconstruir la forma en que —según ellos— debía de ser “la más justa”. Así, estos recolectores se dieron cuenta de que, al comparar diversos materiales entre pueblos de lenguas distintas, muchas melodías eran comunes y, al mismo tiempo, presentaban textos similares. Cabe señalar, por otro lado, que existían estilos melódicos propiamente dichos, no obstante, sucedía también lo contrario, ya que se presentaron casos de melodías o estilos melódicos característicos de zonas bien definidas y totalmente inhallables fuera de éstos.

Así mismo, Bartók decía que la música popular es como un ser viviente, ya que cambia minuto a minuto, lo que para él era una verdadera manifestación colectiva y no un arte individual. Del mismo modo, se cuestionaba qué debía ser considerado ‘digno’ —vamos a hacer énfasis en

esta denominación porque resulta sumamente presuntuoso que un individuo decida señalar qué o cuál música es o no digna de ser reconocida, pues indica que Bartók se sentía con el derecho de clasificar y señalar, así como de criticar, la música que no fuera la suya—, es decir, qué era lo que valía la pena para ser recogido. Respondiéndose a sí mismo, él señala que —idealmente— debía ser recogido todo aquello perteneciente a la categoría de música popular y que suponga, en tanto, una difusión entre la gente de una aldea durante cierto tiempo. Por lo anterior, no necesariamente tenía en consideración a las canciones aprendidas en la escuela o de aquellas provenientes de la radio, ni mucho menos aquellas que fueran extranjeras. No obstante, se da cuenta de que esto resulta imposible y determina, pues, que “hacer esto es totalmente irrealizable” (Bartók, 1979, pp. 52, 59).

Adicionalmente, explica que “un verdadero recolector de la música popular” estudia, en sus mínimos detalles, las condiciones y circunstancias de la vida real de cada melodía y trata de situarla en el conjunto de los hábitos de su respectiva sociedad y, por ende, de su historia. En general, se cree que la música popular de un país constituye un todo homogéneo y uniforme, pero en realidad las cosas no pueden darse con tales características, pues son muy específicas. El autor plantea, además, que en los hechos la música popular está compuesta por dos géneros de material musical: en primer lugar, de la música culta popularesca —o bien, la música popular ciudadana— y, en segundo lugar, de la música popular de las aldeas —también denominada como “música campesina”— (Bartók, 1979, pp. 66-68).

Lo que él denomina “música popular ciudadana” refiere a todas aquellas melodías de estructura más bien simple, compuestas por autores pertenecientes a la clase burguesa y difundidas, por ello, mayormente en los ámbitos de la burguesía. Por esto, dichas melodías no eran conocidas de ninguna forma por la clase campesina, que ha penetrado de forma progresiva y relativamente

tarde a ellas, siempre a través de la mediación de la burguesía. Sobre la llamada “música popular de las aldeas”, Bartók la define de la siguiente manera: debe considerarse como “música campesina”, en sentido lato, a todas aquellas melodías que son difundidas o que han sido difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen, a su vez, expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos.

Respecto a lo anterior, debe entenderse que a lo que él llama la “clase campesina” agrupa a aquella parte de la población que se ocupa en el cultivo directo y que satisface sus propias exigencias materiales y morales, de acuerdo con sus propias tradiciones. Así, señala que las melodías de la música campesina alcanzan la más alta perfección artística porque son verdaderos ejemplos de la posibilidad de expresar una idea musical a través de la mayor perfección, es decir, en la forma más sintética y por los medios más modernos. De esta forma, señala que no hay dudas de que el primer estímulo hacia el estudio de los cantos populares y, general, de todo arte popular, coincide con el despertar del sentimiento de nacionalidad (Bartók, 1979, pp. 76, 81). Por tanto, el descubrimiento de valores culturales implícitos en la poesía y en la música popular fue una notable contribución al desarrollo del orgullo nacional.



*Imagen 8.* Romanian Folk Dances, Sz. 56: III Pe-loc-Andante. Bartók.



Otro aspecto por considerar es que el sentimiento nacional se encontraba ofendido porque un pueblo vecino se hallaba en posesión de un tesoro considerado, hasta ese entonces, como un patrimonio propio y exclusivo, por lo que tal sentimiento debía transformarse y ponerse —como consecuencia— a la defensiva. No obstante, las naciones vecinas pensaban exactamente lo mismo, por lo que empezaron las polémicas y litigios, prolongados hasta la actualidad. Bartók agrega que, si el folklore musical tiene una deuda de reconocimiento hacia el nacionalismo, “al que realmente le debe la vida”, el ultranacionalismo —por consiguiente— le está generando muchos y muy serios problemas. Para él, sólo algunos compositores del siglo XIX —y que han sido denominados como “compositores nacionales”—, han cedido abiertamente y con conciencia a la influencia de la música popular, señalando que los primeros fueron Liszt —con sus rapsodias— y Chopin —con las polonesas— y que a partir de ellos, luego vinieron Grieg, Smetana, Dvorák y, por supuesto, los compositores rusos del siglo XIX (Bartók, 1979, p. 69).

Por último, el mismo autor menciona que el material temático musical es el equivalente a la trama de una obra literaria, pero que en la música —al igual que en otras artes, como la escultura, la pintura o la ya mencionada literatura—, no tiene ninguna importancia saber o conocer el origen del sujeto o del tema de la propia obra, pero que sí la tiene el ver cómo ha sido tratada aquella materia. Cabe señalar, que en este “cómo” reside —justamente— toda la preparación, la fuerza expresiva, la capacidad de construir y la personalidad del artista (Bartók, 1979, pp. 88, 90).

A comienzos del siglo XX, se presenta un viraje muy importante en la historia de la música moderna, ya que cuando el Romanticismo llegó al límite extremo de su desarrollo y, por lo tanto, de sus excesos, algunos compositores advirtieron que ya sería imposible seguir ese camino. Así, para poder escapar de esto, no vieron otra solución que la de negar todas las experiencias del siglo XIX. Sin embargo, pese a las ideas planteadas por Bartók en este trabajo, aún podemos considerar

que el hecho de establezca la idea de que la música debía ser digna para poder ser o no recogida es algo que resulta un tanto presuntuoso, pues podríamos ejercer el juicio de valor de que, de hecho, la música que se considera suya no es propiamente de su autoría, sino que se trata más bien de una recolección y apropiación de ella.

Otra cuestión es que, en cuanto a su comparación de la música con la literatura, lo único en lo que podríamos no estar de acuerdo es en el hecho de que el autor le resta importancia al saber y conocer el origen del sujeto o del tema —que se presentó de forma anterior en párrafos previos— y que, sobre el uso de melodías de pueblos autóctonos o indígenas, el decir y usar narrativas en donde se hable del empleo e importancia de estas melodías autóctonas —pero sin mencionar el nombre de estos pueblos—, sin sentirse identificado con ellos y presentando una necesidad de borrar su nombre, resulta en una ideología sumamente racista.

Como podemos ver, hablar de lo nacional en la música es un tema bastante complicado de tratar y que, si bien, tiende a la realización de conclusiones apresuradas y erradas en donde sólo se toma en cuenta lo político —hecho innegable—, hay que considerar también —como se ha venido mencionando a lo largo de este apartado— el contexto en el que se encuentra el lugar del que va a hablar, aunque no sólo eso, sino también las concepciones o ideas que giran en torno a la música académica o de concierto, así como el “cómo, por qué y para qué” se escriben estas piezas nacionalistas y quiénes son los que deciden que son —o no— propiamente “nacionalistas”. Además, también está el hecho de considerar qué es lo que toma el autor para realizar una pieza nacionalista y cómo actúa, o bien, qué función ejerce dentro de la sociedad.

Respecto a lo anterior, consideramos que la realización de este apartado es fundamental, ya que tiene como objetivo servir de antecedente y de muestra de estos primeros intentos de nacionalismo, es decir, de estas búsqueda por encontrar algo que fuera considerado, de manera

posterior, como ‘propio, único o especial’ y que, además, influiría en el curso del desarrollo de la música en el siglo XX en el México postrevolucionario y, por supuesto, en Ponce y Chávez, figuras en las que se centra, pues, esta investigación. Para esto, es necesario entender que la construcción del nacionalismo no es algo que suceda inmediatamente, de un día para otro, ya que es —más bien— un proceso en el que no sólo está implicada la política, sino también la sociedad y la cultura, además de las preguntas en torno a cómo se conciben, cómo se entienden, cómo se ven y ven el mundo, su contexto, los diferentes símbolos y signos que presentan, la historia, la comunidad imaginaria que se crea, la construcción de su identidad, entre otras; ya que son necesarias para entender, de mejor forma, al nacionalismo.

Así, podemos establecer como último punto que, al igual que Bartók, consideramos a la música un ser viviente, una entidad que se encuentra en constante cambio y que es subjetivo, al mismo tiempo de que es un elemento que puede proporcionarnos información sobre su propio contexto: quiénes se encargaron de su composición, quiénes la escucharon —y si aún, en la actualidad, son obras que se escuchan—, de manera que podemos concluir que tienen la capacidad de “hacernos viajar en el tiempo”.

### Capítulo III. El Nacionalismo Musical Mexicano

Me gustaría comenzar este apartado citando a Mary Kay Vaughan (2002) que nos dice:

First, the genesis of Mexican musical nationalism is to be found in the late eighteenth century despite the claims of revolutionaries that all prior to their own production was effete foreign imitation. A second genesis for Mexican musical nationalism was the experiences of foreign invasion and civil war that plagued the incipient nation. War generated not only local music of patriotic resistance, it brought new musical genres and instruments and forms.

It is certainly true that the Porfirian government wanted to forge a national classical music on a par with Europe's and for that reason sent several young musicians to train there in the first decade of the twentieth century. From this experience these musicians would bring great technical capacity to the creation of a revolutionary nationalism music composed within a European frame but inspired in the Mexican vernacular.

To infuse music into the history of the Mexican Revolution of 1910 - 1917 is to alter our perspectives on this event. First, it challenges the sterile supposition all too often made by historians that cultural nationalism is the product of elites distant from popular culture. The Revolution was not only an aesthetic and cultural mobilization of enormous proportions and consequences, it was an erotic mobilization as well.

Revolutionary musical nationalism moved in two directions in the 1920s and 1930s, both nurturing one another but at the same time creating a greater division and professionalization between and within "classical" and popular music. The topic is one in need scholars who move outside the narrow real of ethnomusicality to probe questions of cultural history and changing gendered subjectivities in Mexico.

### ***3.1 La Música en México del Siglo XIX***

El musicólogo inglés Nicholas Cook afirma que —en el mundo actual—decidir qué música escuchar es una parte significativa de decidir y anunciar a la gente que nos rodea no sólo quién queremos ser, sino quiénes somos. Además, explica que “música” es una palabra muy pequeña para abarcar algo que denota una gran variedad de formas, como identidades culturales o subculturales existentes en el mundo (Miranda & Tello, 2013, p. 15).

Por otro lado, Miranda y Tello señalan que, a principios del siglo XIX, las cosas no fueron distintas y que, al contrario, era lógico que la música desempeñara un papel fundamental —incluso central— en el proyecto de quienes conformaban la nueva nación (2013, p. 16). De esta forma, para los primeros ciudadanos del México Independiente, fue necesario conferirle a la música un papel central y definitivo en la construcción de la sociedad y en la consolidación misma de la Independencia. Así, en los albores del México Independiente, se realizaron diversas acciones para colocar los cimientos de la vida musical del país para institucionalizar la música y, a su vez, situar su estudio y práctica en el centro de la misma sociedad.

Asimismo, resulta pertinente comenzar mencionando algunos indicios patrióticos/nacionalistas que encontramos en los movimientos anticolonialistas que comenzaron en la América Hispana a finales del siglo XVIII y a comienzos del siglo XIX, los cuales hallaron su culminación en la independencia de la mayor parte de los territorios entre 1810 y 1825 —a excepción de Cuba y Puerto Rico—. Por un lado, las primeras representaciones simbólicas de identidad que asumieron los países hispanoamericanos tras alcanzar su independencia —o en sus intentos para lograrla— fueron la bandera, el escudo y el himno, los cuales fueron elementos que se convirtieron en símbolos de los diferentes grupos de la población que compartían rasgos



culturales comunes y que se ubicaban en diferentes territorios marcados por las nacientes fronteras políticas (Carredano & Eli, 2010, p. 71).

Por otro lado, Victoria Eli (2010, pp. 71-72, 88) señala que, motivadas por los sentimientos de libertad y autonomía —y con un evidente nexo con las corrientes del romanticismo artístico del siglo XIX—, se popularizó un gran número de canciones que sirvieron de motor ideológico, pues en ellas se destacó una gran exaltación del sentimiento patriótico. No obstante, muchas de ellas provenían de autores anónimos, quienes no trascendieron más allá del tiempo en que se dieron a conocer, sin embargo, otras permanecieron como símbolo y prueba de las batallas militares y políticas a las que se enfrentaban las futuras repúblicas y, sobre todo, como conciencia de identidad y prueba de la cohesión de grupos. Así, bajo el nombre ‘genérico’ de “canción patriótica, canción nacional, himno o marcha patriótica” fueron creadas diferentes obras en un lapso que comenzó a transcurrir en fechas muy cercanas al inicio del proceso de emancipación, extendiéndose más allá del propio avance de las independencias en los territorios hispanoamericanos y llegando, a su vez, al siglo XX.

Esta autora agrega que el contenido patriótico se puso de manifiesto no únicamente en los versos de las canciones e himnos, sino que además lo hizo también en el fuerte poder expresivo de la música que subrayaba sus contenidos literarios de manera marcial. Así, entre los rasgos de estabilidad que se aprecian en este repertorio —por excelencia, de ámbito vocal-instrumental—, está la forma bipartida —una característica común de la marcha, canción o ternaria próxima al aria de capo—. En cuanto a las características musicales de los himnos nacionales, éstas son ilustrativas respecto a cómo en el siglo XIX —en los momentos en que fueron creadas la casi totalidad de estas obras— lo patriótico y lo nacional se construía a partir de los modelos europeos y mostraban, además, su cercanía a los valores estéticos y estilísticos propios de las élites americanas.

Miranda y Tello (2013, pp. 23-25) señalan que es bien sabido que México no contó con un himno —propriadamente dicho— hasta 1854, cuando el gobierno de Antonio López de Santa Anna convocó a un concurso para su composición. Sin embargo, lo que resulta curioso de este acontecimiento es que, ni el vencedor de Tampico ni sus opositores gustaron del resultado, es decir, no se sintieron satisfechos de la pieza que se estrenó el 15 de septiembre de 1854. Cabe señalar que, incluso, el himno de Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó fue despreciado por gobiernos posteriores —como el de Miguel Miramón—, o llegando hasta el grado de ser suprimido, como aconteció durante el Segundo Imperio, cuando Maximiliano de Habsburgo adoptó una composición con la letra del moreliano Ignacio Aguilar acompañada de la música de un desconocido toscano de apellido Marzotti —la cual no tuvo mejor suerte entre los liberales del país—.

De esta manera, muchas otras partituras —anteriores y posteriores— disputaron a la de Nunó y Bocanegra el estatus de “símbolo sonoro del país”. No obstante, al final su himno —el de Nunó y Bocanegra— terminó por imponerse sobre las otras opciones propuestas y, aún, más allá de numerosas enmiendas y disposiciones oficiales, sin embargo, lo que en este aspecto conviene subrayar es cómo el surgimiento del canto de la patria —en medio del siglo XIX— constituye una de las manifestaciones más evidentes del papel determinante que la música desempeñó en la conformación identitaria del país y, encima, la idea de que el Himno Nacional Mexicano está en deuda con la ópera italiana —hablando en términos musicales—, al igual que el resto de los himnos latinoamericanos.

Eli expone que la liberación del colonialismo español tuvo, ante todo, una connotación política, pero que en el ámbito cultural fue evidente la influencia de las grandes metrópolis europeas que rivalizaron con la española (2010, pp. 97-99, 101). En la música, la autora señala que

Italia alcanzó la supremacía, mientras que Francia lo hizo en la literatura, pues sus postulados influyeron en la política, en la música y en el ámbito intelectual general. Inglaterra, por su parte, tomó el liderazgo económico que, posteriormente, ocuparía Estados Unidos. Así, una vez que las burguesías nacionales tomaron el poder y las fronteras político-administrativas fueron delimitadas por los países independientes, se fortaleció —aún más— la división entre las élites dominantes y los sectores populares, lo que tuvo —como una de sus consecuencias— una mayor diferenciación entre la denominada “música culta” y la “música popular”.

Por otro lado, es importante hacer énfasis en una de las características más significativas en torno a la música culta o académica —que se encontraba a cargo de la burguesía durante su ascenso—, y que fue una notable secularización, lo que le permitía a esta producción musical distinguirse del periodo anterior, ya que la mayor demanda y cultivo de este arte se hallaba relacionada con la iglesia y los requerimientos eclesiásticos. Asimismo, la canción y los bailes de salón aportaron matices muy diversos de acuerdo con los diferentes estratos sociales y las diversas relaciones que se iban estableciendo. Por su lado, en los sectores vinculados con las élites de poder, se imitaban los ambientes urbanos de las corrientes europeas de la música, mientras que en los espacios regionales y rurales se gestaba, en mayor medida, a la música popular.

En los medios urbanos, en cambio, el contacto cada vez mayor con las influencias extranjeras generaba cambios de costumbre que se ponían de manifiesto de manera más rápida, sin olvidar que, dentro del movimiento estético romántico imperante en el siglo XIX, también se manifestaba entre los creadores la necesidad de una búsqueda de lo nacional en la música popular como parte de una identidad que estaba aún en construcción. Por lo tanto, el baile y la canción ocuparon un sitio destacado en la creación hispanoamericana desde fechas muy tempranas, pero fue en el siglo XIX cuando se difundieron ampliamente en los estamentos populares, los sectores

burgueses y los aristocráticos. Es así como se interpretaron, con mayor frecuencia, en las tertulias, en las sociedades de recreo y adorno, el teatro, peñas y reuniones, o bien, incluso en espacios públicos —urbanos y rurales— y las calles, que eran espacios donde se reunían personas de diferentes clases sociales. A partir de todo esto, junto a la notable asimilación de una diversidad de influencias llegadas del exterior, empezaron a producirse mezclas con las formas criollas que surgían, así como los cambios de costumbres entre los sectores ciudadanos.



**Imagen 9.** Colección de bailes de sala y métodos para aprenderlos sin ayuda de un maestro. Dedicado a la juventud mexicana, por Domingo Ibarra, 1860.

En relación con este tema, Miranda (2013, pp. 38-43) plantea que el ámbito privado del salón fue algo más que la contraparte del teatro y que se trató, más bien, de un espacio controlado, donde se ensayaron diversas prácticas sociales, entre las cuales, tocar música fue sólo una parte — pues, en la medida en que la música se volvió un patrimonio de la sociedad civil, los salones de las casas se convirtieron en un espacio privilegiado—. Además, señala que la denominada “música

de salón” fue el nombre ‘genérico’ —y hasta inútil, ya que resultaba redundante— que se le dio a la música que era consumida por las clases burguesas del siglo XIX en el seno de sus respectivos hogares. Sin embargo, abundan testimonios acerca del cultivo doméstico de otros instrumentos, aunque lo cierto es que prevaleció el repertorio para piano. En la actualidad, decir “música de salón” se aplica de forma genérica como verdadero ‘cajón de sastre’ en el que cabe casi cualquier cosa.

Adicionalmente, Miranda distingue tres apartados fundamentales dentro del inmerso repertorio de la música de salón mexicana; 1) música de baile, 2) música de salón —propriadamente denominada— y 3) música de tertulia o concierto. Por una parte, el primero de estos conjuntos se nutrió de toda la música de baile, es decir, de todas aquellas piezas que fueron concebidas para ser bailadas y no únicamente escuchadas —además, cabe recordar que el baile representó una de las pocas formas de contacto no sancionadas entre los jóvenes y fue, por eso mismo, uno de los entretenimientos favoritos de la sociedad decimonónica—. De esta forma, si bien solían organizarse bailes suntuosos donde alguna orquesta amenizaba la velada, lo cierto es que la mayoría de estos eventos fueron caseros y tuvieron al piano como vehículo ideal donde cualquier señorita tocaba los ritmos en boga y aportaba la imprescindible música que aquellos encuentros colectivos requerían. Así y, de manera general, el repertorio de baile exigía muy poco esfuerzo de parte de sus pianistas y la música obedecía, en muchas ocasiones, a cuestiones meramente prácticas.

Otra de las características fundamentales de este tipo de música es que en estas piezas impera la claridad rítmica, aunque muchas de ellas acusan introducciones y reiteraciones que delatan su concepción utilitaria —es decir, la introducción permitía el compás de espera necesario para fijar el inicio del baile, ajustarse los guantes o el escote, aliñarse algún pliegue o, incluso,

señalar que —a partir de ese momento— el contacto físico era permisible. De esta forma, podemos percibir a muchas piezas de baile como una sucesión interminable de temas que sólo se acotan mediante la evocación final de la melodía inicial para advertir a los bailarines que el devaneo estaba próximo a su fin.

De forma particular, muchos vales están conformados por una larga serie de temas —hilvanados uno tras otro—, en la que puede explicarse que esta peculiar estructura estriba en las parejas, las cuales se requerían para valsar algo más que el espacio requerido para otras danzas, por lo tanto, las parejas tomaban un turno para bailar periodos de 32 compases —cediendo su lugar a aquellos que esperaban a continuación—, pero sin que la música fuera interrumpida. En general, entre las piezas de baile más cultivadas destacan el vals, la mazurca, la danza habanera, el chotis y la polca mazurca —la cual es un híbrido que gozó de gran popularidad y que combinaba, en sus coreografías, pasos de estas dos danzas: la mazurca y la polca—.

Por añadidura, el uso de connotaciones rítmicas particulares distinguía —a cada uno de estos bailes— su propia serie de pasos, así como la distinción de si debía bailarse en ronda, en parejas o en grupos de parejas las coreografías predeterminadas. Sin embargo, hubo también muchas otras danzas que se cultivaron con ahínco en México durante el siglo XIX, aunque su fama fue un tanto efímera como, por ejemplo, las danzas polonesas, la escocesa, la varsoviana, el galop, la contradanza y las coreografías de cuadrillas y lanceros, por mencionar sólo algunas.

A la postre, podemos señalar que el repertorio mexicano de música de baile parece no tener fin ya que en bibliotecas, colecciones, cuadernos particulares e, incluso, en tiendas y librerías de viejo suelen encontrarse estas piezas —a veces por alteros, a veces escondidas— entre otros papeles. Como ejemplo, podemos mencionar a *Sobre las Olas* (1885) que es, precisamente, el vals emblemático de nuestro país, escrito por Juventino Rosas autor que, aunque sólo escribió música

de baile, gozó de gran popularidad debido a sus piezas sencillas, contagiosas y de inmediata emoción melódica, así como por su clara propuesta rítmica.

Por otro lado, en el segundo de los conjuntos musicales fundamentales para Miranda —la música de salón—, el autor distingue que las formas bailables son las mismas que las que presenta el conjunto anterior, no obstante, éstas se transformaron sutilmente en piezas que se escuchaban, pero no se bailaban. Así, en diversos repertorios, las acepciones de “vals de salón, polka de salón, mazurca de salón” indicaban que las obras en cuestión conservaban los rasgos esenciales de los respectivos géneros bailables, pero convertidos únicamente en piezas para escucharse —no para bailarse—. Por tanto, las piezas de salón solían presentar mayores complejidades musicales, como el empleo de una escala lucidora, algún arpeggio ornamental, o bien, cierta dosis de acordes y efectos pianísticos que hacían lucir la técnica sin exigir —todavía— el alto precio de una ejecución con virtuosismo (Miranda, 2013, pp. 44-53).

Cabe señalar que la denominación “de salón” hace referencia al lugar donde estas piezas eran ejecutadas, es decir, a la sala de la casa donde los invitados escuchaban tocar a las señoritas del hogar quienes, por su parte, encontraban particularmente propicio que los compositores crearan bailes de salón, pues —aunque las obras requerían de un poco más de estudio y técnica para poder ser ejecutadas— la esencia rítmica y el carácter de cada pieza ya se conocía de antemano, lo que hacía que su aprendizaje fuera un poco más sencillo. En contraparte al caso de la música de baile —donde Juventino Rosas resultó ser una figura excepcional en virtud, no sólo de impacto, sino también en relación con la trascendencia de su obra—, en el ámbito de la música de salón se encuentran las firmas de los compositores más importantes del país, que van desde Mariano Elizaga hasta los llamados “Campeones del Salón Porfiriano” —conjunto integrado por Felipe

Villanueva, Ernesto Elorduy y Luis G. Jordá—, quienes escribieron (casi todos) danzas de salón que resultaron particularmente notables.



*Imagen 10.* Portada de "Juventa", de Juventino Rosas.

Los repertorios “de salón” incluyeron —además de las referidas danzas— un increíble arsenal de piezas características, las cuales presentaban carácter —un elemento central de la estética musical decimonónica— y su presencia en el repertorio mexicano de salón fue sólo uno de los puntos de contacto más notables que los autores que aquí nos ocupan guardaron con la estética romántica. De esta forma, las piezas características fueron —en general— para piano, y su intención principal era la expresión de algún estado de ánimo o la proyección de alguna idea programática acotada, casi siempre, desde el título de la obra misma y, a menudo, también desde la litografía que hacía —a veces— de carátula.



Es importante mencionar también las dos amplias categorías de música, las cuales es menester definir. En primer lugar, hubo un largo apartado de “ensoñaciones”: barcarolas, nocturnos, reveries, hojas de álbum, pensamientos, momentos musicales y todo aquello que sirviera a la evocación de un romántico e imaginario mundo, pleno de sentimientos e indefiniciones. Dichas piezas fueron una de las formas favoritas del repertorio de salón pues, al tocarlas, —tanto los intérpretes como los escuchas— podían proyectar en el trasfondo sonoro los sentimientos y añoranzas privados —de ahí la denominación de “ensoñaciones”—. En segundo lugar, el otro apartado se vio conformado por piezas descriptivas y nacionales, en las cuales —al ser concebidas— sus autores buscaron describir situaciones extra musicales —como un viaje en tren o barco, una catástrofe natural como un terremoto o una batalla, por ejemplo—, o bien, el carácter de alguna nación.

Otra vertiente de las piezas de carácter ampliamente cultivadas fue, de hecho, el conjunto de las piezas militares, en particular aquellas que —con la simple mención del Himno Nacional— dotaban al discurso de un carácter mexicano. Es importante mencionar que muchas otras piezas se situaron en medio de este terreno, invocando un carácter marcial y, a su vez, aludiendo a los acontecimientos históricos —casi siempre militares— que marcaban el siglo como, por ejemplo: *Marcha Zaragoza* (1867) de Aniceto Ortega, *Morelos* —marcha para piano opus 46—, de Francisco P. Lemus e *Independencia* —marcha polka— de Melesio Morales.

De esta forma, la música de carácter nacional también fue una categoría del repertorio característico, pero a diferencia de quienes han estudiado las piezas nacionales del siglo XIX — como Yolanda Moreno Rivas u Otto Mayer-Serra—, que las señalan como un antecedente del nacionalismo del siglo XX bajo la premisa de que se trata de obras que son “genuinas” o “verdaderas” —en tanto oponen sus rasgos distintivos al monolito de la música europea o

europizante—, los compositores entonces concibieron a “lo nacional” como una denominación más entre las muchas posibilidades de la música característica. En torno a esto, que los autores mexicanos escribieran —ocasionalmente— piezas de carácter nacional, no implicó que dichas obras se convirtieran en lo más importante de sus catálogos. En este apartado, podemos mencionar como obras famosas que tuvieron estas características a *Vals jarabe* de Aniceto Ortega, *Jarabe Nacional* de Tomás León, *Variaciones Sobre Jarabe* de José Antonio Gómez y, sobre todo, dos legendarias obras no de salón, sino de concierto: *Ecos de México* de Julio Ituarte y *Aires Nacionales Mexicanos* de Ricardo Castro.



**Imagen 11.** Portada de "Ecos de México", de Julio Ituarte.

Por último, en el tercer apartado del repertorio de salón, Miranda (2013, pp. 54-57) hace énfasis en las “piezas de concierto”, denominación que no necesariamente implicaba que las obras

fueran piezas que se tocaran en los conciertos —tal y como se conocen en la actualidad—, sino más bien que las partituras en cuestión poseían un nivel equiparable al de los repertorios que solían tocar los grandes intérpretes, sin embargo, la distinción crucial estribaba en la dificultad técnica, tal y como lo describe —con todo candor— un catálogo de música para piano publicado en México, durante la década de 1880 por la Casa H. Nagel Sucesores. En este catálogo, se advierte que el contenido que se presenta está conformado por “composiciones de ejecución bastante difícil y cuya interpretación requiere no sólo un mecanismo avanzado, sino estilo, expresión y sentimientos artísticos”. Es importante mencionar, en adición a lo anterior, que los autores de música de concierto —o de tertulia— fueron pianistas destacados y, además, conformaron un apartado de músicos selecto conformado por figuras como Julio Ituarte, Melesio Morales, Ricardo Castro, Guadalupe Olmedo y Luis G. Jordá.

Miranda señala que la división anterior corresponde a tres niveles de ejecución y a tres formas de práctica musical, las cuales quizá pudieron haber compartido un espacio común en el salón, pero que —pese a ello— poseían características propias. Por ejemplo, la música de baile no persiguió ninguna meta musical de altos vuelos ni mucho menos y, a menudo, la popularidad de ciertos autores de este tipo —como en el caso de Juventino Rosas— ha hecho que su música, de concepción sencilla, se piense de la misma forma que la de sus contemporáneos. Por el contrario, los autores del repertorio de concierto fueron, en realidad, los únicos que concibieron la música bajo parámetros usualmente sancionados de la creación y, por lo tanto, sólo a estos compositores y a sus obras cabe aplicarles nociones comúnmente asociadas con los autores de tradición europea, tales como ser creadores de obras de arte concebidas de manera autónoma, el ejercicio de la composición para la expresión de una técnica reconocida y deliberada o la exploración y síntesis de ciertas técnicas y estilos.

En otro aspecto, entre la idea utilitaria del músico —creador de bailes con una función predeterminada— y la del artista romántico —ajeno a todo lo que no fuera la expresión de su personalidad por medio de la música—, los autores de salón tuvieron algo de ambas partes. A saber, la expresión de ciertos sentimientos característicos era ya una cuestión predeterminada, pues sus composiciones eran consumidas por un público —en su mayoría femenino— que demandaba tales piezas, pero —al mismo tiempo— podía apreciarse el repertorio de salón en un afán deliberado de buscar una escritura artística técnicamente lograda y, de ser posible, con algún atisbo de originalidad —dentro de los límites técnicos que el repertorio también exigía de antemano pero, aún así, dicha clasificación es esquemática, ya que no faltan ejemplos en todos los repertorios de músicos que transitaron de una categoría a otra.

Miranda (2013, pp. 58, 69) explica que es importante recalcar que el salón no fue únicamente un espacio de actividad musical, sino que fue también un espacio de manifestación sociocultural mucho más amplio, en el que las mujeres jugaron un papel central y determinante, por ejemplo, en el consumo de pianos, en el negocio de la venta de partituras y en el hecho de que el sentido mismo de buena parte de la producción musical del momento estuvo siempre ligado al consumo femenino. Así, desde el momento en que Mariano Elizaga —con la doble visión de empresario y patriota— fundó en 1826 la primera imprenta musical del país, donde las mujeres figuraron de manera preponderante. Por otro lado, en la generación de autores que floreció durante el periodo del Porfiriato y que creó un repertorio descollante y amplio —lleno de aciertos y rasgos originales—, figuraron Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva, Ricardo Castro y Luis G. Jordá.

Ahora que ya hemos hablado de la música de salón, toca darle paso a la ópera, de la cual Carredano y Eli (2010, p. 153) explican que, en ese siglo, empezó a tener otros significados sociales hasta convertirse en un símbolo de gran estatus para la burguesía, mostrando así —en la

primera mitad del siglo— un amplio abanico de representaciones operísticas que estuvieron a cargo de compañías —en su mayoría europeas—, además de que el teatro se convirtió en un espacio primordial de socialización y fue centro de difusión del género como tal. Asimismo, las autoras distinguen dos tendencias en la composición: por un lado, están las obras que, desde el punto de vista formal, se inscriben en cánones de la tradición romántica italiana —a la manera de Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi—. Por ejemplo, entre éstas se encuentran las que, desde la perspectiva de los libretos, se ocupan de asuntos dramáticos que presentan reminiscencias históricas medievales o propiamente renacentistas, no obstante, algunas —en cambio— resultan completamente enigmáticas, pues sus títulos referenciales a episodios o personajes legendarios no dicen nada del acervo cultural contemporáneo y otras, más bien, presentan títulos conocidos, porque corresponden con los de ciertos autores provenientes de la tradición europea cuyos libretos —cabe mencionar— fueron abordados también por los compositores locales (Carredano & Eli, 2010, pp. 180-181, 192, 196).

Por el otro lado, se encuentran aquellos dramas líricos que, sin abandonar los modelos anteriores, buscaban la incorporación de elementos nacionales comúnmente a través del argumento, o bien, con la introducción de temas folklóricos y melodías populares e, incluso, algunos músicos abordaron ambas tendencias. Cabe señalar que otros autores también tuvieron la intención de reflejar lo que imaginaron que era su “herencia nacional” —pues para ellos era, sobre todo, prehispánica—, hecho que se reflejó particularmente en la elección de los temas para su libreto. Por ejemplo, la primera ópera mexicana que aborda una temática prehispánica dentro del siglo XIX es *Guatimotzin* (1871), del compositor Aniceto Ortega. Esta obra se ve inspirada en la figura de Cuauhtémoc —quien era el emperador azteca al momento de la llegada de los españoles a Tenochtitlán— y fue estrenada por Angela Peralta —apodada “El Ruiseñor Mexicano”— y

Enrico Tamberlick, acontecimiento que constituyó un movimiento al que se sumaron numerosos intelectuales mexicanos, quienes estaban interesados en el rescate de las raíces culturales aztecas.

No obstante, aunque la obra señalada anteriormente fue escrita —originalmente— en italiano, como otras tantas óperas hispanoamericanas, incluyó dos danzas tradicionales mexicanas: la Tlaxcalteca y la de Xochipitzahuatl; así como el son popular *El Perico*, lo que indicaba ya un estimable esfuerzo por recrear ambientes locales. Del mismo modo, agregan que el tránsito a la modernidad —en lo que concierne a la presentación y recepción del repertorio operístico— se establece, por un lado, con el arribo a los teatros hispanoamericanos de las óperas de Puccini y la corriente verista y, por el otro, con las primeras óperas de Wagner y las últimas de Verdi, pero también la ópera francesa —que acabaría por ganarse su lugar—.

Carredano y Eli (2010, pp. 267-269) explica que el siglo XIX fue testigo de la creación de importantes instituciones —por parte de las élites locales— que contribuyeron a la organización e impulso de la vida musical latinoamericana. Sin embargo, estos sectores promovieron un asociacionismo de diversas índoles que apoyaron la fundación de revistas, teatros y otras entidades puestas a su servicio como clase social, por lo que el quehacer institucional —en los diferentes territorios— transcurrió plagado de altibajos y fue una réplica del sistema europeo con modelos culturales procedentes de Francia, Inglaterra, España y, en menor medida, de Alemania —todos marcados por la estética romántica y el liberalismo político—.

Es importante mencionar que los nombres que asumían estas entidades eran muy semejantes, por ejemplo: Sociedades o Uniones Filarmónicas, Liceos, Ateneos o Círculos Científicos, Artísticos y Literarios, Academias o Sociedades Santa Cecilia, Institutos y Conservatorios Nacionales, entre muchos otros. Así, los salones aristocráticos y burgueses, las sociedades, las revistas literarias y culturales, incluso las instituciones que comenzaban a dedicarse

a la difusión y enseñanza de la música, funcionaron cada vez más —con mayor fuerza— como centros receptores y de divulgación del repertorio musical.

A partir del primer tercio del siglo XIX, el entusiasmo por la música en América Latina se volcó de forma frenética —y casi única— hacia la ópera italiana, ya fuera por medio de representaciones completas, fragmentadas, arias o las muy demandadas transcripciones y fantasías instrumentales sobre los llamados “motivos de ópera”, que definían de “tácita invasión” a todo programa de concierto que pretendía ofrecerse. No obstante, el teatro lírico no cesó de ocupar los primeros planos de preferencia del público, pero a partir de la segunda mitad del siglo XIX éste se vio más inclinado hacia el concierto.

Por lo que respecta al mérito de estas sociedades, tenían el objetivo de gestar una nueva actitud hacia la música, fuese en el ámbito de escucharla en concierto o a la difusión de conocimientos musicales entre los miembros que hicieran posible su participación, como intérpretes de las diferentes agrupaciones, o bien, como solistas en los recitales y conciertos organizados. En México, José Mariano Elizaga fue uno de los iniciadores que llevaron adelante a la educación y difusión de la música dentro del país, pues La Sociedad Filarmónica Mexicana — durante el año de 1824— contó con una orquesta y un coro que funcionó desde su fecha de inicio y hasta 1829, además de que también fue el encargado de crear una escuela de música bajo el nombre de Academia Filarmónica en 1825, siendo la primera en el país y una de las primeras en toda América (Carredano & Eli, 2010, pp. 282-287).

Análogamente, bajo el nombre de “Sociedades Filarmónicas” se organizaron varias más, como —por ejemplo— la Gran Sociedad Filarmónica, que comenzó su labor en el año de 1839 gracias a la acción de José Antonio Gómez y que tuvo, también, un conservatorio, el cual debía realizar dos conciertos mensuales —según su reglamento—. Lamentablemente, esta entidad

concluyó sus funciones en 1847, año en que se produjo la guerra con Estados Unidos. A pesar de todo, años más tarde —en 1886—, auspiciado por un notable grupo de intelectuales y con mecenazgo privado, se creó la Sociedad Filarmónica Mexicana —encabezada por el pianista y compositor Tomás León—, la cual agrupó a compositores, intérpretes y promotores cuyos fines consistieron en fomentar el cultivo de las ciencias y la práctica musical, además de procurar el progreso y adelanto de la música en México —tarea para la cual el grupo abrazó la tarea de sostener la permanencia y continuidad de conciertos, así como de abrir un conservatorio gratuito de música—.

A saber, la escuela dirigida por Agustín Caballero es considerada como el antecedente del Conservatorio Nacional de la capital mexicana, la cual logró reunir a varias agrupaciones filarmónicas y, por tanto, a amantes de la música. También es importante la mención del Ateneo Mexicano Artístico y Literario fundado hasta 1902, que mantuvo la impronta decimonónica y agrupó a los más importantes músicos mexicanos de aquel entonces, contando también que incorporó —entre su membresía— a Pablo Sarasate, Felipe Pedrell y Pietro Mascagni, lo cual indica la importancia que alcanzó esta institución debido al apoyo recibido por parte del gobierno de Porfirio Díaz a la presidencia de la asociación —entre otras cosas—. Cabe mencionar que los programas del Ateneo incluían, sobre todo, conciertos y recitales de música de cámara.

Carredano y Eli resaltan que la organización pública de los conciertos fue, por tanto, una acción que estaba ligada a la consolidación de las instituciones que se proyectaron hacia la práctica o a la enseñanza de la música —e incluso a ambas, de manera conjunta— dentro de sus objetivos asociacionistas. La actividad musical, por tanto, se llevaba a cabo debido a la mediación de estas sociedades, mientras que en las sociedades —propriadamente— filarmónicas decimonónicas se gestaron las primeras agrupaciones de cámara y orquestas que nacieron en el continente. No



obstante, señalan que, pese a que seguían dominando los “temas líricos” y autores como Mendelssohn y Beethoven se encontraban entre los más ejecutados, los nombres de algunos compositores nacionales comenzaron a aparecer en los programas de concierto, coexistiendo entre las expresiones de la música de salón y las de las nacientes corrientes sinfónicas, corales y camerísticas (2010, p. 294).

En el siglo XIX, la labor de enseñanza sujeta a los ámbitos religiosos se trasladó paulatinamente a espacios laicos organizados de forma semejante a la de las cofradías privadas, hasta que fueron asimiladas sucesivamente por las sociedades filarmónicas —de las que derivaron escuelas, academias y conservatorios—. Sin embargo, en muchas de las naciones que se encontraban en pleno proceso de emancipación e ideológicamente inmersas dentro de los parámetros del pensamiento liberal y burgués, el inicio de la enseñanza de la música fuera del ámbito de lo religioso estuvo a cargo de los propios miembros de la iglesia, lo cual resultó en un hecho un tanto irónico (Carredano & Eli, 2010, pp. 323-324).

Por su parte, Miranda señala que una vertiente fundamental que explica la música del siglo XIX fue el romanticismo, hecho que a menudo suele derivar —erróneamente— en la idea de que buena parte de la música de aquel siglo fue romántica, sin embargo, no se toma en cuenta que esa corriente tuvo un peso muy grande en el contexto social y que en ella participaron los más importantes compositores —como Beethoven, Schumann, Chopin y Mahler—. Cabe añadir que, en realidad, ni la ópera italiana ni la música de baile guardaron mayor relación con el romanticismo, aunque aclara que es posible discernir algunos de los principales aspectos estéticos de dicha corriente dentro del repertorio mexicano (Miranda, 2013, pp. 70-77).

En tanto, ese romanticismo no fue únicamente un conjunto de rasgos estilísticos, sino que fue —más bien— un modo de pensar que abarcó gran parte del arte y del pensamiento occidental

y de la cual su presencia puede identificarse en múltiples manifestaciones musicales que conviene analizar una a una. En efecto, quizá la primera de las formas en las que la ideología y la estética romántica se dejaron sentir dentro del repertorio mexicano fue la de su continua preocupación por el carácter —cualidad que puede constatarse en algunas obras operísticas—. Así, Rubén M. Campos se convierte en el primer gran folklorista que recupera la obra *Cien Aires Nacionales Mexicanos (Melodías Populares Intactas)* en su imprescindible libro *El Folklore Musical de México* que, aunque apareció publicado en 1928, la música que se recupera en dicha antología data —en su mayoría— del siglo XIX y refleja el interés romántico previamente explicado. Además, no es casualidad que muchos de los compositores nacionalistas del siglo XX —tales como Ponce, Rolón o hasta Aaron Copland— hayan recurrido a esta antología emblemática para encontrar temas e incorporarlos a diversas obras.

Sin embargo, el retorno a la naturaleza tuvo también un importante impacto en el pensamiento y la técnica musical de los autores, porque se pensó que la música debía ser como las obras de la naturaleza, es decir, presentar formas únicas debajo de las cuales se esconde un principio orgánico que une y cohesionan todo. Puede aseverarse también que los compositores mexicanos del Porfiriato fueron románticos, pues en algunas de sus obras se aprecia claramente dicho proceso técnico, como en el caso de la música sinfónica de Julián Carrillo, donde el romanticismo mexicano alcanzó su mayor esplendor orquestal, particularmente en *Primera Sinfonía* (1901), en la espléndida suite *Los Naranjos* (1903) y en su *Segunda Sinfonía* (1906). Por otra parte, algunas de las obras para piano de concierto escritas durante el Porfiriato también denotaban una ‘concepción orgánica’ —netamente romántica— como, por ejemplo, en el caso de *Legende* de Manuel M. Ponce.

De esta forma, cuando se pretende entender a la música mexicana como si se tratara de un ejercicio exclusivo de identidad, se corre el riesgo de llegar a conclusiones erróneas, aunque es también erróneo olvidar que mucha de esta música —más concretamente la que formaba parte del repertorio de salón— tuvo una serie de connotaciones extra musicales de la mayor importancia, debido a que ésta correspondía con una de las pocas formas de contacto y galantería socialmente aceptadas: el baile.

Sobre el tema de la ópera, Áurea Maya señala que el siglo XIX en México fue un periodo eminentemente operístico, pues la influencia de las compañías extranjeras en los teatros mexicanos se hizo presente en casi todos los géneros de la composición musical, sin embargo, la producción de óperas nacionales inició, de manera cuantiosa, hacia 1860 (Maya, 2013, p. 81). Así, a finales del Porfiriato, el compositor que se preciara de serlo debía contar en su producción musical —por lo menos— con un drama lírico, aunque en realidad muchos de los compositores mexicanos no vieron representadas sus obras, pues son pocas las que fueron representadas.

Aunado a Maya, Contreras Soto distingue que, de lo anterior, pudiese parecer redundante hablar de la importancia que ha desempeñado la música en la historia de los teatros de México, sobre todo en el periodo que va de la Independencia a la Revolución. De esta manera, puede considerarse que los edificios teatrales fueron siempre el espacio natural para la proyección y difusión de las principales actividades musicales durante el periodo, además de que si se examina la cuestión —con un poco más de detenimiento y en detalle—, la aparente obviedad no lo es tanto, pues no toda la vida musical del siglo XIX se desarrolló en los espacios teatrales, ni todo lo musical que estos espacios albergaron fue música de academia, ya que —en rigor— lo que constituyó el ejercicio de este arte en los escenarios está representado, de manera primordial, por la ópera (Contreras, 2013, pp. 154-155).

Por otro lado, la relación de la música con los edificios teatrales del México decimonónico puede explicarse desde dos puntos principales: 1) el primer punto indica la presencia de la música en el teatro entendida como “el arte específico”, es decir, sin subordinación de importancia dentro de la ópera —por ejemplo, los conciertos instrumentales o de voz no operística, música incidental para teatro o danza, entre otros— y 2) el segundo punto indica la presencia central de los músicos en el teatro, en conciertos solistas, en estrenos de obras y en la participación de los compositores mismos en la vida musical pública —entre otras cosas—.

Entonces, es un hecho que la construcción de edificios teatrales en México obedeció, desde fines del Virreinato, a la necesidad de contar con espacios aptos para la presentación de actores, cantantes e instrumentistas dentro del concepto de espectáculo que, desde entonces, se vinculaba al teatro, a la ópera y a la danza. Contreras Soto (2013, pp. 164-165, 167) plantea que la música fue ganando un espacio de importancia creciente en los teatros conforme se alejaba la Independencia y se avizoraba la Revolución, razón por la cual se instaló un discurso artístico que ameritaba asistir a escuchar la música por sí misma, es decir, sin la necesidad de vincularse a las presentaciones de otras artes. Asimismo, su valor definitivo como centro de una presentación teatral se consolidó gracias a aquellos momentos en que los músicos en escena eran, en verdad, centrales —es decir, protagónicos—, pues los grandes virtuosos —los compositores que ejecutaban o apoyaban la ejecución de sus creaciones— se tornaban en figuras principales.

Aunado a esto, la presencia de los músicos mexicanos en los escenarios de su propio país se vio cargada de un valor simbólico, en donde en cada estreno de una ópera nacional podría contemplarse como una fecha para la consagración del patrimonio sonoro en los teatros. A propósito, los compositores mexicanos escribieron y vieron estrenadas más óperas de las que suele creerse, pero menos de las que se hubiera esperado —dadas las condiciones de su época—, si

consideramos, desde luego, la desventaja que tenían los compositores nacionales frente a las compañías extranjeras visitantes, las cuales casi nunca montaban creaciones mexicanas y que, en caso de que lo hicieran, estas eran proyectadas de mala gana y para salir de paso.

A inicios de siglo, las revueltas provocadas por el movimiento de Independencia ocasionaron que las actividades teatrales disminuyeran, hasta suspenderse finalmente en 1816. No obstante, los constantes cambios políticos suscitados impidieron una estabilidad social y económica que ayudaran a la contribución de un sólido desarrollo cultural (Maya, 2013, pp. 82-83). Por otro lado, durante la primera mitad del siglo, la Sociedad Mexicana mostró interés por dos cuestiones: las instituciones de enseñanza y el teatro; aunque el interés hacia otras artes también estaba presente, ya que la actividad teatral tuvo un particular impulso al desarrollarse como un espectáculo que incluyó a todas las clases sociales —por ejemplo, bastaba con pagar el boleto para poder asistir— e influyó en la formación del gusto público por determinados géneros, siendo la ópera la manifestación artística predilecta.

Yael Bitrán en (Miranda & Tello, 2013, pp. 112-114) expone que, después de la Independencia, México se vio sumido en una profunda inestabilidad política —motivo por el cual estaba en juego el sistema político que debía regir al país—, la cual se vio debatida a través de grandes discursos dados por ambas partes políticas —liberales y conservadores— e, incluso, con el empleo de armas, no obstante se mantenían a flote más que nada sus respectivas posturas donde, a pesar de ser una República, el monarquismo tenía numerosos adeptos. Tras perder la mitad de su territorio, México necesitaba desesperadamente levantar la cabeza, su moral y, por supuesto, encontrar modos viables de construir una identidad nacional.

Por otro lado, consideramos muy acertado el planteamiento que realiza Bitrán sobre la compleja relación entre México y Europa, de la cual señala que Europa era, al mismo tiempo, un

agresor y el principal proveedor de modelos y prácticas culturales, lo que determinó eventualmente la forma en que se practicaba la música de concierto —tanto en las casas como en los teatros—. En adición, durante el siglo XIX —con el desarrollo de una comunidad musical secular y la visita de músicos europeos, quienes ayudaron a la conformación de la identidad—, la música formó parte, junto con la literatura y las artes plásticas, de una nueva ola de influencia cultural europea que se integró en la empresa civil de construcción de la identidad y, por tanto, México encontraría —metafórica y realmente— su lugar en el concierto de las naciones. Durante este proceso, se reafirmaron los estereotipos de género, con los que la música doméstica quedó relegada al hogar, al igual que sus constantes habitantes —las mujeres—, tiñéndose para siempre de un ‘tono amateur’ que se ha visto con desprecio, suspicacia o, en el mejor de los casos, con condescendencia, tanto por algunos contemporáneos como por la mayoría de los estudiosos e historiadores de la música.

Asimismo, Bitrán agrega que el músico —como carrera— era un rol destinado para la clase social más baja, es decir, que la figura del músico profesional se veía inserta en el estereotipo de un asalariado que enseñaba y tocaba en orquestas para ganarse la vida. Esto ocurría en la Europa de Fanny Mendelssohn y en el México de nuestras señoritas, donde las casas fueron un verdadero universo de creación musical —en el más amplio sentido de la palabra—, espacio al que la historia de la música ha dejado fuera, en parte, por la dificultad de su estudio (2013, pp. 114-117). El autor señala también que, durante el inestable siglo XIX, las casas representaron un espacio de continuidad donde la música se desarrolló tanto en clases como en tertulias, siendo las principales destinatarias de la educación musical las niñas y las mujeres jóvenes, ya que se consideraba que el saber tocar un instrumento o cantar eran atributos “deseables” para el género femenino.

Hacia mediados de 1840, con la llegada de maestros franceses, existió mayor cantidad de colegios privados autosostenibles que funcionaban a la par de las escuelas públicas orientadas hacia las clases altas, sin embargo, la forma más usual de aprender música en la época no eran las escuelas, sino las lecciones particulares. Por esta razón, existían frecuentes anuncios de maestros privados de música ofreciendo sus servicios, quienes acudían —algunos de ellos— a las casas de las alumnas, mientras otros daban clase en sus propios domicilios. El autor también expone que eran frecuentes las tertulias de diversos tipos organizadas por las clases medias y altas de la época, pues en un siglo dominado por guerras civiles e invasiones externas, las casas fueron espacios de estabilidad donde buena parte de la vida social y artística se desarrolló con mayor continuidad. Cabe mencionar que, además de practicar música y danza, en las tertulias se jugaba y se dialogaba, intercambiando puntos de vista sobre tópicos como política, negocios, moda y, por supuesto, en ese periodo los chismes no podían faltar (Bitrán, 2013, pp. 123-126).

De esta forma, las tertulias literarias e intelectuales se volvieron espacios de socialización especialmente importantes después de la Independencia, pues se aunaron a una sensación de mayor libertad de expresión. No obstante, desde el punto de vista ciudadano —lo cual equivalía a la opinión masculina durante esa época—, estas reuniones tuvieron una importancia particular debido a que el proyecto liberal de construcción de la nación implicaba una identidad cultural que fue impulsada en las tertulias llevadas a cabo en las casas de la nueva burguesía. Empero, las tertulias que más se mencionan en los textos periodísticos o literarios son las llevadas a cabo en las casas, pero sin añadirles mayores intenciones intelectuales y, en las cuales, tanto las mujeres como la música y el baile estaban en el eje central. Por tanto, este tipo de sociabilidad musical ha sido depreciado frecuentemente en las tradicionales historias de la música, tanto por el tipo de repertorio

que se interpretaba en esos lugares —juzgado como ‘superficial’ y ‘ligero’—, como por los ejecutantes —quienes eran, en su mayoría, mujeres y músicos amateurs—.

En relación con lo anterior, Bitrán sostiene que el tomar esta postura es ignorar no sólo un repertorio vasto, valioso y característico, sino —aún más importante— relegar también las prácticas musicales, que fueron significativas para la vida de un gran sector de la sociedad decimonónica. De este modo, las tertulias con contenido musical eran el medio más difundido —y, en muchos casos, el único— para las prácticas musicales extendidas, las cuales no encontraban salida en los teatros. Además, éstas incluían la difusión de un nuevo repertorio importado para tocarse en casa, legando a compositores locales la posibilidad de escuchar música ajena y hacer que su propia música se escuchara, mientras que para los estudiantes les permitía mostrar sus progresos musicales, a los profesores de música les daba acceso a un mercado de alumnos más amplio y, por último —pero no menos importante—, a todos les daba la posibilidad generalizada de disfrutar y hablar sobre la música en una época previa a la radio, a los aparatos de sonido y a la televisión (Bitrán, 2013, p. 126).

Entre los temas que se abordaban dentro de las tertulias se encontraban la ópera, los cantantes en boga, los conciertos, las perspectivas, los maestros y la nueva música —por mencionar sólo algunos—. Debe señalarse también que la danza formaba parte indispensable en las reuniones sociales y no es exagerado decir que buena parte del tejido socio-musical de la época se hilaba en aquellos espacios que eran las tertulias. Finalmente, el autor cierra planteando que, en sus composiciones, los mexicanos comenzaron a destilar el sonido propio para verterlo en el torrente universal de las formaciones nacionales cosmopolitas, razón por la cual México se volvía universal a través de lo local e, incluso, incorporaba en su música y quehacer musical a las prácticas universales (Bitrán, 2013, p. 153).



En otro sentido, podemos decir que es —debido a esto— que la música doméstica jugó un papel fundamental en el territorio nacional, pues comenzaba a distinguirse y, por tanto, a revelarse. Aludiendo a las ideas del historiador Luis González y Gonzáles, puede hablarse de una “matria musical” desde los hogares, sin la cual la patria musical —construida en los teatros y actos públicos— difícilmente podría entenderse. Así, el cultivo constante y sistemático de repertorios extranjeros, sumado al fomento de la composición nacional que el mercado doméstico propició, generó un acervo musical variado, conocido y practicado por las generaciones de pianistas, cantantes y, en menor medida, de guitarristas, flautistas o violinistas y que, además, educó a los músicos que estarían encargados de la profesionalización musical secular en el país durante la segunda mitad del siglo XIX (González y González, 2013, p. 153).

Ahora bien, hasta este punto se ha abordado ya el tema de la música de salón y de la ópera, a continuación se tratará el tópico de la canción. En un principio, la canción mexicana suele relacionarse con temas de amor y se nutre de la sensibilidad del autor e, incluso, puede ir de lo tierno a lo sutil, hasta lo más arrebatado y en relación con acontecimientos trágicos. Armando Gómez Rivas explica que la creación de un canto, como fenómeno folklórico, se debe a la memoria y a la buena voluntad de transmitir un mensaje y es, en ese preciso momento, que se da el enriquecimiento del acervo heredado que llamamos “tradicción” (Gómez, 2013, pp. 169-172). De esta forma, la verdadera creación de nuestras canciones —como elemento cultural compartido— parte de la fantasía, donde el texto y la música —de manera simultánea— se ajustan en un impulso de la imaginación y el sentimiento.

La canción mexicana, como una práctica etérea e impersonal en continua transformación, ha ayudado a enfrentar la oposición, la lejanía y la incomprensión para alcanzar —en sus propios términos— la eternidad. Es así como resulta indudable que la música es una de las expresiones

culturales más intensas y eficientes para la transmisión de la ideología y el sentir de un pueblo, pues una vez que se vio consolidada la Independencia de México, la nación buscó una separación de las tendencias artísticas españolas. Sin embargo, es a partir de la tercera década del siglo XIX que las compañías italianas de ópera inician una infiltración constante en la vida cultural del país y, como consecuencia, la canción popular no estuvo exenta de dicha influencia.

La romanza de la ópera italiana, con su contenido sentimentalista, se convirtió en el modelo de mayor aceptación para concentrar y expresar ideas con brevedad, es decir, sin la necesidad de narrar y, a través de esto, se afirmaba que la melodía de la canción mexicana es, indudablemente, de origen italiano. Cabe destacar que la extensa tradición musical en tierras nacionales puede considerarse un recipiente de tendencias y estilos pero, sobre todo, como un espacio constante de búsqueda y asimilación ligado al mestizaje cultural, por lo tanto, compositores locales y músicos visitantes advirtieron la riqueza y la creatividad melódica de la música mexicana popular.

Gómez Rivas expone, como un acto político y social sin precedente —y desde la perspectiva del régimen de Porfirio Díaz—, que la exaltación de lo nacional se vio reflejada en las celebraciones del centenario de la Independencia de México y que el entusiasmo por la valoración de las tradiciones quedó latente como un subproducto del ímpetu por lo nacional, el cual se manifestó con singular claridad en el llamado Ateneo de la Juventud. Este grupo intelectual reunió a destacados personajes del medio cultural, tales como Alfonso Reyes, Diego Rivera y Saturnino Herrán —por mencionar algunos—, quienes tenían como propósito reflejar con justicia la cultura del pueblo mexicano. De forma similar, la canción mexicana se convirtió en un símbolo ineludible de lo popular y atemporal que también recibiría una atención especial (2013, pp. 172-173).

Podemos decir, gracias a lo anterior, que la canción mexicana es un patrimonio nacional nacido en los albores del México Independiente, aunque es también un conjunto dinámico y

cambiante, abordado por innumerables autores. Asimismo, surge de la imaginación y la fantasía para integrarse al repertorio musical, sin pensar en la trascendencia, no obstante, en el largo tiempo en el que se conforma el repertorio que actualmente llamamos “canción mexicana”, es posible distinguir variantes significativas de la pertenencia de lo nacional o de la identidad misma. Por otro lado, como elemento de sentimentalidad, crítica o eternidad amorosa, la melodía mexicana ha encontrado siempre caminos y atajos diversos para conformar la memoria viva de todo un pueblo (2013, pp. 190, 192); de esta manera, la canción mexicana será abordada de forma más profunda con Ponce, quien es la figura responsable —en mayor medida— de la reivindicación de la música popular mexicana.

Miranda plantea que en lo que atañe al estudio de la historia de la música en el siglo XIX, las cosas son —particularmente— difíciles, esto debido a que ha pesado mucho el prejuicio de la nacionalidad expresada en la música, dicho de otra forma, la música del siglo XIX fue tradicionalmente estudiada desde la premisa de una identidad sonora construida en oposición a lo europeo y, en tal sentido, se enfatizaron aquellas obras y autores que perfilaban lo mexicano, en la que esta característica “afloraba” y en donde, además, se denostaron los esfuerzos —igualmente válidos y encomiables— de tantos compositores que en el siglo de la Independencia quisieron construir los cimientos de una vida musical para el país, no sólo en oposición a Europa, sino también en franco y absoluto acuerdo con los parámetros musicales de entonces (Miranda, 2013, pp. 232-234).

Otro aspecto importante por destacar es que son muchos los prejuicios que aún hay sobre la música mexicana del siglo XIX y esto se debe, en parte, a que los propios ciudadanos decimonónicos crearon dichas ideas al envolverse en sus propias nociones y confusiones en torno a la identidad. Por ejemplo, figuras notables como Gustavo E. Campa y Ricardo Castro trazaron

claramente una línea respecto a su generación anterior, ellos —los jóvenes— hablaban en francés y tenían la mirada puesta en París, mientras que los otros —los viejos—, capitaneados por el importante compositor Melesio Morales, escribían en Italiano y, cuando sentían la necesidad de darse ánimos entre sí o a sí mismos, denominaban al México musical la “Italia de América”. Con todo esto, se aprecia una saludable actitud crítica entre las diversas generaciones de músicos decimonónicos, sin embargo, esas mismas discusiones generaron prejuicios y valoraciones erróneas, encasillamientos absurdos —como “francesistas” o “italianistas”—; una dicotomía documentada, sí, pero nunca sería ni técnicamente sustentada, lo cual fue el origen de una mirada desencantada al repertorio del siglo XIX.

Para concluir este apartado, es sustancial señalar algunos aspectos en torno al tema principal aquí abordado, en primer lugar, la relación entre la música-identidad y el gusto musical, considerando que, con gusto musical, hacemos referencia a cuestiones que tienen que ver más con un sentido de pertenencia, de identificación y de quién eres y nunca en relación con la idea valorativa y subjetiva de tener buen o mal gusto musical, pues tiende a ser una opinión clasista en la que se plantea la idea de que hay gustos superiores y que éstos pertenecen a la esfera de la élite o la burguesía, cuando no es así realmente.

También es importante recalcar que la música no tiene porqué competir, pues cada variación o cada género de ésta posee un lenguaje propio y una funcionalidad particular, donde el querer comparar o medir qué música es mejor resulta una acción absurda, debido a que muchas de estas comparaciones se realizan haciendo alusión a que es muy simple en cuanto a armonía y ritmos y denigra, por tanto, a estas composiciones, las cuales pueden tener el objetivo principal de entretener, o bien, que sea “música comercial” cuando en realidad esto quiere decir que: 1) señalar que la música “es mejor” por ser más compleja es un sinsentido, ya que relega a una gran diversidad

musical, además de que durante el periodo clásico lo que realmente se buscaba era la simplicidad musical, no la complejidad, lo que dejaría a esta idealización de la música compleja como una incongruencia; 2) el hecho de que se señale que la música “denigra” a un grupo o conjunto de individuos de una sociedad, pues si realmente se hiciera un análisis respecto a en cuánta música —y, por consiguiente, cuántos músicos— se desarrollan y comparten ideas misóginas o machistas, por ejemplo, nombrando sólo a uno de tantos problemas pero, de manera injustificada se le reclama a géneros más actuales como el reggaetón —por señalar alguno—, dejaríamos fuera de esta denominación a muchos géneros más, debido a que el género, en sí mismo, no es denigrante —es decir, que no es misógino o machista, a diferencia de la persona que lo produce— y, por último, 3) en cuanto a la idea de que es “para entretener”, mucha de la música barroca y clásica se creó, justamente, con esa finalidad.

Entonces, la manera en que —en la actualidad— se escucha esta música con tanta solemnidad, con acciones carentes de relevancia como mantenerse callado durante un concierto, no aplaudir al ritmo de la música, entre movimientos, o no sacar el celular —por ejemplo—, son prácticas del siglo XX, pues en la época de Bach y Mozart esto definitivamente no pasaba, por lo que consideramos que sería ideal ir dejando atrás bastantes de estos ritos que sacralizan, en cierta medida, a esta música, haciéndola algo inalcanzable cuando en realidad no debería ser así. En otras palabras, consideramos que la música debería deslindarse de esta pretenciosidad y, en lugar de ello, sería más adecuado compartir la música y disfrutarla realmente, no hacer de ella una actividad tediosa y reglamentada.

Si tenemos en cuenta el hecho de que muchas personas señalan que no disfrutaban de la música que fueron a escuchar a un concierto por el ruido, pero si ponemos esta situación con artistas contemporáneos —como Olivia Rodrigo, Los Ángeles Azules, Interpol o Muse, por

ejemplo—, ¿no se disfruta el concierto, pues, precisamente por el ruido?, o bien, ¿no se disfruta por la interacción del público con la música o los cantantes? Cuando somos parte de un acontecimiento sorprendente, como cuando nuestro músico favorito toca de manera inimaginable su instrumento, o hace una demostración de su rango vocal, ¿no es acaso una reacción intrínseca el querer grabar ese momento para hacerlo permanente y poder vivirlo una y otra vez después del acto musical que fuimos a ver en primer lugar? Y es porque la música crea una reacción en el oyente, de la misma forma en que, para ilustrar, en una sala de concierto se escucha el solo del primer violín o del fagot e, incluso, del corno inglés en piezas como *Scherezade* de Kórsakov y de manera inevitable se busca aplaudir debido a que los instrumentos despertaron un interés y un sentimiento.

La estipulación de un “buen o mal gusto musical” no existe y hablar de alguien que tiene, de esta forma, un “buen o mal gusto” es una aseveración clasista y eurocentrista, ya que por mucho tiempo se ha creído que la música —mal llamada— “culta” europea es de “buen gusto”, mientras que las expresiones artísticas de los pueblos o barrios de —en su mayoría— escasos recursos, se ha considerado de “mal gusto” y, sin embargo, nunca nos cuestionamos realmente el porqué creemos que la música barroca, clásica o romántica es mejor que el rap, el trap, el reggaetón, la salsa o la cumbia —por señalar una diversidad de ejemplos—. De esta forma, la idea de un “buen o mal gusto musical” se ve, más que nada, relacionada con una separación de clases sociales, en la que se enfatiza una idea de estética y, por tanto, perpetua un pensamiento elitista, eurocentrista y colonizador, que sigue desarrollando la idea de hacerle creer a los oyentes que, para ser una persona “culta”, debe disfrutarse del “buen arte”. En general, debe recordarse que la apreciación de los diversos gustos musicales depende de cada uno, es una decisión individual pues determina

también quiénes somos y con qué nos identificamos: la música, al igual que los gustos personales, son meros productos de apreciación subjetiva.

En segundo lugar, otro aspecto que es necesario enfatizar de este capítulo es el uso de la canción patriótica, de la música nacional o de los himnos como un primer intento de plasmar en la música este conflicto de identidad por el que la población atravesaba; en tercer lugar, debe reconocerse también la importancia del baile —fuese del ambiente privado, de salón o en las tertulias—, ya que es en el ámbito de lo privado, donde se gesta y desarrolla mucha de la cultura musical de la época y, aunado a ello, la importancia de las mujeres en esta época, pues es un hecho que ha sido olvidado y relegado cuando es por las mujeres —quienes hacían y escuchaban esta música— que pudo llegar a México toda la diversa música académica que se realizaba en Europa y que, además, permitió que se desarrollara en el país una imprenta musical.

En cuarto lugar, hay que señalar que la ópera en México es también una de las principales expresiones en las que se buscaba hablar o hacer referencia a un “legado nacional” y, sobre todo, se trataba de buscar un legado prehispánico. Finalmente, hacer hincapié en el hecho de que no podemos estudiar a la música del siglo XIX en México como un antecesor o como si se tratara de las bases del nacionalismo, debido a que sería muy reduccionista y porque, si bien es donde encontramos las primeras formas de una representación o expresión a través de la música y de una búsqueda de “lo propio”, es necesario recordar que la música nacionalista era una de tantas maneras de crear música en ese tiempo y que ésta no era la principal, ni se realizaba de forma tan programada e institucionalizada como se hizo, posteriormente, en el siglo XX. Además, es necesario dejar de lado varios prejuicios —muchos perpetuados por el propio Chávez— en torno a la música de este siglo.

### ***3.2 La Música en el Siglo XX***

En lo que concierne a México y a la música, ya en el siglo XX, las posiciones y las estrategias de los compositores para definir una música nacional e integrarla a la cultura hegemónica occidental, fueron extremadamente diversas. Por un lado, tenemos a Ponce y su recuperación y arreglo de canciones y melodías populares, mientras que, por el otro lado, tenemos a Carrillo y su microtonalismo, a Revueltas con su búsqueda e integración de música popular mestiza y a Chávez con su intento de recuperar e integrar melodías e instrumentos indígenas. Es debido a esto por lo que resulta un tanto imposible hablar de una coherencia o uniformidad estética en la totalidad de las obras mexicanas consideradas como nacionalistas, pues debido a la variedad de posiciones ideológicas en los discursos de los artistas mexicanos, resulta una tarea colosal.

México es un país históricamente pluriétnico y multicultural, en el que no existen símbolos de identidad que abarquen a todos los sectores de la población a pesar de los esfuerzos de las clases dominantes mediante la política cultural nacionalistas postrevolucionaria, o bien, de los estándares utilizados por los medios de comunicación masiva durante las últimas siete décadas. Debido a esto, el patrimonio musical en nuestro país sólo puede verse y entenderse como “un conglomerado complejo de expresiones diversas” (Miranda & Tello, 2013, p. 419); de esta forma, podríamos decir que hay muchos y diversos ‘Méxicos’ dentro de México —refiriéndonos, con esto, al país en su totalidad—, donde todos y cada uno de ellos son válidos.

Por otro lado, consideramos pertinente señalar las ideas que propone Aurelio Tello en torno al patrimonio musical, pues explica que nunca se tienen claras las fronteras de “eso” que es patrimonial —es decir, aquello que hace que el patrimonio musical sea, propiamente, patrimonial— y que hay que conservar, proteger y guardar en la memoria colectiva, así como



difundir y transmitir, de una generación a otra, este concepto como un bien inmaterial que nos identifica y nos da un sentido de pertenencia dentro de una comunidad (Tello, 2013, p. 197). Así, los diversos estudios, acercamientos, análisis, reflexiones, intercambios, encuentros y congresos —por mencionar sólo algunos— han contribuido a formar una conceptualización cada vez más clara y profunda del asunto y, en adición, a una definición más precisa del listado de bienes que lo conforman.

No obstante, a pesar de la experiencia acumulada, el terreno del patrimonio musical sigue siendo un tanto resbaladizo. Por ejemplo, si se piensa en instrumentos, partituras o papeles de música e, incluso, en grabaciones fonográficas o expresiones de tradición oral, resulta difícil precisar lo ‘patrimonial’, es decir, una forma particular de emitir la voz colectiva, una forma de soplar, rasguear, pulsar o tañer un instrumento, de la capacidad de improvisar tanto melodías como versos y, en general, de la originalidad con la que los compositores anotan, en sus partituras, a los sonidos que imaginan.

Agrega, además, que son varios los factores que contribuyen a la diversidad patrimonial de la música en México, entre los que se encuentran —por señalar— el mestizaje cultural como resultado de la larga confluencia de culturas —aborigen, europea y africana, por ejemplo— que se asentaron en México desde el siglo XVI, el contacto con otras manifestaciones musicales, de las cuales se tomaron elementos rítmicos, melódicos, armónicos, tímbricos, formales o de textura, así como modelos estéticos o experimentales. Otro de estos factores sería el grado de desarrollo social y educativo, ya que ciertos sectores de la población apenas superan el analfabetismo y no han resuelto problemas básicos como la alimentación, los servicios de salud, un hogar y condiciones de trabajo adecuado, mientras que otros pueden dedicarse a la experimentación técnica, a la reflexión artística y a la conceptualización estética (Tello, 2013, pp. 199-204).

El autor sostiene que es, quizá, este último aspecto el que influyó de manera considerable en la existencia de dos universos sonoros que son claramente contrapuestos: en primer lugar, se encuentra el de la cultura musical oral plasmada en las formas de expresión conocidas como tradicionales, populares, indígenas, étnicas o folklóricas, pero que —sin duda— designa a la música creada en el seno de las clases populares del país y, en segundo lugar, se encuentra el de la cultura musical escrita, emparentada con la tradición musical europea manifestada desde la llegada de los misioneros evangelizadores del siglo XVI, hasta la vinculación con las modernas tendencias de composición contemporáneas.

No obstante, no podemos soslayar que existen elementos culturales más abstractos, sin soporte material y de difícil legislación y definición que precisan, como “nuestras” —y, en consecuencia, como parte del patrimonio musical mexicano—, a algunas formas de expresión sonora, ya que son elementos identificables, pero inasibles. Por ejemplo, el caso de la forma de emisión vocal de los cantores de sones huastecos —conocida como falsete—, el virtuosismo instrumental de los acordeonistas de conjuntos norteros o el de los arpistas de sones jarochos, así como el de los violinistas de los huapangos de las Huastecas Veracruzana y Potosina, por mencionar sólo algunos casos.

Por otro lado, Virginia Sánchez argumenta que puede afirmarse que el patrimonio musical de México se compone de aquellas músicas con las que diferentes sectores de la población se identifican y por las que han desarrollado un sentimiento de pertenencia a través de varias generaciones, ya que son parte de un legado y, muchas veces, de carácter anónimo, lo que da a los habitantes de nuestro país —es decir, México— un fuerte sentimiento de identidad y distinción (Sánchez, 2013, p. 420). Sin embargo, Tello explica que, desde el surgimiento de la escuela nacionalista hasta la actualidad, los mexicanos se sienten representados por una amplia gama de

partituras que recogen las esencias de su identidad (Tello, 2013, p. 209). Por ejemplificar, en esta distinción se encuentran *Ferial* de Manuel M. Ponce, *Sinfonía India* de Carlos Chávez, *Janitzio* y *Sensemaya* de Silvestre Revueltas, *El Festín de los Enanos* de José Rolón, *Imágenes Surco* y la *Sinfonía Cora* de Calendario Huízar, así como los *Corridos* de Salvador Contreras, *Sones de Mariachi* de Blas Galindo, el *Huapango* de José Pablo Moncayo, *Cañón Huasteca* de Paulino Paredes o las *Tres Cartas de México* de Miguel Bernal Jiménez y, de allí, hasta el *Danzón 2* de Arturo Márquez, la ópera *La Verdadera Historia de Camelia la Tejana* de Gabriela Ortiz o *Cañambú* de Eduardo Gamboa, obras que no sólo expresan las esencias populares de México, sino también la voz personal, técnica compositiva y la propuesta estética de cada uno de sus autores.

Miranda agrega que es posible afirmar que existe una relación estrecha entre la noción de un patrimonio y la historia de aquellos que consideramos valioso, ya que nos interesa la historia de aquello que consideramos como “nuestro” y de lo que guarda, para nosotros, algún valor (Miranda, 2013, pp. 211-212). En el caso de la música, nos ocupa su historia porque —además de su contenido artístico— es y ha sido un poderoso factor de identidad. Si bien, muchos quisieran explicar sus aficiones musicales desde el punto de vista estético o artístico, lo cierto es que el empleo de la música predomina como un factor de identidad y esto no tiene que ver, necesariamente, con la técnica o calidad artística —que es a lo que suele denominarse como “gusto musical” —.

Sin embargo, aunque el uso de la música como un elemento que define la identidad de una sociedad o individuo es ab-origen, la preocupación por la historia de la música en México es relativamente reciente, pues fue apenas, en el siglo XX, cuando surgió en el país la necesidad de conocer cómo y porqué se formó aquel raro capital artístico al que actualmente se denomina “música mexicana”. En suma, cabe mencionar un punto fundamental que Miranda afirma y que

está relacionado con la manera en que se busca realizar esta investigación, el cual es que, dentro del estudio de la música mexicana, se aprecia una contradicción con la que —según algunos especialistas— no hay escapatoria: o se hace historia de la música, o bien, se hace historia de la música, es decir que —en el primer caso— o se construye una narrativa que da cuenta de los autores, conciertos e instituciones en lo que se trata, de manera global, la producción de uno o varios compositores al mismo tiempo en que se obtienen panoramas o conclusiones, o bien, —en el segundo caso— que el autor se detenga a estudiar obras particulares, que las analice y explique su valor estético para que, de esa forma, contribuya a su particular fortuna crítica, pero sin detenerse a profundizar en la narrativa histórica de partituras específicas, pues es un tópico tan amplio en que será imposible perderse.

En pocas palabras, se trata de procesos distintos debido a que, mientras uno se aplica al conjunto de la música, las técnicas documentales y narrativas propias de la historia, el otro pone en juego cuestiones técnico-musicales para subrayar o llamar la atención sobre ciertas partituras particulares. De esta forma, la música puede ser —y ha sido— estudiada desde la historia, pero también puede hacerse desde la música misma, sin embargo, es necesario tener en cuenta que estos dos puntos de vista no son necesariamente compatibles y es necesario percibirlo de esa forma porque esto explicaría la naturaleza eminentemente documental de la gran mayoría de las historias dadas sobre la música mexicana.

Por otro lado, debemos poner especial atención a dos espacios significativos que corresponden a momentos importantes de la historia de nuestro país: el contexto de la Revolución y el contexto postrevolucionario, el cual está caracterizado por el diseño e implementación de programas institucionales nacionalistas que contaban con el apoyo de, al menos, una parte de la sociedad (Picún & Carredano, 2012, pp. 3-4). También, debe mencionarse que esto se trata de un

diálogo entre las diferentes visiones o perspectivas —fuesen éstas implícitas o explícitas— acerca del nacionalismo y sus transformaciones, lo que nos llevará —sobre todo— al caso de quienes no desarrollan discursos verbales sobre este tema y revisar sus concepciones políticas en relación con la izquierda mexicana, así como sus perspectivas estéticas en relación con la modernidad para poder confrontarlas, de esa forma, con aquellos discursos que son explícitos.

Xochiquétzal Ruiz Ortiz agrega que el movimiento revolucionario colocó a todas las posiciones políticas y a todos los sectores sociales frente a frente, obligándolos a discutir el proyecto de nación, el cual parte de una cuestión elemental que es el preguntarnos quiénes somos y qué queremos ser (Ruiz, 2013, p. 335). Si bien esa polémica quedó plasmada en la Constitución de 1917, continuó con problemas más puntuales en torno a la cultura y diversas actividades artísticas, no obstante, las influencias procedentes de Europa —como el modernismo, el indigenismo y lo popular— eran parte del debate sobre la identidad de “lo mexicano” o de “lo nacional”. Por su parte, Pluffleau plantea que, en el periodo que abarca de 1921 a 1952, el discurso nacionalista en las artes tuvo un rol fundamental en la construcción y legitimación de una identidad cultural hegemónica por parte del régimen postrevolucionario, que se encargó de institucionalizarla a partir de la década de 1930 (Pluffleau, 2009, pp. 711, 717).

Asimismo, es importante señalar que el control de producción y difusión artística es una de las constantes dentro de las preocupaciones de los regímenes totalitarios y autoritarios del siglo XX, debido a que las artes son catalizadores simbólicos importantes que exigen su intervención directa, sin embargo, su contenido debía ser censurado por las instancias estatales para asegurar que no contradijera la ideología oficial. A partir de esto, es importante mencionar lo que Michel de Certeau desarrolla en torno a las instituciones y a la escritura de la historia y es el hecho de que las instituciones determinan y condicionan, precisamente, a la historia y no sólo a ella, sino también

a las investigaciones que pueden o no realizarse, de ceder el permiso para desarrollarlas pero también para censurarlas e, incluso, de hacer “olvidar” o “callar” ciertos acontecimientos o autores; en otras palabras, tiene una doble función. Certeau también explica que un libro, una investigación o un artículo es un producto y, a su vez, síntoma y resultado de un lugar: la institución, además de que señala que el permiso y la prohibición son el meollo del asunto, es decir, el punto ciego de la investigación histórica.

En las artes y en la música, en particular, se ve progresivamente reflejado el olvido sistemático en el caso de algunos autores como, por ejemplo, con Revueltas y ese ‘olvido’ que se le acuñó, así como el gran apoyo y énfasis que, contrario a él, se le dio a Chávez y a todo su grupo. De esta forma, no debe dejarse pasar por alto el hecho de que muchas de las obras que se escribieron en ese tiempo están directamente ligadas con la institución, la cual pide, necesita y requiere de ciertas obras, es decir, de ciertos productos y mensajes para la consolidación de su idea de nación. En el caso del régimen autoritario mexicano, el control sobre la difusión se ejerció por medio de las principales instituciones musicales, tales como el Conservatorio Nacional de Música, la Orquesta Sinfónica de México (OMS) y el Departamento de Bellas Artes de la SEP.

Luis Estrada señala que la caída del Porfirismo y el inicio de la Revolución afectaron el quehacer musical de manera más directa que a otras artes, ya que las instituciones musicales creadas durante el Porfirismo —como la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, dirigida por Carlos J. Meneses y la Orquesta Beethoven— se disolvieron en los primeros años de la Revolución y, al desaparecer estas instituciones, fue necesario que pasara más de una década para que otra vez la Ciudad de México contara con una orquesta sinfónica estable que sobreviviera más de cinco años (Estrada, 1984, p. 11). Por su lado, Gómez Rivas explica que las instituciones suelen verse a través de un espejo que refleja —de forma idealizada— la cultura de una nación (Gómez, 2013, pp. 371-

375) y que, desde esta perspectiva, el patrimonio musical proyectado en estas instancias puede considerarse como un conjunto de organismos públicos, estatales o gubernamentales que evocan este concepto de ‘lo mexicano’ y que —aún más importante— son factibles de heredarse a futuras generaciones.

Cabe señalar, además, que una visión tan amplia puede llevar por caminos tan complejos que, al final, trascienden a confusiones relacionadas con el papel que debería representar el gobierno en la trasmisión de la música, pues esta disposición cultura-gobierno comprende el mensaje fundamental de que los aparatos o las instituciones de cultura musical constituyen un referente significativo de la vida y de la actividad artística en México. Por otro lado, desde su fundación —en la segunda mitad del siglo XIX—, el Conservatorio Nacional de Música gozó de un arraigo inigualable en el medio cultural nacional, el cual —al ser una instancia educativa— se convirtió en el espacio responsable y directo de la instauración y desarrollo de una práctica musical académica en México.



*Imagen 12.* Patio del Conservatorio Nacional (Vista Parcial).

Eventualmente, la historia del Conservatorio Nacional de Música condicionaría el pensamiento musical en México y, aunque es posible establecer un proceso de adaptación —según los diferentes tiempos políticos y sociales del siglo XX—, su misión al igual que la de algunos de sus programas, métodos y docentes, permanecería inmutable. Es importante señalar el hecho de que algunos de los compositores e intérpretes mexicanos más representativos de la primera mitad del siglo XX estuvieron relacionados con esta institución, fuese como alumnos, docentes o administrativos y que el nacimiento de la primera institución musical del siglo XX se desprendió, entonces, de la defensa de ‘lo mexicano’.

Estrada también menciona que es relevante hablar de la fundación de la Dirección General de Bellas Artes —ocurrida en julio de 1915—, cuyos principios fueron obra de Alfonso Cravioto —colaborador de Félix F. Palavicini, secretario de Instrucción Pública—, quien señala que en el orden del crecimiento intelectual de las razas, el arte está en la base y en la cima de toda civilización, siendo —a la vez— fundadora y cúspide, germen y fruto, elemento primario y coronación final y que, en un pueblo como el nuestro, cuyo coeficiente de cultura no es superior, so pena de caer en un individualismo estéril, utópico y peligroso siempre para las sociedades jóvenes (Estrada, 1984, pp. 13-14). Respecto a lo anterior, es necesario agregar que resulta algo muy preocupante el hecho de que primero se pensara y hablara utilizando el término ‘raza’, ya que la denominación y empleo se tornaba un tanto agresivo y, además, crea duda con el enunciado “el coeficiente de cultura no es superior”, que alude un poco a lo que plantea Ramos en torno a porqué el mexicano se siente inferior, lo cual es una discusión que detallaremos más adelante.

Por otro lado, el autor continúa diciendo que, entre las dependencias que formaron parte de dicha dirección, se encontraban el Conservatorio, el Orfeón Popular y la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), que se formó —esta última— con el personal de la Orquesta Sinfónica del



Conservatorio. Asimismo, a finales de 1916, fue invitado Manuel M. Ponce a dar conciertos con sus obras y, medio año después, es nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional —el 21 de junio de 1917—, no obstante, a pesar de las declaraciones de apoyo a toda empresa artística, al crearse la Dirección General de las Bellas Artes, la orquesta fue suspendida por falta de presupuesto el 17 de mayo de 1917 y, después, cuando era dirigida por Manuel M. Ponce, sufrió la misma amenaza durante algún tiempo hasta ser, finalmente, suspendida.

Así, a través de la actividad de Manuel M. Ponce como cronista de la vida musical en el periódico *El Universal* y la *Revista México Moderno*, es posible conocer algunos de los visitantes que recibió el país durante los años veinte, tales como Alexander Brailowsky, Aga Lahowska, Andrés Segovia, Josef Lhevinne, Maurice Dumesnil, Gabriel de Zsigmondy, Arthur Rubinstein y Pablo Casals. Sin embargo, sus programas incluían —en general— obras pertenecientes al siglo XIX y raramente se escuchaban obras de autores como Prokófiev, Scriabin, Schoenberg o Bartók. También, cabe añadir que, aún cuando la calidad ofrecida en estos conciertos era suficiente para garantizar la total ocupación de las salas, esto no sucedía y, por tanto, da pie a imaginar el fracaso por el que tuvieron que lidiar los artistas mexicanos: “[...] todos los cronistas de arte se quejaban del desdén del público hacia los concertistas que, últimamente, nos han visitado...”.

En un intento de poner al día al público mexicano, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Guadalupe Medina, Guadalupe Lazo y Francisco Agea organizaron, en 1924 y 1925, una serie de conciertos con música de Schoenberg, Varése, Falla, Poulenc, Stravinsky, Satie, Debussy y Chávez, los cuales fueron conciertos que contaron con un auditorio aún más escaso. Si bien concurrían a las salas de concierto artistas de elevado valor, la vida musical del país se encontraba aletargada, pues los músicos mexicanos participaban mediocrementemente en conciertos casi desiertos,

además de que les hacía falta una directriz general y una política musical que le diera un tono y un acento nuevo a la identidad nacional.

Estrada también señala que, al ser nombrado Carlos Chávez director del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública en 1933, Luis Sandi quedó como jefe de la Selección de Música, teniendo a su cargo la enseñanza musical a nivel masivo en las escuelas primarias, secundarias y normales. Cabe recalcar que la enseñanza de la música en las escuelas primarias, secundarias y normales, fue reorientada radicalmente debido a que —hasta entonces— la música era un tanto tediosa en todos los niveles escolares, ya que las lecciones de solfeo resultaban inútiles y, además, se enseñaban lecciones tediosas e inútiles de solfeo y otro poco de moda, insulsos cantos patrióticos y cantos escolares; todo esto —inclusive— mal cantado (Estrada, 1984, pp. 29-330).

Por otro lado, es importante hacer hincapié en que la técnica utilizada por los profesores estaba “bastante empolvada”, lo cual se remedió con una serie de cursos de mejoramientos que, sin embargo, disgustó a muchos, aunque les sirvió a todos. Aunado a esto, uno de los intentos más serios para llevar —hasta sus últimas consecuencias— la enseñanza de la cultura musical a todos, fue el decreto presidencial de Lázaro Cárdenas ocurrido el 21 de junio de 1937, en el que buscaba incorporar la enseñanza del canto coral como parte de la educación. No obstante, el desarrollo administrativo del arte musical en México, en general, puede sintetizarse en tres órganos representativos del siglo XX —los cuales son—: el INBA, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y los Departamentos Regionales, que dentro de sus disposiciones incluían universidades oficiales o estatales y casas de cultura. Sin embargo, hasta 1946, la disposición de la actividad cultural gubernamental se determinó por las diferentes instancias de la SEP (Rivas, 2013, pp. 282-284).

Así, pues, con el nacimiento del INBA se planteó la formación especializada y el estímulo para los artistas mexicanos, dentro de la cual una de las misiones más importantes —propuesta en el arranque de este proyecto institucional— fue proporcionar a los músicos y artistas un lugar adecuado para su desarrollo profesional y que, al igual que lo dicho por el Conservatorio Nacional de Música, la iniciativa gubernamental de conformar el INBA proclamaba la creación de un arte nacional y, al mismo tiempo, favorecía a los artistas locales. De esta forma, lo que podría considerarse como una defensa irracional de lo mexicano era, en realidad, una búsqueda y un principio de consolidación de una producción artística propia y que, sin embargo, se hablaba del estímulo para la música *de México* y no *en México*.

A propósito, la estructura interna del organismo gubernamental resultó tener una organización lógica y ambiciosa que abarcó los aspectos fundamentales —e indispensables— para obtener la anhelada integración artística. En primer lugar, se consolidó un aparato burocrático regulado que perseguía la misión institucional de conservar y perpetuar el arte nacional que, con la finalidad de alcanzar dicha meta —y haciendo énfasis severo del mecanismo—, el sistema operativo del instituto se seccionó en tres vertientes específicas: 1) formación, 2) difusión y 3) investigación. De esta forma, la consolidación y la regulación de grupos artísticos administrados por el instituto condujo a la gerencia de espacios idealizados por la Historia Cultural Mexicana tales como el Palacio de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional de Música y el Museo Nacional de Arte, no obstante, las manifestaciones asociadas con la música tenían como finalidad esencial la interpretación pública, la identificación como obra artística y, en algunos casos, la sanción social.



*Imagen 13.* Palacio de Bellas Artes.

Virginia Sánchez hace énfasis en que el siglo XX se caracterizó, entre otras cosas, por las constantes migraciones de grandes sectores de la población regional a las ciudades, ya que se encontraban en busca de medios de subsistencia que no encontraban en sus lugares de origen y que, en el México postrevolucionario, fue una situación que mayormente se agudizó (Sánchez, 2013, pp. 470-471). Así, el notable incremento de una población tan diversa en la capital provocó una situación particular en la que se propició un espacio en el que convergieron, irremediamente, culturas con rasgos claramente diferenciados, lo que —a su vez— representó un problema para el discurso nacionalista de la década de los años veinte, el cual buscaba mostrar una sociedad homogénea y representativa del “pueblo mexicano”.

A partir de la situación anterior, nace la cuestión de cómo podría homogenizarse aquel pueblo que parecía tan heterogéneo, pues mientras los músicos de la academia se centraban en formular un modelo de canción que representara —propriadamente— “lo mexicano”, el centralismo comenzó por plantear un reconocimiento de lo que podía considerarse como lo “típico” de cada

región y, de esta manera, eran tan “mexicanos” los norteros como los yucatecos, o como los jarochos y los abajeños. Sin embargo, la diversidad tuvo que sacrificarse a la hora de representar eso que se denominaba lo “típico mexicano”, ya que lo nacional no podía dispersarse demasiado ni hacer caso a tanta diversidad. Es a partir de entonces que la creación de estereotipos nacionalistas se convirtió en una preocupación principal dentro de los sectores políticos y académicos, los cuales se apoyaron en los entonces insipientes medios de comunicación.

No obstante, poco a poco se impuso un arquetipo regional —un tanto artificial, cabe mencionar— basado en elementos del bajío, el cual terminó por convertirse en un símbolo de identificación nacional, por ejemplo, la figura del charro y la china poblana bailando el jarabe tapatío —cuadro al que, poco después, se sumaría la imagen del mariachi—. Tello también nos dice que pareciera existir la convicción de que la música mexicana del siglo XX nació con la llegada de José Vasconcelos a la secretaría de Educación Pública durante el gobierno del general Álvaro Obregón y la aparición de un jovencísimo Carlos Chávez (2010, pp. 486-487).

Por otro lado, Vasconcelos encargó en 1921 —y por sugerencia de Pedro Henríquez Ureña— la composición de un ballet a Chávez que se inspirara en un tema azteca: *El Fuego Nuevo*, cuyo estreno llegó tarde debido a que la orquesta que en ese entonces dirigía Julián Carrillo, se negó —siquiera— a leerla, lo que resulta muy interesante y revelador porque a partir de esto podemos darnos cuenta de la tensión y las disputas que hubo entre estos autores durante este contexto histórico y sobre cómo entendían la manera de hacer y conocer intrínsecamente a la música, no obstante, la pieza es dada a conocer hasta 1928 con la Orquesta Sinfónica de México, año en el que finalmente pudo escucharse.

Es importante señalar que Chávez no sería el primero en pensar o tener la idea de escribir una música —o un tipo de música— que reflejara la identidad de su país, pues —como señala

Estrada— debe considerarse al Primer Congreso Nacional de Música, que tuvo lugar en la Escuela Nacional de Minería en la Capital de la República durante el mes de septiembre de 1926 y que, además, fue patrocinado por la Universidad Nacional y por el periódico *El Universal* que, en su convocatoria, la comisión nombrada por la Junta Preparatoria del Primer Congreso Nacional de Música expone sus motivos para la organización del Congreso, los cuales pueden resumirse en los siguientes: la preocupación por una falta de actitud nacionalista en los compositores, el desprecio injustificado del folklor nacional y la falta de investigación organizada, así como el clasismo en la educación musical (Estrada, 1984, pp. 14-16).

Además, esta comisión invitó a todos los músicos, compositores y musicógrafos a presentar trabajos sobre temas como la acústica musical, organografía, teoría y composición musical, pedagogía musical y folklor. No obstante, no debe dejarse de lado otra de las instituciones más importantes que se erigieron durante ese tiempo: la Orquesta Sinfónica de México, que —después de dos intentos sin resultados positivos por parte del Sindicato de Músicos del Distrito Federal para formar una orquesta sinfónica—, nació en 1928 y fue dirigida por Carlos Chávez —bajo el nombre de Orquesta Sinfónica Mexicana—. Es en 1929 que toma su nombre y fundamenta sus objetivos principales, los cuales eran: 1) Establecer un sistema de trabajo que lograra la mayor perfección posible de las ejecuciones, 2) Ser el centro e instrumento de una nueva producción mexicana, 3) Hacer oír en México la gran producción sinfónica contemporánea —todavía desconocida—, 4) Mostrar el repertorio clásico y preclásico en su mayor extensión, 5) Interesar a un grupo de personas particulares que contribuyeran, aunque sea un poco, al sostenimiento de la orquesta, 6) Llegar a públicos de niños y trabajadores con un sentido educativo y de mejoría inmediata del conjunto y, por último, 7) Traer instrumentistas extranjeros de primer orden.

Estrada considera que hacer un balance sobre la labor de la Orquesta Sinfónica de México significa describir el movimiento más importante de la vida musical de México de 1928 a 1948, además de detallar el hecho en torno a que el estreno de las obras sinfónicas más importantes de autores mexicanos —al igual que el estreno de ciertas obras contemporáneas de autores extranjeros— fue realizado por la misma orquesta (Estrada, 1984, pp. 17-28). Sin embargo, aunque la OSM realizó un gran número de estrenos de obras de compositores mexicanos y contribuyó enormemente a ello, al separarse algunos compositores del grupo de Chávez ya no se tocarían más sus obras en dicha orquesta, como en el caso de Revueltas.

En los primeros años después de la caída de Porfirio Díaz, la situación de la educación y la investigación en el campo de la música no se transformó inmediatamente, pero la conciencia musical nacional despertaría lenta y progresivamente, de forma que los directores del Conservatorio Nacional seguirían haciendo el llamado “Viaje de Observación” a Europa con la intención de trasplantar mecánicamente los programas, planes y todo procedimiento pedagógico de los conservatorios europeos, esto debido a que no había un análisis de las condiciones particulares del país y se creía que todo lo que venía de Europa era bueno o mejor.

Por lo que respecta a Carlos Chávez, llegó a la dirección del Conservatorio el 17 de diciembre de 1928 que, para entonces, la llamada Escuela de Música, Teatro y Danza tenía varios años como escuela universitaria y que, al concederse la autonomía a la Universidad Nacional, la Escuela de Música, Teatro y Danza se encontraba incluida con el número diez entre las veintidós instituciones que, según la Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma, formaban parte de ella, sin embargo, fue segregada de la Universidad quedando adscrita a la Secretaría de Educación. Respecto a esto debe leerse con atención lo que se desarrolla en el texto en el que se exponen los motivos para que el Conservatorio quedara fuera de la Universidad Nacional

Autónoma y para que, de esta forma, pueda comprenderse lo polémico de las decisiones tomadas en el año 29: “Esta institución es de carácter universitario, las finalidades meramente universitarias son absolutamente distintas de las meramente musicales. Es indispensable convencerse de que el caso de la música y las artes en México es un caso diverso de la educación superior científica [...]”.

Entonces, la segregación del ex-Conservatorio de Música del seno de la Universidad — propuesta y llevada a cabo sin tomar en cuenta los derechos perfectamente ganados por profesores y alumnos— provocó un profundo descontento, razón por la cual este grupo de maestros logró que el 7 de octubre del mismo año se fundara la Facultad de Música de la UNAM —hoy llamada Escuela Nacional de Música—, ocupando una parte del edificio Mascarones, que entonces era local de la Facultad de Filosofía.

Resulta pertinente, en este caso, señalar cómo este pensamiento representaba lo que en ese entonces se pensaba de la música y las artes y que aún, en el México del 2022 —es decir, en la actualidad—, el hecho de que no se considere una ‘verdadera licenciatura’ o que el ámbito no sea visto como lo que es: una ciencia, pese a que tenga variaciones de las otras, las cuales se valoran más positivamente. Un hecho particularmente importante se desprende de lo anterior y es que, verdaderamente, las carreras agrupadas en el área de las humanidades se han menospreciado durante mucho tiempo y es, por esta razón, que es pertinente hacer énfasis en su importancia y en lo mucho que enriquecen en cuanto a conocimientos, además de que sensibilizan a los miembros que conforman la sociedad mexicana respecto a temas sociales fundamentales.

Finalmente, para dar cierre a este apartado, consideramos importante retomar ciertos puntos: en primera instancia, la preocupación y debate sobre a qué denominamos “patrimonio” y, con ello, cómo poner sobre la mesa la diversidad y las muchas realidades que hay en México; en segundo lugar, la manera en que poco a poco —a pesar de esta diversidad— se busca homogenizar



a un país tan diverso y, por último, el papel sumamente importante de las instituciones dentro del plan nacionalista postrevolucionario, tanto en la producción de obras como en la reproducción de ciertas obras que estuvieron a favor de dicho plan.

### ***3.3 Dos Corrientes***

La decena comprendida entre 1910 y 1920 constituye un momento definitivo en nuestra sociedad, ya que permite indicar la existencia de una división que produce dos Méxicos diferentes: por un lado, aquel que todavía vive en el espíritu del siglo XIX y, por el otro lado, el que ha iniciado la búsqueda de una concepción que cambiaría el modo de vida de la colectividad para manifestarse en todos sus niveles. En la música misma, pueden observarse con claridad las dos formas de ser de aquel entonces y que, además, se encontrarían divididas —esencialmente— por sus temáticas y actitudes respectivas (Estrada, 1984, p. 121).

La primera corriente mencionada en este apartado —que es, a su vez, la más antigua—, está constituida por miembros de promociones inmediatas entre ambos siglos, como ocurre con las de, por ejemplo, Gustavo E. Campa, Carlos del Castillo, Estanislao Mejía, Manuel M. Ponce, José Rolón y Rafael J. Trejo a quienes se unen —en el marco del siglo XX— Alfonso de Elías, Juan D. Tercero y José F. Vázquez. Por su lado, la segunda corriente se ve integrada por compositores que, en su gran mayoría, nacieron en torno al inicio del nuevo siglo, tales como Daniel Ayala, Jerónimo Baqueiro Fóster, Julián Carrillo —el mayor del grupo—, Salvador Contreras, Carlos Chávez, Blas Galindo, Eduardo Hernández Moncada, Candelario Huízar, Jacobo Kostakovsky, Carlos Jiménez Mabarak, Juan León Mariscal, José Pablo Moncayo, José Pomar, Silvestre Revueltas y Luis Sandi.

Respecto a esta nueva corriente —la segunda señalada anteriormente—, las figuras que destacaron mayormente fueron Carrillo, Chávez y Revueltas, quienes posteriormente se convierten en los nuevos guías del movimiento y en quienes se opera una muy rápida evolución hacia la búsqueda de nuevos horizontes. Sin embargo, a excepción de muy pocos autores —como Carrillo, del Castillo, de Elías o Kostakovsky—, en ambos grupos se presenta una tendencia del franco-nacionalismo que subsiste incluso hoy en día bajo formas diversas y que, a partir de los propios grupos, puede hacerse una división entre la música nacional mestiza y la música nacional indígena (Estrada, 1984, pp. 121-122).

### ***3.3.1 Música Nacional Mestiza***

Como se explicó en el apartado referente a la música del siglo XIX, aun cuando los títulos de las óperas mexicanas del siglo pasado intentaban la temática indígena como, por ejemplo, *Atzimba* de Castro, *Anáhuac* y *Cíhuatl* de Miramontes o *Guatimotzin* de Ortega, obras en las que el sentido musical procedía de la ópera italiana y de la cual no se tenía una idea precisa respecto a cómo sería adaptar las músicas de tradición prehispánica a las que se hacían antes de la Revolución. Sin embargo, existía una corriente que buscaba integrar la música mestiza popular a la producción de salón y concierto, la cual buscaba o intentaba —siempre conservando la melodía y ritmo originales— adaptar el canto popular a una instrumentación variada, agregando además una armonización o un tipo de juego de imitación contrapuntística que realzara las virtudes de la pieza (Estrada, 1984, p. 122).

Por otro lado, Estrada también agrega que lo que sucede en toda la música nacionalista es que se da la posibilidad de crear íntegramente la melodía, permitiendo con ello un giro individual de una expresión que se reclama anónima, lo que equivale a decir que ésta les pertenece a todos y en donde lo individual se funde con lo colectivo (Estrada, 1984, pp. 122-123). Aunado a esto, puede decirse que Manuel M. Ponce es la figura central de esa rama nacionalista de la música, ya que fue un autor que comprendió tanto su producción, como su manifestación —la cual preservaba a la música mestiza de su desaparición— y su expresión personal a través de la vena popular, lo que se ve reflejado en su discurso: “Considero un deber de todo compositor mexicano ennoblecer la música de su patria, dándoles forma artística, revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando amorosamente las melodías populares que son la expresión del alma nacional”, no obstante, de él hablaremos de manera más específica y profusa un tanto más adelante.

Estrada también continúa señalando que el nacionalismo de Ponce y de Bernal representaban la continuidad de una tradición musical cuyos orígenes se encuentran en el Virreinato y que su secuencia se percibe en las etapas musicales de la Independencia y la época de la Reforma (Estrada, 1984, p. 129). Además, dentro de esta corriente, el intento residía en recuperar y afirmar lo nacional en su historia más reciente, donde la presencia de España a través de Francia y de Italia implicaban una identidad que se reconocía Europea, donde —incluso— lo popular refería a lo mestizo y las tradiciones hallaban sus raíces en la liturgia virreinal, en una invención nostálgica de grandes y pequeños salones musicales del viejo continente.

A partir de lo anteriormente explicado, resulta pertinente hablar del concepto de ‘mestizaje’ que, si bien para algunos puede verse como una reconciliación con su historia, en realidad el término ha sido visto desde otra perspectiva, ya que implica —en su uso— connotaciones racistas que será necesario analizar. Por ejemplo, recordemos que el criollo es aquel individuo que no se

siente español, pero tampoco indígena y es, a partir de ello —de esta duda, de esta realidad—, que se inicia esta búsqueda del ser, de definirse, porque son los criollos los que dan comienzo a esta necesidad de concebir una identidad, de poder definirse, aunque para su realización apelan a los orígenes prehispánicos. No obstante, lo preocupante de este aspecto es el hecho de que se reivindica al indígena ancestral y, muchas veces, lo que implica el dicho “un buen indio, es un indio muerto” en donde se aprecia, precisamente, esta connotación que no es necesariamente positiva. Cabe señalar que, pese a que se valían de este México prehispánico, de la figura del indígena ancestral, a los pueblos indígenas de la actualidad, del presente, se les discriminaba y racializaba de manera constante.

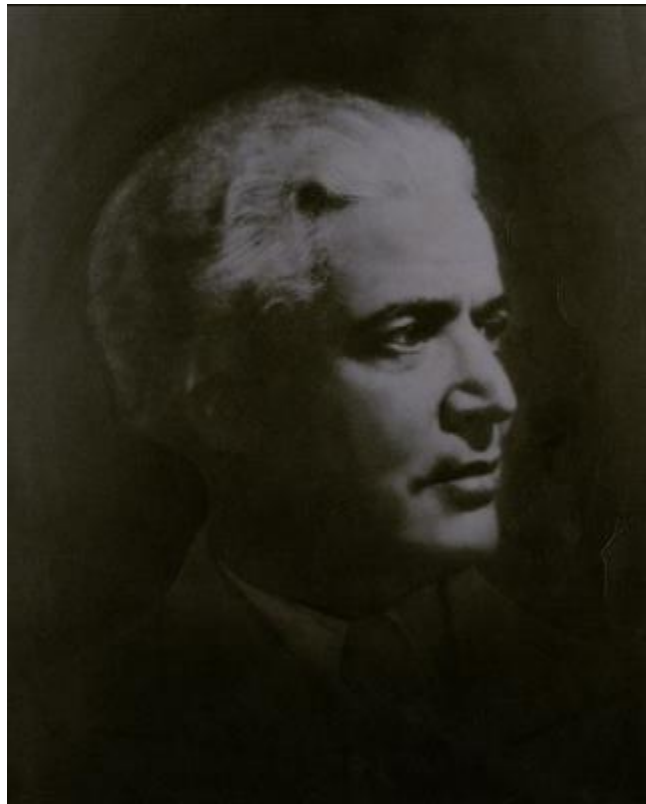
Al mismo tiempo, los criollos se veían como hijos de esa Europa a la que aspiraban —pues también se sentían parte de ella— y, como consecuencia, necesitaban reafirmar su blanquitud, razón por la que el término ‘mestizo’ se emplea de forma racista, porque el mestizaje tiene como fondo el ‘blanqueamiento’, mientras que se desprecia a lo ‘racializado’; es decir, se exalta todo aquello que tenga que ver con lo Europeo —al igual que lo hacen los hispanistas—. Así, es importante recordar de nuevo la frase “El mexicano, como todos aquellos que habitan la otredad, busca por todos los medios pertenecer a la zona del ser. Afirmarse humano, cualidad que la historia eurocentrista le ha negado”, a lo que podemos agregar —o equiparar— lo que sucede con la cultura afro, a quienes no se les consideraba humanos y eran —por tanto— tratados peor que a los animales, ya que eran considerados únicamente objetos.

Lamentablemente, aún en la actualidad son un conjunto de personas que sufren los estragos de la discriminación y tienden a ser racializados, lo que nos hace pensar cómo muchas veces creemos que acontecimientos como la Conquista o la Colonia son algo muy lejanos a nuestro contexto actual y, a decir verdad, no es completamente cierto, no es muy diferente, pues el sistema

colonialista sigue vigente y sigue causando la violación de algunos derechos humanos de una gran cantidad de personas. Por último, queda señalar que es necesaria la reflexión en torno a este término y a su uso dentro del ámbito musical.

### ***3.3.2 Manuel M. Ponce***

Aurelio Tello afirma que la primera voz que entró al siglo XX con un “sello propio” fue Manuel M. Ponce, esto debido a que a pesar de que su música partió del ideal de recuperar la canción popular para construir un arte nacional, Ponce logró consolidar un lenguaje original que aportó a sus obras una indiscutible “mexicanidad” (Tello, 2010, pp. 496-497). Es así que en la figura de este compositor puede aplicarse —casi a la medida— la frase que hizo famoso a Heitor Villa-Lobos: “El folklor soy yo”.



***Imagen 14.*** Manuel M. Ponce: Músico y Compositor.  
(Retrato de Perfil).

Las tonadas tristes —con rasgos de alegría— y las alegres —con rasgos de tristeza— que el compositor escuchó durante su infancia, lo llevarían a plantearse un concepto que ya intuía desde los primeros años de su adolescencia, el cual consistía en lo siguiente: si la música popular mexicana se refinaba y metodizaba, sin desechar su esencia primera, se convertiría en la fuente de la cual abreviar para el desarrollo de un arte nacional. Carlos Gómez, por su parte, distingue tres etapas dentro de la vida de Ponce que marcaron una línea para el posterior desarrollo de sus composiciones: la primera se ubica entre 1890 y 1910, periodo en el que Ponce crece y se va desarrollando —poco a poco— como persona y como músico bajo una educación positivista, dentro de un ambiente social burgués y con influencia europea; la segunda etapa va de 1904 a 1910 e implica su primer viaje de estudios a Bolonia y Berlín, así como su regreso a México y sus inicios en la música nacionalista y, finalmente, la tercera etapa se ve constituida por los años de 1910 a 1914, los cuales delimitan el inicio de sus creaciones originales de carácter nacionalista y su autoexilio en Cuba (Gómez, 2010, p. 8).

Por otro lado, autoras como Picún y Carredano exponen que, en los comienzos de la Revolución, los intereses musicales de Ponce se encontraban —por un lado— en la vanguardia musical francesa, fundamentalmente en Debussy y —por el otro— en el folklore musical mexicano, como fundamento para la composición (Carredano & Picún, 2012, pp. 4-6). De esta forma, el grupo de los ateneístas —al que se unió Ponce hacia 1910—, reunía un núcleo importante de intelectuales mexicanos que impulsaban, en los últimos momentos de la dictadura porfiriana, una apertura cultural hacia determinadas corrientes ideológicas europeas y hacia las modernas expresiones artísticas, además de que promovían un discurso tendiente a la revaloración de la cultura mexicana.

Ellas también señalan que pareciera que a Ponce no le interesaban particularmente las cuestiones políticas, ni mucho menos los movimientos sociales de la primera etapa revolucionaria, lo que resulta congruente en relación con el contexto que describe Chávez —en donde era más cómodo para sus músicos quedarse en casa, gozando de la paz y la seguridad de la época, que salir a la calle a agitar un medio casi totalmente no iniciado—. Sin embargo, no todo es completamente cierto, pues hubo casos como el de José Pomar y Candelario Huízar que —comprometidos con sus ideales— se enrolaron en la Revolución, hecho en el que es conveniente mencionar y aclarar que el no tomar una postura o ubicarse en la “neutralidad” es, en sí misma, una postura.

Aunado a esto, las autoras señalan que, si bien Ponce no colaboró abiertamente con Victoriano Huerta, el aceptar un pequeño salario para dedicarse a la composición de obras le trajo problemas similares a los de quienes realmente habían militado a favor del gobierno golpista. Así, a la caída del huertismo, Ponce no sólo era incómodamente identificado con aquella facción política, sino que también fue objeto de una campaña de desprestigio y hostigamiento que, a la postre, lo empujaría a expatriarse en Cuba —en compañía de otros ateneístas, como Luis G. Urbina y Pedro Valdés Fraga—. Algo que también resulta curioso es que, en varios textos, —sobre todo desde una perspectiva meramente musical— siempre se ha dicho que Ponce se exilió en Cuba, pese a que nunca se menciona la razón, es decir, el porqué toma esa decisión, aunque es un hecho que su estancia en Cuba significó un mayor reconocimiento —a nivel internacional— de su obra.



*Imagen 15.* Manuel M. Ponce, Luis G. Urbina y otros intelectuales en un estudio (Retrato de Grupo).

Sin embargo —en reflexiones próximas a su muerte—, Ponce daba un valor político añadido a sus ideas de la década de 1910, en las que sostenía que defendía a los humildes, razón por la que durante los días de la Revolución era apodado “El Zapatista”. Empero, si bien Ponce manifestaba —por momentos— un discurso cercano a la crítica social, sus acciones en aquel periodo, como se mostró posteriormente, no resultan congruentes. Por ejemplo, Ponce afirmaba en 1941 que, desde 1911, se encontraba trabajando con elementos de “nuestra música”, pues se encontraba atraído por su propia sugestión y valores que ya presentía que tenían una riqueza y amplitud necesarias como para basar —sobre ellos— una “verdadera música mexicana”. De esta forma, los primeros frutos de sus ideas se vieron reflejados en una pequeña colección de arreglos de canciones mexicanas y en una conferencia dada en el Ateneo de la Juventud —ocurrída en 1913— sobre la canción mexicana. Cabe señalar que dicha conferencia es considerada, por la historiografía musical mexicana, como una instancia emblemática en los inicios del movimiento musical nacionalista.



Entonces, el autor señala que la canción mexicana es el “producto genuino” del pueblo, ya que es la expresión de las emociones musicales de las clases desheredadas y que, por tanto, mediante un discurso —en exceso romántico— Ponce sostenía que la canción popular encerraba diferentes cosas, como todo el sufrimiento, la pasión, el amor, los celos, la esperanza, la desilusión, los recuerdos, las tristezas y las fugaces alegrías de esa clase social condenada al trabajo duro y a la indiferencia de los próceres. Así, tal y como expresa Ponce, la canción mexicana no es un producto del espacio cultural burgués —el cual, paradójicamente, era el encauce que el autor pretendía darle—, lo cual puede observarse en la recurrente idea de ennoblecer la canción mexicana a través del uso de elementos característicos de la tradición musical culta de Europa.

Por su parte, Gómez Rivas señala que Ponce, desde 1912, escribía y publicaba arreglos para voz y piano de melodías populares que lograron la consagración en los escenarios aristocráticos, las cuales iban de *Marchita El Alma* y *Por Ti Mi Corazón* hasta *Soñó Mi Mente Loca* y que fueron trasladadas a un ámbito culto y elitista para que, de esa forma, pudieran adquirir el reconocimiento del medio intelectual por su originalidad y, aún más, por su carácter “mexicano” (Gómez, 2013, pp. 173-178).



*Imagen 16.* Manuel M. Ponce tocando el piano en un estudio de la XEW.

El 13 de diciembre de 1913, Manuel Ponce —quien para ese entonces ya había participado en fiestas en las que la interpretación de música popular encontraba uno de sus mejores escenarios y en las que él mismo gozaba de fama por la transformación de melodías populares para el ámbito de concierto— ofreció una conferencia sobre la música popular mexicana en la librería “Biblos”, de Francisco Gamoneda. De esta forma, “La Música y la Canción Mexicana” fue una plática académica auspiciada por los miembros del Ateneo de la Juventud que, en pocas palabras, resultó en una declaración sustancial de los preceptos estéticos en la música tradicional de México, acto al que asistieron personalidades reconocidas, como el crítico y compositor Gustavo E. Campa.

Campa manifestó su aprecio por la innovación de las melodías populares en la obra de Ponce, no obstante, no dejó pasar la oportunidad para señalar que el trabajo de propagar, transcribir, imitar y reutilizar elementos de la “musa popular”, resultaban en “piecitas con cierto amaneramiento de armonización”, mientras que en otras obras la metamorfosis artística dignificaba las “ingenuas melodías”. En otras palabras, Campa —que recientemente había dejado el puesto de director del Conservatorio Nacional— elogió y tomó como propia la idea de la modificación compleja de los materiales populares para producir, de esa forma, composiciones originales y, al mismo tiempo, minimizó la aportación que traía consigo la simple trasposición de los cantos nacionales al ámbito de concierto.

Por su lado, las ideas de Ponce vertidas en “La Música y la Canción Mexicana” tuvieron éxito y derivaron en la publicación del artículo en la *Revista de Revistas* el 21 de diciembre de 1913 —apenas unos cuantos días después de su exposición pública—, a partir de lo cual surge la cuestión sobre cuál es el contenido del texto de Manuel M. Ponce en torno a la música mexicana, que ha gozado —como se ha visto— de tan buena fortuna y aceptación entre los estudiosos del arte musical nacional. En un primer acercamiento al artículo de Ponce, es posible identificar una

quietud relacionada con el movimiento social derivado de la Revolución en el que se presenta un planteamiento directo: la canción popular mexicana es un producto exclusivo de las clases bajas —esto debido a que encierra sonidos y versos que sólo pueden darse en una “vida de sufrimiento y trabajo duro”—.

Por supuesto, quienes conjuntan una reunión en el Jockey Club o en cualquier otro salón aristocrático nunca podrían reflejar el dolor y las necesidades de un pueblo proletario y, más allá de ese postulado de orden social, la gran aportación de Ponce radica en su observación respecto a que había una melodía tipo, es decir, una construcción melódica particular y recurrente en la canción mexicana que se le arraigaba a lo largo del desarrollo de este género en tierras nacionales y entre diversos autores tradicionales. Ponce —al describir el carácter particular de los cantos nacionales— planteó que, en general, “la música mexicana es triste y apasionada” tal y como la personalidad misma de los mestizos, razón por la cual los textos de las canciones hablaban de amor y de tristeza y que son, al mismo tiempo, características temáticas y estructurales que —en conjunto— hacen que los aires populares mexicanos no sean comparables con ningún otro canto en el mundo y, por tanto, les brindan un valor propio: un distintivo de la identidad mexicana.

En sus primeras manifestaciones, la canción mexicana filtró elementos amatorios que se relacionaban con las costumbres europeas, además de que fue un medio para emitir críticas sarcásticas ante los acontecimientos históricos. Por ejemplo, autores tan importantes como Guillermo Prieto y Antonio Riva Palacio escribieron versos políticos relacionados con los sucesos históricos —los cuales fueron, posteriormente, musicalizados— y, poco tiempo después, las pasiones patrióticas como el amor y la defensa de la tierra natal se separaron del eterno tema del amor galante o carnal. Como se ha señalado de manera previa, el tema del amor como esencia de

la canción mexicana es un aspecto recurrente y guarda una relación cercana con el carácter de la melodía.

De esta forma, el elemento rítmico en los aires nacionales mexicanos está determinado por géneros establecidos y regiones bien delimitadas, como *El Son de las Huastecas*, *El Jarabe Tapatío* o *El Danzón* —de ahí que la validez de la canción esté concentrada, precisamente, en la melodía y en su contenido textual, dualidad que comprende una síntesis orgánica e inseparable, además de que le concede un rasgo característico primordial—. Gómez Rivas sostiene, desde otra perspectiva, que el desamor, el amor incomprendido, el amor imposible, el amor poético y el amor trágico —sin ningún intermediario simbólico— constituyen el tema predilecto de los cancioneros populares mexicanos y que la transformación del amor en la canción parece un medio perfecto para el estudio de la psicología del mexicano —tanto en sus valores humanos, como en ciertos aspectos regionales—. Los textos de amor trágico, que parecen estar escritos con el corazón en la mano, personifican la idiosincrasia romántica de los autores nacionales, por ejemplificar, los textos relacionados con el licor, el abandono, la pobreza o la promiscuidad aparecen una y otra vez en canciones de amores imposibles o incomprensibles, destacando que el carácter de estos cantos es reflexivo, doloroso y en extremo melancólico (Gómez, 2013, pp. 181-184).

Cuando se estudia la temática, tan peculiar, de la canción mexicana deben subrayarse dos elementos recurrentes: primero, las acotaciones religiosas o devocionales —que suelen filtrarse una y otra vez para transformar al ser amado en una figura inalcanzable— y, segundo, la canción mexicana —en cualquier formato de representación metafórica— utiliza elementos humorísticos que, con ingeniosos acomodos, suavizan y proyectan una imagen menos cruda de la desgracia humana —como el abandono, la incomprensión, el rechazo o la muerte— para así crear un universo condensado y autocontenido.

En ese sentido, el pensamiento y las ideas que aporta Rubén M. Campos sobre la canción resultan pertinentes, pues expresa que la canción mexicana es, en sí misma, breve. A saber, es una queja y un suspiro y, por lo tanto, no puede menos que ser breve. Más aún, en la literatura musical, la canción es la composición más breve y por esa razón requiere una intensidad mayor de expresión que cualquier otra composición musical, pues debe decir lo que quiere decir y debe expresarse de forma poética y concluyente. En la canción, el músico no tiene más que la sensibilidad concentrada en una forma clara y breve: “va el alma del pueblo, que no entiende fugas sino cuando las propone a una novia, y no sabe de gramática sino conjugar el verbo amar”, la canción —por tanto— debe ser sencilla y sincera.

En adición, Estrada señala que Ponce, en 1919, es testigo de su época y autor del cambio al escribir en la *Revista Musical de México*, esto debido a que hasta la época del centenario de la Independencia —en cien años de vida autónoma— los gobernantes y, a su ejemplo, los intelectuales y artistas se habían preocupado poco de la formación del alma nacional, encaminando por ello todas sus actividades a tornar europeo todo aspecto cultural y social, copiando costumbres y tendencias que no amoldaban, la mayoría de veces, el atraso secular en el que se vivía, todo eso con la única finalidad de lograr su objetivo (Estrada, 1984, pp. 11, 13).

El autor también explica que, si bien Ponce logró que se abrieran las puertas de la aristocracia post-porfirista a la canción popular, esto no significó que a las clases no privilegiadas se les abrieran las puertas de la cultura musical, dado que su analfabetismo en materia musical no fue erradicado y, a decir verdad, ni siquiera se dio la intención de combatirlo en los primeros veinte años de la Revolución. Respecto a esto, Otero afirma que es un hecho que la Revolución deja un vacío en el movimiento artístico de México, por lo que se crea una dirección de Bellas Artes encargada de coordinar, centralizar y generar iniciativas relacionadas con el arte (Otero, 1981, p.

29). Es a partir de este acontecimiento que nombran director de la Orquesta Sinfónica Nacional a Manuel M. Ponce quien, en 1919, decide separarse —por motivos políticos— de la Dirección de la Orquesta y se dedica, en su mayoría, a la composición y enseñanza, además de que en abril de ese mismo año funda la *Revista Musical de México*.

En 1925, a sus 43 años, Ponce parte a Europa para revisar y amplificar su técnica de composición, para lo cual consigue una comisión de la Secretaría de Educación y se embarca a Francia junto con Clema, su esposa. Dicha comisión que lleva hasta París se emplea con el objetivo de estudiar “las nuevas tendencias del arte musical en sus diferentes aspectos: pedagógico, folklórico, entre otros, y los procedimientos que se siguen para recoger y clasificar los cantos populares” (Otero, 1981, pp. 36, 39). Así, Ponce envía un reporte a México de lo que se puede hacer para que la música folklórica “no siga siendo víctima de la ignorancia y del deseo de especulación por los arregladores”, proponiéndole al gobierno que nombre un comité directivo que vaya a todas las regiones del país a rescatar la música en su “verdadero folklor”. De esta forma, las melodías —una vez catalogadas y ordenadas por regiones y asuntos— se publicarían en un volumen ilustrado con las notas y fotografías que resultaran más pertinentes y adecuadas.



*Imagen 17.* Igor Stravinsky y Manuel M. Ponce en una estación de ferrocarril.

Otero agrega que, de esas melodías remotas, de sonos lánguidos y vibrantes, plañideros o espirituosos podría nacer, un día y al soplo de un compositor genial, la música mexicana estilizada en formas modernas en las cuales pueda encerrarse no sólo en las simples melodías, sino también en el ambiente que ellas pueden crear. Además, señala también el anhelo del folklorista, que es — como tal— la obra de arte como expresión del espíritu de un pueblo. Por su lado, Tello agrega que el viaje que Ponce realizó a Europa le abrió, por un lado, las puertas del estudio de Paul Dukas en París, quien era un gran compositor francés y quien fue, además, su maestro y colega y, por el otro lado, lo puso en contacto con creadores importantes como Joaquín Rodrigo José Rolón, Edgar Varése, Albert Roussel, Florent Schmitt, Acario Cotapos, Heitor Villa-Lobos.

Como vimos anteriormente con Bartók, el primer estímulo para el estudio de las artes populares coincide con el despertar nacionalista y el pertenecer a un grupo selecto —como en el caso de Gustavo E. Campa, Rubén M. Campos y Ponce— que eran poseedores de un folklor nacional auténtico, razón por la cual fue uno de los motivos fundamentales para la glorificación del mexicano (Miranda & Tello, 2013, p. 187). Por otro lado, Gómez Rivas destaca el pensamiento de Jesús C. Romero, quien sostenía que el folklor era “la manifestación cultural vernácula, espontánea y anónima del pueblo, producida en contraste con las normas de una cultura universalizada dentro de las cuales evoluciona” (Gómez, 2013, pp. 187-188).

Bajo el parámetro anteriormente señalado —que podemos marcar de tiranía académica—, cuando un canto generado dentro de la tradición de un pueblo sufre alguna corrección intencional, su autenticidad y su clasificación como ‘folklórica’ quedan, como consecuencia, invalidadas. Así, cualquier alteración del canto genuino conlleva a la pérdida de la tan codiciada exclusividad y deja de ser, como tal, una obra folklórica. Desde la perspectiva de Romero, la canción mexicana estaría lejos de considerarse como una manifestación folklórica y representativa de “lo mexicano”, ya que

su estructura interna deriva de modelos musicales y literarios europeos. No obstante, entre los coterráneos, pocas expresiones culturales —incluso puramente musicales— han gozado de tanta aceptación como, por ejemplo, el canto popular para designar —precisamente— el concepto de “lo mexicano”.

En todos los países que emprendieron la búsqueda de elementos nacionalistas, los primeros coleccionistas de melodías populares trataron de descubrir la forma originaria e incorrupta de los cantos locales, pero el resultado fue la reconstrucción de acuerdo con los criterios estéticos aceptados en el medio cultural académico dominante y, como segundo paso en la búsqueda del legado musical, los materiales se fueron registrando gradualmente en antologías o trabajos monográficos con el fin de conformar un acervo de referencia para los compositores y, de esa forma, lograr la apreciación del repertorio en círculos intelectuales. Cabe señalar, entonces, que las primeras colecciones que reúnen los cantos nacionales están fundamentadas en la búsqueda de “lo mexicano” bajo los parámetros de las salas de concierto y los salones aristocráticos que se encontraban más allá del continente.

Jessica Gottfried Hesketh y Ricardo Téllez Girón López explican que es importante recordar que, en 1921, se funda la Secretaría de Educación Pública (SEP) bajo el mando de José Vasconcelos Calderón —quien era, durante ese entonces, rector de la Universidad Nacional— y que ocurrió durante un contexto donde la noción de mestizaje se tenía como la “mezcla de lo mejor de dos razas”, por lo que se tenía previsto que esto conduciría al progreso general de México. Respecto al ámbito de las Bellas Artes, su fusión con el folklor pasaría a ser otra manifestación de ese mismo proceso, por lo que Vasconcelos funda de manera subsecuente al DBA como parte estructural de la SEP, junto con el Departamento Escolar y el Departamento de Bibliotecas (Gottfried & Téllez, 2010, pp. 35-36).



De esta forma, la creación de este departamento fue el mecanismo institucional para acercar la denominada “alta cultura” a la mayoría de la población y, al mismo tiempo, emprendió la labor recopilatoria de tradiciones, indumentarias, músicas y danzas del interior del país que, hasta ese entonces, se encontrada poco explorado y, por tanto, poco conocido. Así, desde 1926 se empezó a delinear lo que inicialmente fue llamado “Archivo Nacional de Música”, a partir de lo cual el DBA comisionó a recopiladores del folklor la tarea de reunir ‘música típica’ y anotarla en pautas. Por su lado, Higinio Vázquez Santa Ana —entonces jefe del DBA—, convoca en 1930 a los gobernadores de algunos estados, presidentes municipales y directores de algunas instituciones educativas para colaborar en la recopilación del acervo folklórico de México con el fin de revivir las costumbres típicas, además, le suplica a los inspectores y maestros rurales —que estén bajo su dependencia en ese Estado— que envíen datos en relación con las fiestas típicas —como ferias y danzas indígenas— para formar un calendario de fiestas de esta índole, fotografías, canciones, músicas y letras y todo lo que contribuyera a formar parte del acervo musical folklórico de México.

Asimismo, se convocó a los Maestros Misioneros, quienes realizaban tareas culturales impulsadas por la SEP, a participar en esa ardua labor, actividad para la que enviaron —desde distintos lugares— música, melodías anotadas en pautas, versos, letras de corridos y canciones, vales, himnos, entre muchas otras cosas. Por si fuera poco, otro conjunto de documentos provenía de los concursantes de la convocatoria del “Cancionero Popular Mexicano”, realizado en los años 40, uno de tantos certámenes anuales que ayudaron a reunir músicas, danzas y referencias de tradiciones de diversas partes del país y que fueron, al mismo tiempo, materiales que surtieron una cantidad importante de datos y melodías que complementaron el cuadro de lo que se concibió como la “música mexicana”. En este punto, es importante recordar que la comisión con la que

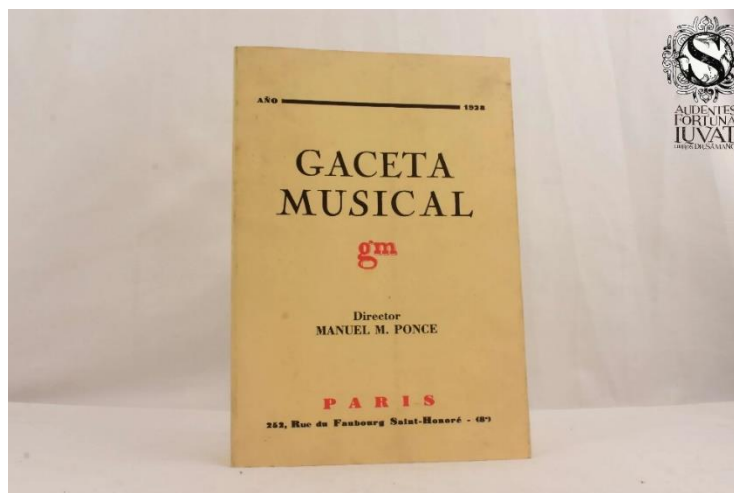
Ponce pudo irse a París, fue un hecho fundamental para llevar a cabo toda esta recopilación en el país, pues gran parte de esta idea de recopilación folklórica se debe, precisamente, a él.

Es necesario señalar que, algunas de las melodías del archivo, se pueden encontrar referidas en los trabajos de Vicente T. Mendoza, aunque también hay copias de éstas publicadas por Rubén M. Campos y otras tantas que fueron usadas por compositores nacionalistas como referencia de la música mexicana tradicional. Un ejemplo de este caso sería la *Sinfonía India* de Carlos Chávez, la cual creó a partir de música yanqui e, igualmente, el “Grupo de los Cuatro” —conformado por José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Salvador Contreras y Daniel Ayala— hicieron análisis de melodías que ya habían sido ingresadas previamente al archivo. No obstante, Gottfried Hesketh y Téllez Girón López indican que, con la llegada de la grabadora, el trabajo de recopilación da un giro totalmente nuevo, pues pese a que aún se anotaban las melodías en pautas, éstas eran transcripciones de las grabaciones tomadas de un laboratorio especializado (Gottfried & Téllez, 2010, pp. 37-38).

Gracias a esto, el Archivo del Folklor parecía ser ya un proyecto obsoleto que debía ser reemplazado por una fonoteca, sin embargo, los materiales contenidos fueron consultados y derivados en diversos trabajos que resultaron esenciales para la difusión de la música y las danzas mexicanas. Aunado a lo anterior, en la década de los cuarenta, el enfoque respecto a la recopilación de los materiales comenzaba a cambiar y ya no se pensaba en la acumulación de melodías y referencias de danzas, sino en un enfoque más bien cualitativo y, en general, la Antología de Fiestas Mexicanas, el Archivo del Folklor, el Archivo de Música Popular Mexicana o el de las Materias Artísticas Mexicanas, se mostraron como proyectos demasiado extensos que reflejaban, propiamente, las tendencias dominantes en la antropología de los años veinte —en las que se encontraban el interés por el folklor y por la acumulación de datos—.

En los años posteriores, se perfilan las tendencias de investigaciones más cualitativas y que, además, consideraban el contexto en el que sonaban las músicas que investigaban, aunque cabe señalar que las melodías —como tal— no hablan por sí mismas, pues sin el contexto en el que se encuentran inmersas el contenido resulta ambiguo y, aunque hay atributos musicales propios de cada pueblo y de cada región, el hecho de reunir miles de melodías no iba a ayudar a vislumbrar las características de cada música ni, mucho menos, serviría para definir a la música mexicana. Entonces, desde una perspectiva histórica, la creación del archivo cumplió su función central de complejizar el concepto que se tenía de “lo mexicano” que, si bien no fue concebido de esa forma, los proyectos nacionales se realizaron con miras hacia la homogenización y la recopilación de música, lo que demostró cuán diverso y complejo era, pues, México.

Regresando al contexto de Ponce, específicamente, en 1927 forma la edición de una revista musical en París, a la cual llama *La Gaceta Musical* y que es, a su vez, la primera revista musical en castellano que se publica en Francia y que está dedicada íntegramente a la música, lo que significaba un verdadero lazo de unión entre los numerosos músicos de habla hispana. El primer número de dicha revista se publicó en enero de 1928 y, cuatro años después, en 1933 lo nombran — a Manuel M. Ponce— director del Conservatorio Nacional de Música (Otero, 1981, pp. 58-59, 199).



**Imagen 18.** Gaceta Musical de Manuel M. Ponce.

Según Tello, Ponce maduró su ideal de sintetizar la esencia de lo mexicano como parte fundamental de la creación musical y que, parte de ello, es fruto de sus conversaciones nocturnas con el poeta Ramón López Velarde y el pintor Saturnino Herrán (Tello, 2010, pp. 487-488). Como se ha visto, Ponce entonces recogió la mayor parte de los tipos representativos del folklor mestizo e impulsó el principio de selección y clasificación con el fin de “descubrir las más bellas melodías ocultas en el montón de cantos acumulados por la musa popular”, según sus propias palabras. Podemos señalar que, incluso, la presencia de elementos populares en el conjunto de la obra de Ponce resultó definitiva, lo que le ayudó a operar en dos líneas: por un lado, contribuyó a materializar el ideal Ponciano de crear una “obra mexicana” basada en las canciones vernáculas y, por el otro, —a casi un siglo de que manifestara su “Declaración de Principios” y, en un México cada vez más cosmopolita e inserto no sólo en la economía, sino también en la cultura de la globalización— las referencias populares en su obra salvaguardan esas músicas del olvido, de la desaparición y devuelven, por tanto, una porción de un patrimonio intangible que, en ningún caso, debería perderse (Miranda & Tello, 2013, p. 510).

Ahora bien, resulta necesario abordar lo que pensaba Ponce, como tal, de otros autores: comenzando con Carrillo, señala que hay que reconocerle su actividad y constancia en la consecución de sus propósitos, además menciona que la inquietud de su espíritu batallador lo impulsa a la acción y le impone la necesidad del trabajo, pero que tiene un temperamento afanoso que, no obstante, le permite ver los fracasos no como derrotas, sino como nuevas oportunidades para realizar sus propósitos (Estrada, 1984, p. 70). Sobre Revueltas señala que, con su desaparición, la música mexicana perdió a uno de sus más auténticos valores pues Revueltas fue, ante todo, un intuitivo que despreciaba los tratados teorizantes debido a que había recibido el don divino de la creación musical y, con él, todas las posibilidades técnicas que en forma tan

incompleta enseñan los métodos y tratados especializados. También señala que llevó a cabo una obra considerable, de la cual buena parte “quedará para honra del autor y de su patria” (Estrada, 1984, p. 81).

Estrada agrega —específicamente hablando del nacionalismo mestizo de Ponce—, que puede verse cómo intenta crear, a través de sus giros cromáticos y de modulaciones pasajeras, una armonía propia de los estilos europeos de mediados del siglo XIX —marco dentro del cual, la melodía se escuchaba en una atmósfera de salón semejante a la de la música de Schuman— (Estrada, 1984, pp. 123-125). Sin embargo, Ponce cuida de los valores populares a través de su expresión, en la llamada “Canción Mexicana”, en la que pueden encontrarse tres formas características, a saber: 1) la canción de melodía amplia y lenta, 2) la canción en movimiento rápido y 3) la canción en compás ternario y en tiempo moderado.

Por otro lado, su conocimiento de la forma y la estructura de la canción le permite ser crítico, encuentra en la melodía la esencia más importante —en contraste con el contenido armónico— que procede tan sólo por enlace de tónica, subdominante y dominante, al igual que en la forma misma, en la que reconoce dos partes: en la primera, se expone la frase francamente melódica, la cual termina en la misma tonalidad en que fue iniciada, mientras que la segunda parte se encuentra compuesta de dos compases que se repiten para completar la frase musical y, posteriormente, el ritornelo característico del final de la primera parte, que termina la canción.

En gran parte, podemos decir que la labor de Ponce —en su primera etapa de composición musical— fue la de rescatar las melodías populares de la música mestiza, adaptándolas a las normas de un lenguaje armónico estricto y de algún interés instrumental, además de que —en varios momentos de su obra— Ponce se reconoce en lo popular, integrando a su creación una

corriente de expresión nacional. Asimismo, sus melodías —sin proponérselo siquiera— están cargadas de acentos y de giros que provienen, sin duda, de una vieja tradición del canto en México.

Es - tre - lli - ta del le - ja - - - no cie - lo,  
Pe - til as - tre d'un ciel tris - - te et som - bre,  
Lit - tle star whoshines so bright in Hea - ven,  
O stel - li - na, nel lon - ta - - - no cie - lo

Propriété des Éditeurs pour tous pays.  
W. BESSEL et Cie, 78, Rue de Monceau, Paris.

Copyright 1914 by Hofmeister.  
Printed in France.

W. 8353 B.

*Imagen 19.* Manuel M. Ponce: Deux Chansons Mexicaines, Estrellita.

Finalmente, otros aspectos a destacar de este compositor son el empleo o la utilización de escalas modales —técnica que se ve ligada a algunos momentos de su producción—, a su tendencia hacia la corriente impresionista francesa y a su expresión, la cual se ve relacionada a la temática española. Así, ya mencionado lo anterior, podemos recuperar algunos puntos principales de este capítulo: el primero de ellos refiere al hecho de encontrarnos con “dos Méxicos”, uno mestizo y el otro indigenista —punto en el que, además, se ven reflejados los problemas de identidad—; la música nacionalista como un medio de expresión individual pero que, al mismo tiempo, puede compartir el sentir colectivo y a partir del cual muchas veces, bajo el anonimato, se convierte en parte y expresión de todos.

De esta forma, al ser tan emblemática la figura de Manuel M. Ponce, resulta interesante analizar —desde la historiografía— desde dónde y cómo se habla de Ponce, qué se dice de él y

qué se omite, también. Como vimos previamente, algunos autores —sobre todo, aquellos pertenecientes al ámbito meramente musical— señalan un temprano interés en Ponce por la canción popular, mientras que algunos otros —pertenecientes, más que nada, al campo de la historia— señalan que, en realidad, esto no fue así. En otro aspecto, también parece pertinente repensar el motivo de su exilio en Cuba y a cavilar en torno a si militó con Huerta o si no lo hizo e, incluso, respecto a si se mantuvo en una aparente ‘neutralidad’ o si simplemente le pareció más sencillo el no hacer nada pero, independientemente de lo que haya sucedido, no debe prestarse tanta atención al hecho, sino —más bien— al cómo se escribió y recordó este hecho.

Dentro del ámbito musical, en muchos textos podía leerse que el compositor “se exilió a Cuba” así, sin una mayor explicación del evento o del porqué, lo que invita a preguntarnos porqué decidió omitirse, borrarse o simplemente no mencionar a propósito la razón del porqué se exilió e, indagando de manera más profusa, podemos determinar que esto se debe por el influjo de las instituciones —lugares que permiten pero que, al mismo tiempo, prohíben—. Hay que recordar que la figura de Ponce y sus obras fueron utilizadas como parte de un plan nacionalista que buscaba legitimar un gobierno y una serie de ideas sobre lo que debería ser México, con todo esto Ponce es asociado con las ideas del México postrevolucionario y el hecho de que, además, sea relacionado con Huerta resulta en un hecho bastante interesante y, a su vez, contradictorio respecto a estos “ideales nacionalistas”, pues esto destruiría por completo la figura de este personaje y el ideal nacionalista que buscaban que representara.

Entonces, es claro que para el plan nacionalista y el gobierno no convenía hablar sobre la neutralidad que mantenía Ponce en los ámbitos político y social, por lo que la omisión que se realiza sobre su exilio resulta una estrategia premeditada, un olvido a propósito de dicho acontecimiento. De manera más general, queremos señalar que estos aspectos resultan

fundamentales desde la historiografía y que de allí su relevancia al momento de señalarlos, pues dan prueba de las contradicciones de ideales dentro del mismo Ponce. Aunado a esto, se encuentra el hecho de que si bien el compositor toma a la canción mexicana por ser sentimental, triste, melancólica y apasionante —como el mexicano—, él sabía que esta canción pertenecía a las clases bajas —aspecto social del que no era parte pues, aunque tuvo problemas económicos durante su estancia fuera del país, el resto de sus años realmente no tuvo un frene económico ni mucho menos se volvió parte de la clase baja del país—.

El problema con esto no es que tomara, como tal, a la canción mexicana, sino que —hasta cierto punto— romantizaba la vida de este estrato social, lo que se ve reflejado en el hecho de que repetía constantemente que estas clases al sufrir y “trabajar mucho y más que nadie” —el básicamente ser explotados—, era la razón del porqué podían dar “tan bellas melodías”, es decir que —para Ponce— si no se sufriera de esa manera, entonces estas composiciones no podrían ser de la forma en la que son, ni expresar esto que hace a la canción propiamente “mexicana”. Cabe agregar que, si bien estas canciones eran la música del pueblo, las composiciones de Ponce no estaban dirigidas al pueblo, ni mucho menos se tocaban para él, sino para la burguesía, para las clases altas —que era lo opuesto al estrato del que tomaba sus ideas y al que romantizaba—.

En este punto no trata de negarse la importancia que tuvo Manuel M. Ponce, pues reiteramos que es gracias a él que la canción popular tuvo el reconocimiento y la difusión que se merecía, además de que despertó un gran interés por las melodías populares y su recolección, pero esto no reduce el hecho de que algunos compositores no pertenecientes a los estratos sociales más bajos —por ejemplo, no sólo Ponce, sino también Bartók— hayan recolectado y usado estos cantos, además de realizar la práctica a la que denominaron “estilizarlos”, es decir, hacerlos “dignos” sin modificar su esencia —y, si lo vemos desde otros señalamientos, es un consecuente



acto racista—, pues puede entenderse que por sí mismas estas melodías no son lo suficientemente buenas para los compositores y, por ende, deben de hacerseles arreglos para que de esa forma se reconozca su belleza.

Por último, para finalizar este apartado, es importante señalar lo contradictorio que resulta cuando Ponce menciona que gobernantes anteriores no se interesaron en la formación de un alma nacional y que, incluso, éstos “trataron de hacernos europeos” cuando, paradójicamente, él en sus arreglos y composiciones —pese a que toma melodías populares— realiza arreglos y compone a partir de bases europeas, algo que nosotros como escuchas podemos identificar: si nos tomamos el tiempo de escuchar una pieza compuesta por Manuel M. Ponce, es probable que ésta nos recuerde a Chopin o a Schumann —sobre todo al primero— por lo romántico que es y, por supuesto, por su clara influencia europea.

### ***3.3.3 Músicos Militantes***

Julio Estrada señala que la figura de Kostakovsky, al igual que la de José Pomar, son poco conocidas pero que, junto con Revueltas, fueron partícipes de una misma ideología que habría de ser condenada en el momento en el que el cauce de la Revolución comienza a alimentarse de viejas corrientes políticas para cambiar con ellos su dirección inicial. Desde su perspectiva, ellos fueron quienes no “cupieron en el nuevo entendimiento del sistema”, es decir que se encontraban fuera del ámbito que habría de tener una distinta orientación (Estrada, 1984, pp. 128-129). Cabe mencionar que, en varios momentos de sus respectivas producciones, Kostakovsky, Pomar y Revueltas escribieron como verdaderos militantes políticos, ya que se encontraban convencidos de que su música sería útil para hacer que la gente comprendiera las ideas con tintes revolucionarios. De esta forma, al lado del manifiesto político, la música en el México de los años

treinta fue “propacifista”, algo que se vio reflejado en piezas como la *Cantata a la Paz* de Kostakovsky, aunque también fue “prosindicalista” como —por ejemplo— *Ocho Horas* de Pomar y “antifascista”, como en el caso de *Frente a Frente* de Revueltas.

En sus inicios, hubo una *Sinfonía Proletaria* de Carlos Chávez, quien habría de cambiar de posición más tarde, pues pese a que los otros no lo hicieron y continuaron dentro de su ideario político, esto muestra —en parte— el motivo sistémico en el que algunos de ellos cayeron. Si bien música y política son dos materias difíciles de relacionar de manera armónica —esto debido a que la segunda de ellas ocupa, en primera instancia, a la intención del autor—, la música en esa dimensión es una herramienta eficiente para transmitir la protesta o el panfleto partidario y, en sí misma, tiene menor importancia que el mensaje que comunica. Podríamos decir, entonces, que su valor se mide en términos tan pragmáticos como pueden serlo —por ejemplo— la penetración y el alcance que tengan los argumentos del texto y, todo esto, parece ceder su sitio al fin último —que, en la música, no ha sido siempre el caso—.

De todo lo anterior podemos decir, de manera más general, que estos autores —es decir, Kostakovsky, Pomar y Revueltas— tienen incidencias con una obra política y que es de excepción dentro del contexto en el que se genera su producción total, en otras palabras, dicha obra ocupa un lugar dentro de toda su producción, pero no es —ni por mucho— el central de sus concepciones personales de la música y el ámbito artístico.

### ***3.3.4 Música Nacional Indígena***

Diferenciada de la música nacional mestiza, la corriente de nacionalismo indígena —iniciada con Chávez y Revueltas— buscaba dar una redefinición de lo nacional en los orígenes prehispánicos en el cual hubiera espacio para todo ese conjunto de expresiones que habían permanecido

ignoradas por culpa de una concepción colonial. De esta forma, la perspectiva histórica del nuevo mundo musical se amplía y, el mundo antiguo y el mundo moderno, encuentran con ello una vinculación estrecha que hace que resalte —con mayor evidencia— el tono europeizado de la corriente mestiza, de manera que “lo mexicano” es definido —desde entonces— como una permanente dualidad entre los orígenes indígenas y las características de lo hispano que configuran la identidad del país.

### ***3.3.5 Silvestre Revueltas***

En este trabajo, consideramos importante señalar a la figura de Revueltas antes que a la de Chávez, no sólo porque fue uno de los pocos músicos coherentes en tanto pensamiento y en acción como militante, sino también por su aporte a la música nacional indígena. Estrada menciona que, con Silvestre Revueltas, el mundo indígena parece —más que una idea o un ideal— un hecho, una evidencia que legitima un anhelo nacional y que, de manera singular, su música reencarna un sentir colectivo que yacía callado a lo largo de cuatro siglos. Es así como Revueltas recupera para la música mexicana, según este autor, un carácter primitivo —de primera intención— en donde la elaboración ocupa un segundo plano, esto para permitir que, de manera fundamental, se lleve a cabo la imaginación (Estrada, 1984, pp. 133-134).

En la pieza titulada *Sensemaya* —aun cuando el autor no recrea un tema nacional—, Revueltas conduce la música a través de su vivencia íntima del mundo primitivo por medio de su incesante repetición, que evoca —desde su inicio— un ambiente vivo en el que todo nuevo elemento se agrega al anterior. Así, la música figura hechos y se vuelve toda una onomatopeya de la circunstancia que expresa y de sus acciones —cabe mencionar que, por definición, una onomatopeya indica la imitación de un lenguaje con otro, adaptando por ello a las estructuras

fonéticas o de articulación del lenguaje y que podemos reconocer porque es conocido como el imitado de “lo que suena” o, en este caso, de “lo que se mueve” —.

En *Sensemaya*, el autor crea —entonces— una atmósfera a la manera de un terreno en que van a darse las acciones, donde el oyente se encuentra ante un tiempo circular, reincidente, bajo diversas formas de presentación —por ejemplo, ritmo en la percusión, melodía instrumental, complejo tímbrico, entre otras— con una organización cercana a la de un organismo primario. Así, al repetir obstinadamente, se crea un tiempo estable —es decir, un tiempo que no huye—, que envuelve al que escucha, provocando así la sensación de hallarse ante un paisaje sonoro.

The image shows a page of a musical score titled "SENSEMAYÁ" by Silvestre Revueltas. The score is written for a large ensemble and is divided into two systems. The first system includes staves for Bass Cl., Gong, 2 Tom-Toms, and Bass Dr. The second system includes staves for Bass Cl., Bsn. I, Claves, Tom-Toms, Bass Dr., Bsn. II, and Tuba. The score features a complex 7/8 time signature and a tempo of 100. A yellow speech bubble is present on the left side of the first system. A circular stamp in the top right corner reads "CARPA No. 01".

*Imagen 20.* Sensemaya, de S. Revueltas.

No obstante, la idea de atmósfera de fondo es perfeccionada por Wagner durante la segunda mitad del siglo pasado, al crear la posibilidad de variar el contenido armónico y, con ello, el sentido de

los Leitmotiv —es decir, fragmentos melódicos que representan o evocan personajes, situaciones o ideas—. Es importante mencionar también el fondo armónico en el que aparecen, con el que surgen y cambian de acuerdo con la circunstancia o el momento concreto del desarrollo armónico. Sin embargo, lo melódico —en este caso— pasa a un segundo término en estas estructuras, tal como puede verse en esta “música primitiva” —por denominarla de alguna forma—, que prescinde de metafísica refinada aunque lo melódico surja y desaparezca sin mayor consecuencia, pues la melodía es un elemento colorístico del tiempo. Respecto a las texturas eminentemente repetitivas, se tiende a componer en el ritmo, pero no en el sonido y, sobre la acentuación, —que podemos identificar como un orden de gravedad en el tiempo— ésta tiende a reemplazar lo melódico en el pensamiento rítmico.

Tello, posteriormente, añadiría que la música de Revueltas dotó al México del siglo XX de un repertorio de obras que no podían ser explicadas sino desde el mito, de la ingeniosa frase literaria o de la generalización conceptual (Tello, 2013, p. 519). De esta manera, para poder definir la presencia de lo popular mexicano en la obra de Revueltas, Yolanda Moreno Rivas señala que a este compositor no le preocuparon los torturantes problemas de los músicos nacionalistas como, por ejemplificar, podría mencionarse la utilización del material autóctono y la creación de un arte nacional. En el arte de Revueltas, el tema popular o indígena, así como la referencia que llegó —posteriormente— a convertirse en un elemento fortuito, adicional o puramente exterior dentro de las obras menos afortunadas fue no sólo un elemento intrínseco de su invención, sino la parte medular que determinó todas las relaciones y estructuras de su obra. Finalmente, para Mayer-Serra la música de Revueltas expresaba el México de sus días “tal como respira y canta, ama y se embriaga, sufre y lucha” (Miranda & Tello, 2013, pp. 519-520).

### ***3.3.6 Carlos Chávez***

A la edad de 12 años, Chávez fue presentado por Ponce —en junio de 1912— como su discípulo de piano en un concierto con obras de Debussy y, en sus años juveniles, empezó a componer con un estilo que lo emparentaba con la tradición romántica del siglo pasado, aunque también plasmó algunas estilizaciones de canciones mexicanas que dejan sentir, como tal, la influencia de Ponce. Tello indica que, en un año tan temprano como 1916, Chávez escribía *Actitud* que refrendaría después —en 1949— en su discurso de inauguración del local por parte del Conservatorio Nacional de Música de México, al sostener que “el arte es lo único que tiene México, lo único que le da carácter y fisonomía propios, para sí mismo y ante el mundo” (Tello, 2013, p. 511).



***Imagen 21.*** Retrato de Carlos Chávez, músico.

De su etapa juvenil, podemos encontrar los llamados *Cantos Mexicanos*, que son un intento de arreglo y estilización ‘a la Ponce’ de canciones revolucionarias, aunque durante esa etapa también compuso *Imagen Mexicana* para piano —que era una elaboración cromática de las mañanitas—, a la que le siguió su *Sonatina* —publicada en 1924—, la cual fue una de las primeras composiciones en donde buscó una sonoridad “azteca” sin tener que apelar a referencias literales. Por su parte, Puffleau señala que las ideas nacionalistas de Chávez no fueron inmutables ni producto de un dogmatismo ideológico —como suele suceder en un régimen totalitario— y que tampoco reflejaron la totalidad de su heterogénea producción musical que abarcó diferentes estilos y orientaciones estéticas —por señalar algunos: nacionalismo indigenista, modernismo y neo-romanticismo—, sino que estas ideas fueron constantemente adaptadas a las necesidades y a las orientaciones políticas del gobierno presidencial en turno, con el que —además— había que negociar (Puffleau, 2009, pp. 712-716).

Cabe señalar que Carlos Chávez fue un defensor incondicional de la acción y el control del Estado en la educación artística, ya que creía en la capacidad de la música de academia para crear una conciencia nacional, sumando al hecho de que para él ésta atribuía una “función civilizadora”. Dentro del pensamiento nacionalista de Chávez, Puffleau destaca dos ideas que son constantes: la primera, basada en una noción de raza —es decir, en la idea de una originalidad del pueblo mexicano debido a su doble origen, uno prehispánico y el otro europeo— y, la segunda, basada en una teoría evolucionista de las culturas, así como en una concepción teleológica de la historia, en otras palabras, referida a la idea de la permanencia de la cultura y de la música mexicana —en particular, de las melodías indígenas—. Así, estas ideas le daban a México las particularidades necesarias para justificar una creación de corte nacionalista y, a sus protagonistas, la esperanza de ocupar un lugar significativo en la cultura hegemónica occidental.

Por otro lado, la orientación política del arte oficial estaba relacionada —para Chávez— con su calidad intrínseca y con su grado de influencia social, razón por la que en 1930 sostenía, en su *Carta Abierta a la Juventud*, la paradójica hipótesis de un arte oficial estéril siempre y cuando su orientación política fuera de derecha y un arte oficial fecundo siempre y cuando esta expresión presentara una orientación política revolucionaria, lo que resulta contradictorio ya que sabemos que la orientación política que se instauró en el México postrevolucionario fue de derecha —a excepción del periodo de Cárdenas—. Entonces, a partir de esto, podemos notar las convicciones políticas de Chávez, las cuales eran fluctuantes y, propiamente, contradictorias —tal y como se muestra en su adaptación ideológica de los diferentes gobiernos del régimen mexicano y de sus posiciones estéticas hacia la música académica y la música popular mexicana—.



*Imagen 22.* Emilio Portes Gil condecorando a Carlos Chávez en una ceremonia.

A saber, Chávez no creía en la música como un medio para consumir la lucha de clases ni para lograr el advenimiento de una sociedad más justa, más bien, él establecía jerarquías que tenían que ver con su concepción evolucionista de la cultura entre la música popular y la música culta, pues como declaró en 1934 “la música está siempre condicionada por el grado de desarrollo



intelectual de la sociedad que la produce”. Puffleau sostiene que estas jerarquías establecidas por Chávez tenían una función doble: la primera, legitimar su actividad como compositor y administrador en la construcción de una cultura mexicana considerada —por él mismo— como “alto nivel” y, la segunda, sacralizar el discurso nacionalista mediante la educación estética de las masas, integrando así a México en una cultura occidental universal.

Por su lado, Picún y Carredano —de manera similar a lo que plantea Puffleau—, explican que la labor de Chávez y el grupo cercano a él en el terreno musical, se inscribe en un particular marco histórico postrevolucionario a la que no sólo no es ajena, sino que —además— se integra al desarrollo de programas dirigidos a consolidar la nación mexicana, en tanto que el proceso revolucionario legitima y provee de sustento discursivo a las acciones ejercidas por las clases dirigentes, entre las que se encuentran los intelectuales y los artistas (Carredano & Picún, 2012, p. 2). Asimismo, ponen en relieve la posición ideológica de varios músicos que, aunque formaban parte del grupo que rodeaba a Chávez, publicaban —con cierta regularidad— textos sobre música, o bien, componían música que, en la actualidad, podríamos integrar a la producción de corte nacionalista, además de que mostraban silencio frente a la teorización sobre el nacionalismo a diferencia de —por ejemplo— José Pomar y Silvestre Revueltas quienes, como sindicalistas y militantes de izquierda, no sólo lucharon para mejorar la situación del músico mexicano, sino que también mantuvieron incorruptiblemente una postura marxista acerca de la función social del arte, que los acompañó hasta el final de sus días.

Ahora bien, José Vasconcelos —quien había favorecido el desarrollo de la pintura en el país al facilitar la realización de los grandes murales de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco— encargó a Chávez en 1921, y por sugerencia de Pedro Henríquez Ureña, la composición de un ballet inspirado en un tema azteca titulado *El Fuego Nuevo*, el cual le abrió

a la producción de Chávez un cauce por donde transitaron numerosos compositores: el del nacionalismo (Miranda & Tello, 2011, p. 151). No obstante, en 1934 —año en que la OSM y el Coro del Conservatorio Nacional participaron en la inauguración del Palacio de Bellas Artes interpretando el *Himno Nacional Mexicano*, la *Sinfonía Proletaria* (para coro mixto y orquesta) de Chávez y la *Sexta Sinfonía* de Beethoven—, su *Sinfonía Proletaria* constituyó una excepción en su producción debido a su estética cercana al realismo socialista. Es importante mencionar, sin embargo, que esta pieza está basada en el texto del Corrido de la Revolución que puede encontrarse en los murales de Diego Rivera, el cual hace apología a las virtudes de la clase proletaria en oposición a una cultura burguesa decante y estéril.

Esta obra, como la *Obertura Republicana*, parece obedecer a la nueva ideología conciliadora de corte socialista del sexenio del presidente Lázaro Cárdenas el cual, en efecto, se apoyó en una política de masas y prometió un desarrollo económico basado en una justicia social, además de que organizó las confederaciones sindicales obreras y campesinas y continuó con la reforma agraria, sin mencionar que también expropió la industria petrolera y minera a las compañías extranjeras e instituyó la educación socialista en México —entre otras cosas—. Entonces, tal y como puede observarse, podríamos decir que Chávez se adecuaba al gobierno o a la situación política en la que se encontrara y, por tanto, sus piezas se adecuaban —de igual forma— al contexto.

Ante todo, la presencia en el programa de la *Sexta Sinfonía* de Beethoven confirmaría la voluntad del régimen mexicano de integrar a México en la cultura hegemónica occidental donde, por un lado, confirmaba la institucionalización de los ideales de la Revolución bajo una óptica socialista y, por el otro lado, afirmaba la inserción de México en una cultura universal occidental.

**CHAPULTEPEC**  
Three Famous Mexican Pieces \*

Arranged and Orchestrated  
by CARLOS CHÁVEZ

*\* Marcha Zacateca by Genaro Codina (1851-1901)  
Viva Cielos by Rodolfo Campesino (1884-1926)  
La Adelita, folk song*

Tempo di marcia ♩ = 120

The musical score is a full orchestration for a symphony orchestra. It includes parts for Piccolos I, II; Flutes I, II; Oboes I, II; English Horn; Eb Clarinet; Bb Clarinets I, II; Bb Bass Clarinet; Bassoons I, II, III; Soprano Saxophone; Alto Saxophones I, II, III; Tenor Saxophone; F Horns I, II, III, IV; Bb Trumpets I, II, III; Trombones I, II; Bass Trombone; Tuba; Timpani; Percussion I (Snare Drum); Percussion II (Crash Cymbals, Bongos, Cymbal, Guitro, Tam-Tam); Percussion III (Triangle, Small Drum, Bass Drum); Violins I, II; Violas; Cellos; and Basses. The score is marked with a tempo of 'Tempo di marcia' at 120 beats per minute. It features various dynamics such as *ff*, *f*, *mf*, *pp*, and *ppp*, along with articulations like *staccatissimo*, *staccato*, and *rit.* The score is divided into eight measures, with some measures containing multiple systems of notation.

**Imagen 23.**  
Chapultepec, de Carlos  
Chávez.

Debe apuntarse que, con la Obertura Republicana, Chávez impulsó —más que nunca— su lado nacionalista y su creación se nutrió de más referencias populares (Tello, 2013, pp. 515-518). En el día en que aconteció el estreno de esta pieza, Chávez hizo una encendida defensa del empleo de la música popular en su obra, señalando lo siguiente: “No veo por qué nuestro público debe privarse de escuchar las bellas melodías que he combinado en Obertura Republicana [...] Nadie dudará, al escuchar estas deliciosas melodías, de raigambre mexicana, que pertenecen a un tiempo y a un lugar. Aquí está la música nacional”.

Lo que lo hace diferente respecto de obras similares de otros autores como, por ejemplo, el propio Ponce, es que en esta pieza no trata de ‘ennoblecere’ el material popular, sino de otorgarle matices ‘modernos’, una visión que Chávez tenía al tratar ese material. En el conjunto de las seis

sinfonías que compuso, la *Sinfonía India* (1936) ocupa un lugar especial, ya que su ‘mexicanismo’ se inscribe en esa vertiente del nacional que quería ver lo esencial de la cultura americana en lo indígena —algo que ya se ha dicho también de otras de sus obras—, por oposición a lo criollo o a lo mestizo.

**SINFONIA INDIA**  
For Large Orchestra

Vivo  $\text{♩} = 176$  ( $\text{♩} = 352$ )  $\text{♩} \cdot \text{♩}$  sempre Carlos Chávez

The image shows a page of a musical score for 'Sinfonia India' by Carlos Chávez. The score is for a large orchestra and is in 2/4 time. The tempo is marked 'Vivo' with a metronome marking of 176 (or 352). The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in E♭, Clarinet in B♭, Bass Clarinet in B♭, Bassoon, Horn in F, Trumpet, Trombone, Timpani, Percussion, Harp, Violin, Viola, Violoncello, and Bass. The percussion part shows a complex rhythmic pattern with numbers 5, 2, 5, 2 over 8, 4, 8, 4. The string parts have markings like 'non diviso punto d'arco sino al segno' and 'pp sempre'. The score is copyrighted by G. Schirmer, Inc. in 1930.

*Imagen 24.* Sinfonía India, de Chávez.

Aunado a esto, el autor siempre reclamó para su sinfonía el valor definitorio de la presencia indígena —al igual que en el resto de su música— y señaló “la gran fuerza del arte indígena” y de su “variedad rítmica”, pero sobre todo de su “condición moral”. Tal y como él mismo señaló de su obra: “Nunca un sentimiento morboso o denigrante, nunca un sentido negativo hacia los otros hombres o la naturaleza toda pueden hallarse en esta música de nuestros ancestros inmediatos de

América Latina. Es la música fuerte del hombre que lucha y trata, siempre, de dominar su medio”. De esta forma, la *Sinfonía India* —con su impronta indigenista—, es una de las obras más vigentes del repertorio nacionalista y de la presencia constante en las programaciones orquestales, a casi 75 años de su estreno.

Sin embargo, es hasta *Los Cuatro Soles* que Chávez incorpora un elemento que, hasta ese entonces, no había sido aludido en la música mexicana: el timbre. Éste fue uno de los instrumentos de percusión indígena más empleados, en conjunto con los teponaztlis, el tambor indio, las claves, las sonajas, el güiro, el tanabari, el tlapanhuehuatl y la jícara de agua —por mencionar sólo algunos de ellos— (Miranda & Tello, 2013, p. 511). De esta forma hay, en *Los Cuatro Soles*, notorios giros pentafónicos, ritmos obsesivos y secos, un trazo menos melódico y más acusadamente rítmico, lo que le dio a su música un color inédito.

Por otro lado, este compositor también asimiló lo rítmico de la tradición indígena y, asociado a ello, lo ritual, lo que le propició a Chávez un momento más afín a las corrientes indigenistas que despertaban en el continente y la respuesta creadora a las inquietudes musicológicas de los esposos D’Harcourt o de investigadores latinoamericanos como Vicente T. Mendoza —en México—, Carlos Vega —en Argentina— y Daniel Alomía Robles —en Perú—, quienes buscaban las raíces indoamericanas de nuestra identidad colectiva. Finalmente, mientras Ponce residía en Cuba —durante 1916—, Chávez comenzaba a reflexionar sobre el tema del nacionalismo musical a partir de las ideas propuestas por su maestro, quien hablaba de la posibilidad de consolidar una “verdadera escuela mexicana de composición” —tomando, para esto, como ejemplo a la llamada Escuela Nacionalista Rusa, perteneciente a Glinka y al Grupo de los Cinco— (Carredano & Picún, 2012, pp. 7-8).

En los escritos de Carlos Chávez se retoman, de manera casi literal, las ideas expresadas por Ponce, en las que se observa la articulación de dos oposiciones: ciudad (cultura y civilidad) y campo o medio rural (no-cultura e incivilidad), así como élite (instruida) y pueblo (analfabeto). Es así como la originalidad que Ponce y Chávez atribuyen a la canción popular mexicana es, en palabras de este último, una consecuencia de “la falta de cultura en el pueblo mexicano”. No obstante, este pueblo al que Chávez caracteriza como ardiente y apasionado, de “ideales y de sensibilidad intensa”, es la clase baja mestiza —de la que, cabe mencionar, excluye al sector indígena—, y que es ajena al desarrollo del pensamiento europeo.

Además, para él, esa es la clase creadora musical, la “verdaderamente mexicana”, es decir, la mestiza. Señala que es artista porque ha sufrido y porque busca consuelo y calma a través de sus expresiones musicales, aunque también pone en relieve que la labor del compositor folklorista consiste —precisamente— en apropiarse de este tesoro musical y esculpirlo sabiamente con la técnica de las escuelas musicales de Europa. Con esto, se evidencia que esa apropiación es superficial, en tanto no responde a un contacto directo, cotidiano y natural con la realidad cultural que se buscaba recuperar y las constantes referencias a lo que se conjunta en “lo nuestro” no se inscriben a un marco de pertenencia real, sino que disfrazan una conciencia y un deseo de diferenciación.

Por otra parte, Miranda señala que, para Chávez, la música de Campa, Castro y Villanueva no merecía mayor atención ni elogio y, en una frase ‘terrorista’, fijó su postura al respecto: “Puede decirse, en general, de los tres compañeros que no fueron dueños de gran fuerza creadora [...] se resiente en ellos la paz Porfiriana, traducida en cierta quietud y molicie”. Como puede apreciarse, se trata de un juicio político, de una valoración hecha desde la trinchera ideológica de la Revolución Institucionalizada, pero en la que simplemente se ignoran razones musicales. Así, ni

Chávez ni Romero —ni cualquier otro que haya escrito acerca de esta música—, conocieron cabalmente el repertorio de aquellos autores y, en todo caso, hicieron suya una noción errónea de la identidad y el nacionalismo (Miranda, 2013, pp. 78-79).

Asimismo, Jaime Torres Bodet encargó a Chávez la redacción de un texto que sintetizara los logros más claros de México en el terreno de la música, el cual fue incluido en el libro *México y la Cultura*. En este trabajo, el compositor develó su particular punto de vista, en el que dio una importancia mayúscula a la música ‘precolombina’ —señalada aquí entre comillas, ya que no existe evidencia de que alguien haya escuchado o descubierto, como tal, la música en el territorio mexicano anterior a la llegada de los españoles en el siglo XVI—, a la vez que minimizó el trabajo hecho por los compositores del Porfiriato. Más aún, poseído por una lectura iconoclasta —donde se asume como figura principal— presentó el trabajo de todos los compositores como antecedentes o como consecuencias de su producción, por lo que recorre —de manera rápida— lo acontecido en el Virreinato y se entusiasma con quienes, como él, organizaron la vida musical en el siglo XIX, minimizando con ello el trabajo de figuras como Ponce —a pesar de haber sido su maestro— o Carrillo (Miranda, 2013, p. 221).

No obstante, *México y la Cultura* se trata de un texto sumamente desafortunado y de lectura crucial, pues muchos de los prejuicios que penden sobre la música mexicana se localizan ahí, espléndidamente sintetizados. Si bien ya hemos hablado del siglo XIX y de lo variado que es, de su música de salón, de la ópera y de la canción, así como del papel de las mujeres, la creación de instituciones, las tertulias y los bailes o la búsqueda y aceptación de los diferentes recursos para escribir y para hacer música que los representara —y, con ello, no nos referimos sólo a un movimiento nacionalista ni un “pre” a ello—, que les gustara, satisficiera y les diera cierto sentido e identidad, no debemos olvidar que fue un periodo lleno de prejuicios, encasillamientos y

valoraciones erróneas que han sido estudiados a lo largo de la historia y fue justamente Chávez quien dio el tiro de gracia a esta visión de lo que fue el siglo XIX.

Lo anterior podemos ejemplificarlo con lo mencionado de forma previa, respecto al hecho de que para él, la música de Campa, Castro y Villanueva no merecían mayor atención ni elogio, pues desde su perspectiva no fueron grandes creadores y se siente en ellos la llamada “paz porfiriana”, todo esto señalado desde una mirada y una lectura política, pues el compositor rechazó automáticamente todo aquello que tuviera que ver con el régimen derrotado por la Revolución — posición que le sería particularmente cómoda toda vez que él mismo se asuma como “el gran músico de los gobiernos emanados de la Revolución”— (Miranda & Tello, 2013, p. 234).

Resultan muy curiosas las contradictorias declaraciones que hace Chávez sobre Manuel Ponce, en primera instancia, el 2 de febrero de 1948 cuando se le otorgaba a Ponce el Premio Nacional de Artes y Ciencias: en ese acto, Carlos Chávez —director del Instituto Nacional de Bellas Artes— señaló que “cuando el premio fue instituido, se recompensaba principalmente el mérito de un obra dada y que, ahora, como resultado de una reforma de la ley promovida por el Ejecutivo, se recompensaba principalmente al mérito superior de una personalidad que hubo dedicado su vida entera a la creación artística”, para él —entonces— ese era el caso unánimemente reconocido, de “la personalidad del maestro Ponce” (Estrada, 1984, p. 45).

En segunda instancia, Chávez dice —no obstante— que Manuel M. Ponce “ya no fue un compositor de óperas como lo habían sido todos sus antecesores” además de que “comenzó en los últimos años del pasado siglo su obra creadora en la línea de la pequeña música instrumental a solo [...]” y que “su significación histórica es considerable porque si bien Castro ya había abordado las formas mayores antes que Ponce, éste lo hizo con mejores resultados artísticos. A pesar de esto, siguió absorbido por la música a solo, de la que tiene una producción pianística enorme y, sin



embargo, es lamentable que no haya perseverado en la composición de formas mayores [...]”. Aunado a esto, Chávez señala que “las melodías de las canciones tomadas del folklore nacional son, por lo general, frescas y agradables; las armonizaciones no tienen interés particular” y que, de esta forma, “si no puede decirse que Ponce haya logrado grandes obras maestras ‘nacionalistas’, tampoco sería justo esperarlo: el momento histórico era, en realidad, inicial. Además de que tuvo en México mucha resonancia la obra ‘nacionalista’ de Ponce y que, probablemente, la mayor importancia de ella fue la conciencia que despertó acerca de una expresión nacional popular apenas conocida y mal apreciada” (Estrada, 1984, pp. 79-80).

Entonces, es curioso el cómo en algunas ocasiones, Chávez reconocía a Ponce y a su obra pero, en otras, de manera implícita señala que no teníamos que esperar mucho de él, pareciendo —con el tono de los comentarios— restarle importancia a su legado, figura y obra. También es importante mencionar lo que Chávez pensaba sobre Carrillo y, a su vez, lo que Carrillo pensaba sobre Chávez: por un lado, Chávez consideraba a la música de Carrillo como “sumamente escasa”, al grado de no justificar que se le diera el título de ‘compositor’, pues si bien veía en él un deseo, explica que éste no basta, ya que le hacía falta —desgraciadamente— una intención de imitación de las formas clásicas mayores.

Agrega, además, que las pocas sinfonías y cuartetos de Carrillo son obras de escasísima imaginación y que, pese a que se ha dicho que es un compositor con buena técnica, en realidad él no sabe lo que es bueno en la técnica y, como consecuencia, no ha de servir para hacer buena música. Finalmente, añade que Carrillo ha logrado hacerse de un considerable prestigio en México —sobre todo en las épocas de mayor confusión—, pero —de forma un tanto desconsiderada— explica que la necesidad primera de un compositor es componer, mientras que la de un pianista o violinista lo es tocar, la de un director dirigir y que, desgraciadamente, hay no pocos casos en la

historia musical de México en la que hay compositores que no componen y violinistas que no tocan —haciendo referencia evidente a Carrillo— (Estrada, 1984, p. 69).

Por el otro lado, Carrillo —en una entrevista sobre Carlos Chávez— argumenta lo siguiente:

Me referiré, pues, concretamente a su primera pregunta: ¿qué opino de Chávez como compositor? Tan concreta como es su pregunta, será mi respuesta. Al juzgar a un compositor, se llega a un campo que permite puntos de vista muy diversos, pues lo que para una persona puede parecer composición, para otra parecerá descomposición y ese es el caso de don Carlos Chávez. Para sus amigos, algunos pagados según se dice en el público, lo que él escribe son composiciones y, para la casi totalidad de músicos y no músicos de México y del extranjero, son descomposiciones. Caso concreto: su desconvierto para cuatro cornos y su H.P. Chávez, como compositor, no es apasionado y el público de Estados Unidos se ha burlado de la composición del señor Chávez, la opinión en el extranjero no les tan unánimemente favorable como usted supone. (Estrada, 1984, pp. 72-73).

Ahora bien, volviendo y entrando de lleno a la música precortesiana o “precolombina”, es importante mencionar que ésta ha sido un tema favorito para muchos autores, ya que en este terreno han sido la arqueología y la historia las que le han hecho mayores indagaciones en donde, a falta de vestigios que puedan escucharse, hicieron énfasis en los instrumentos surgidos de las excavaciones y en lo que puede leerse —literalmente o entre líneas— en códices y otras fuentes tempranas de la Colonia. No obstante, como estas fuentes no han dejado satisfechos a quienes investigan el tema, se han puesto en práctica metodologías interesantes, las cuales suponen a priori la veracidad de sus hipótesis (Miranda, 2013, pp. 228-230).

Para ejemplificar, la primera de ellas es que, efectivamente, hubo una música semejante en función y papel social a la sociedad occidental que fue cultivada por las culturas precolombinas, sin embargo, cabe aclarar que en esta hipótesis no puede intentarse estudiar un fenómeno de la América Prehispánica con ojos eurocentristas, pero que lamentablemente ha sido realizado de esa forma durante mucho tiempo. La segunda hipótesis, por su parte, asume que los ecos de aquella vieja práctica sonora todavía pueden advertirse en la música folklórica actual y, sobre todo, aquella cultivada por distintos grupos y etnias que habrían preservado —mediante la transmisión oral y su relativo aislamiento— algo de lo que pudo ser la música precolombina.

De todo esto se desprende una conclusión que resulta polémica pero que, en su opinión, se percibe inobjetable: que la llamada “música precortesiana” es sólo una idea, pues hasta ese momento había sido imposible rescatar un solo ejemplo de lo que pudo ser dicha música. Así, como ocurre con ciertas culturas antiguas, lo que más ha podido lograrse es una reconstrucción siempre imaginaria de lo que posiblemente fue aquella música. Asimismo, cita a Luis Antonio Gómez, quien señala que el afán por encontrar esa música —cuya existencia se asume de antemano—, no es necesariamente el mejor método para estudiar el tema.

Al respecto, Miranda menciona que es un tanto decepcionante observar que se ha reconstruido no sólo la música, sino también el entorno socio-musical de lo que pudo ser su música, pero que los resultados no arrojan nada en concreto hasta ese momento, además de que plantean semejanzas con ‘nuestros’ propios usos y costumbres musicales, quizá porque a quienes preocupa que su identidad sonora tenga raíces prehispánicas les desespera la falta de evidencia musical concreta y que quieren hallar, en la construcción mental de su identidad, un vínculo con aquellas culturas. Por el contrario, existe un corpus enorme de fuentes documentales acerca de la música del virreinato —mismo que aún es objeto de catalogaciones y ordenamientos—, por lo que —en

este punto—, es necesario considerar el detenernos a mencionar algunos de los prejuicios en torno a la música del Virreinato —que cada vez parecen menos sostenibles—.

En primer lugar, la noción de que la Colonia fue una época de atraso y oscurantismo; en segundo lugar, que el férreo dominio que tuvo la iglesia en la época hace menos interesante el conocimiento de la música producida en ese entonces y, en tercero, —tan persistente como curioso— que la música que guardan ‘nuestras’ catedrales no es, propiamente, mexicana pues fue escrita, en su inmensa mayoría, por autores nacidos en España. Aunque, desde luego, ninguno de tales prejuicios tiene fundamento alguno. Cabe mencionar que el primero de estos prejuicios se debe a la “Leyenda Negra” y a Mier y Bustamante, mientras que el segundo y tercer prejuicio van de la mano a algo sumamente curioso que recuerda a la relación de rechazo y aceptación que se establece en cuanto a nuestro patrimonio y a ese periodo de la historia en la que se vio inscrito.

Si bien se cree que esa música estuvo “cegada por la iglesia” y que no podría tener nada de interesante y se cuestiona el periodo de la Colonia, porqué entonces no se pone en cuestión a compositores como Bach, Haydn o Mozart quienes, evidentemente, tienen muchísimas obras ligadas a la religión —característica que no les hace menos o les reduce su importancia—. En cuanto a la denominación de que “está hecha por españoles” y que, por consecuencia, no puede considerarse ‘nuestra’ resulta un poco contradictorio, porque entonces cómo denominamos lo que sí es ‘nuestro’ y algo propio del mexicano a la religión católico-cristiana, pero la música que la tiene como tópico central o deriva de ella no puede serlo. Miranda, por su lado, nos recuerda que necesariamente todo aquel patrimonio sonoro está condicionado por las instituciones que le dieron origen y, entre ellas, la iglesia fue la primera de todas (2013, p. 231), aunque no debe descartarse el arte sacro por estar teñido de ideologías o teologías, del mismo modo que actualmente se

reconoce al arte sacro como un aspecto secundario de la función religiosa en la música de Bach o Handel. Por lo demás, la música del pasado virreinal fue escrita en y para nuestro medio.

Para entender un poco más la forma en la que Chávez se concebía a sí mismo y a su música, es importante hablar sobre su *Ensayo Sobre Música y Electricidad*, en el que el autor señala que no podemos hablar de nada auténticamente nuevo porque cada cosa pareciera nueva y generada de manera espontánea, no obstante, si se hace una búsqueda más profusa, podemos encontrar que existen antecedentes. En cambio, al hablar de música nueva, Chávez hace referencia más bien al presente, que no se trata del futuro más o menos lejano, sino del arte del presente en el que vivimos (Chávez, 1992, pp. 163-164).

Además, agrega que el artista debe ser actual y para lograrlo sólo tiene un medio: profundizar bien en la historia para extraer de ella la experiencia de las generaciones pasadas y conocer bien su mundo presente con todos sus desarrollos y recursos para poder interpretar fundamentalmente sus necesidades. Así, podemos entender un poco el porqué de su atención e interés hacia la historia y, específicamente, hacia el mundo prehispánico. Por otro lado, llama la atención que, más adelante, señale que las “clases cultas” —como él las denominaba— sean “verdaderamente superiores” —un argumento cargado de clasismo— en tanto tiendan a producir el constante mejoramiento de la humanidad en su conjunto, alentando también las formas y expresiones nuevas y buenas, rompiendo los diques del estancamiento y combatiendo los gérmenes de disolución (Chávez, 1992, p. 169).

A considerar, llama la atención la situación previa ya que, si bien podría decirse que estas ‘clases cultas’ buscan el “mejoramiento de la sociedad o de la humanidad” dentro del contexto que el compositor establece, consideramos que es una aseveración peligrosa y preocupante el hecho de que hablara de clases que pueden considerarse, como tal, “superiores” —o bien— “inferiores”

(Chávez, 1992, p. 169). Ahora bien, también es fundamental señalar el papel que toman las instituciones a partir de esta discusión ya que, como se mencionó de forma anterior, Chávez dirigió la Orquesta Sinfónica —fundada en 1928— y, diez años después, —en 1948— renunció a la dirección de la OSM. No obstante, Estrada explica que —al mismo tiempo— el INBA había formado, en 1947, una Orquesta Sinfónica permanente con el nombre de Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio, nombre que cambió en 1949 a Orquesta Sinfónica Nacional, la cual se encomendó a la dirección de Eduardo Hernández Moncada hasta el 31 de diciembre de 1949, cuando se nombró director a José Pablo Moncayo (Estrada, 1984, pp. 18-20).

Por su lado, Chávez cuenta su propia versión acerca de cómo participó en la fundación de esta orquesta, pues él decía que —desde 1947, al principio de su gestión como director de Bellas Artes—, había logrado que el gobierno decretara la fundación de una Orquesta Sinfónica Nacional dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, con sueldos fijos durante todo el año. Así, para estimular el desarrollo y difusión de las Bellas Artes en México, se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1947, por medio de la Ley de Bellas Artes publicada en diciembre de 1946, donde Carlos Chávez fue nombrado director del Instituto —creado, a su vez, por iniciativa del presidente Miguel Alemán—. En concreto, ya en 1946, Carlos Chávez se había ocupado en la planeación del Instituto y los principios que le llevaron a la promulgación de esta ley fueron, según el propio Chávez, las siguientes:

- 1) Impulsar las artes en su triple aspecto: educación, creación y difusión.
- 2) El instituto de Bellas Artes debe ser el órgano especializado del Estado para el fomento de su especialidad, con exclusión en cualquier otro.

- 3) El Instituto de Bellas Artes debe tener capacidad legal para adquirir y administrar bienes y tener, así, un patrimonio propio, además de los fondos con que el gobierno federal debe dotarlo anualmente.
- 4) El Instituto de Bellas Artes debe ser puesto en manos de los artistas.

Asimismo, al fundarse el INBA, su Departamento de Música dividió sus tareas en tres áreas principales: 1. Creación e Investigación, 2. Educación —donde estaban comprendidos el Conservatorio Nacional, la Escuela Nocturna de Música y las secciones escolares de primaria, secundaria y normal— y 3. Difusión —que tenía a su cargo a la Orquesta Sinfónica Nacional, la Ópera de Bellas Artes, el Coro del Conservatorio y el Coro Madrigalistas, principalmente—.

Sin embargo, Chávez no habla sólo de sí mismo y del Departamento de Bellas Artes, sino también de su paso en la Dirección del Conservatorio, evento a partir del cual menciona que el gobierno de Emilio Portes Gil desconoció el tabú de los viejos y cansados maestros. Además, el triunfo de la Sinfónica durante ese mismo año —en un intento independiente— hizo inevitable el reconocimiento de gente nueva, del que Chávez dice que, al ser puesto el Conservatorio en sus manos, es que fue posible entonces producir una reorganización. Dicha reorganización consistió en la revisión general del plan de estudios, en la revisión —más o menos profunda— de los programas de las clases, el establecimiento de una clase-taller de creación musical, la fundación de una amplia agrupación coral, la organización de series de conciertos, de una paga y elementos que movilizaran todas las fuerzas del plantel y de la institución de academias de investigación (Estrada, 1984, p. 28).

Ahora bien, entrando en materia sobre el tema del nacionalismo indigenista, es fundamental hacer hincapié en que Chávez señala que este nacionalismo parte de una música con acentos nativos y que se ve adaptada, por lo general, en su obra por medio de una estructuración esmerada

que toma los modelos clásicos como, por ejemplo, la forma sonata —que es una de sus constantes— (Estrada, 1984, pp. 130-133). Dentro de esa directriz, en la *Sinfonía India*, el autor trasplanta melodías y ritmos autóctonos e, incluso, modalidades repetitivas indígenas a una forma en la que van a presentarse bajo la óptica de primero y segundo temas, desarrollo y reexposición, no sin imaginación formal, así como de cantos y danzas aborígenes que parecen ingresar a un mundo clásico que, desde ese instante, se les reconoce como parte de su historia.

En su conjunto, la obra conduce hacia un juego en el que participan varias perspectivas del tiempo al crear una síntesis del enfrentamiento entre las culturas europea e indígena que se produce, una vez más, en la época nacionalista mexicana, integrando el pasado remoto a una concepción de lo clásico y, también, por el modo reiterativo de presentación temática en el que la música insiste aún cuando —con pequeñas modificaciones— mantiene a los escuchas ante la presencia de la evolución del instante.

Nos parece pertinente, por otro lado, hacer algunas conclusiones sobre los temas previamente desarrollados y sobre el propio Chávez: en primer lugar, hay que reconocer su labor e interés por la música precolombina, no obstante, debemos tener presente que es muy difícil hablar de una “música precolombina” debido a la falta de fuentes auditivas como tal, añadiendo el hecho de que ésta ha sido estudiada —principalmente— desde una visión eurocentrista. En segundo lugar, a pesar de sus palabras sobre nunca ver esta música con morbo o denigrándola, la realidad es que su preocupación y apropiación es superficial y da la impresión de que se interesa por ese México prehispánico y por los pueblos indígenas pero del pasado, no del presente y —como algunos autores señalan—, se reivindica al indígena antiguo, pero se ignora al del presente.

En tercer lugar y, tal como se estableció anteriormente, Chávez creía ciegamente en el gobierno y en las instituciones aunque, contradictoriamente, hablaba de un arte estéril aún cuando



su postura política se establecía en la derecha —hablando específicamente de músicos del Porfiriato— y apoyaba a todo aquello que fuese producto de la Revolución —aún cuando el sistema que se impuso acabando la Revolución fue, precisamente, de derecha—. Cabe agregar también que es sólo cuando Cárdenas llega al poder que compone algunas obras izquierdistas, pero no es realmente un músico militante y, más bien, podemos decir que se adaptaba a las necesidades del gobierno en turno y, a partir de éste, es que componía.

En cuarto lugar, puede señalarse que es gracias a él —y lamentablemente— que se cimentaron muchos de los prejuicios en torno a la música del siglo XIX, pese a que se realizó un olvido sistemático hacia varios autores de los cuales o se creía que su música no valía la pena de ser escuchada o —debido a un prejuicio político antes que musical— es que no se les daba la debida importancia, sin mencionar que Chávez se autonabraba como “el máximo representante del nacionalismo” y pone el trabajo de otros autores como antecedente o consecuente de su producción. Finalmente, al igual que en el caso de Ponce —pero aún más marcado—, se presentan muchas incongruencias en los discursos y acciones de Chávez; en cuanto al qué se dice, cómo se dice y de qué manera se le recuerda, es un hecho que Carlos Chávez es una figura que, para muchos, representa los “ideales” del México postrevolucionario y, por lo tanto, sus discursos y obras deberían —como consecuencia— estar al margen de esos ideales, aunque realmente no sea así.

Usualmente, cuando se habla de este compositor se olvida a propósito o se omite, como tal, la relación que tuvo con la política ya que si bien tuvo un interés real en la denominada música precolombina, sus composiciones no se construyeron simplemente por “amor al arte” ni por “el arte por el arte”, más bien muchas veces estas obras fueron encargos políticos. De esta forma, si se dijera que muchas obras fueron producto de encargos y no por un “excesivo amor y querer

representar la música precolombina”, Chávez perdería fuerza como representante del nacionalismo y, por tanto, no serviría para el discurso político que se pretendía imponer en el México postrevolucionario.

## Capítulo IX: Legado

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, creció la tendencia hacia la música orquestal, mientras que el repertorio pianístico disminuyó. Esta convergencia se dio entre 1918-1921, cuando Ponce y Chávez inauguraron el llamado “Sinfonismo Nacional”, el primero con la orquestación de su *Balada Mexicana* y la composición de *Ferial*, mientras que el segundo lo consiguió con *El Fuego Nuevo*, que le encargó José Vasconcelos. Asimismo, Chávez creó en 1928 el instrumento decisivo para impulsar la música mexicana: la Orquesta Sinfónica de México (Tello, 2010, pp. 489-490). Tello, a su vez, afirma que el curso de la música en México tomó —entonces— el sello que le imprimieron estos dos creadores, en otras palabras, si Ponce partía de la canción mestiza para la construcción de su lenguaje, Chávez lo hizo desde el mundo indígena y agrega a Revueltas —figura no menos importante—, desde la reivindicación de los sonidos del universo urbano (2010, p. 491).

No obstante, para todos, el reto fue el mismo: edificar una obra que —siendo profundamente nacional— fuera a la vez moderna y que, estando fincada en añejas raíces históricas, reflejaran el cambio que vivían en el país y en el mundo. Sin embargo, lo diverso fue la actitud, en la que Ponce no olvidó su filiación romántica ni su gesto intimista y buscó relacionarse con una intangible alma nacional que sólo se explayara en la música del pueblo, es decir, en la canción y que, a partir de esto, revelara un momento irrepetible de un sentimiento individual y procurara el lado emotivo de la música. Por su lado, Chávez estaba en el otro extremo, ya que presentaba una clara postura antirromántica ajena al exceso de subjetividad y munida a la certeza de la forma, mientras que Revueltas llegó a la concreción de un dialecto profundamente personal: a una interpretación única y genuina de los motivos y ritmos populares.

Además, debe señalarse que estos fueron los años en los que surgió un repertorio que identificó a México de manera incontrastable: Chávez con *El Fuego Nuevo*, *Los Cuatro Soles*, *Caballos de Vapor*, *Tierra Mojada*, *Sinfonía Proletaria*, *Sinfonía India*, entre otras; Revueltas con *Cuahutémoc*, *Esquinas*, *Cuarteto 4 Música de Feria*, *La Noche de los Mayas*, *El Renacuajo Paseador*, *Redes*, entre muchas más; Ponce con sus *Rapsodias Mexicanas*, *Baracola Mexicana*, *Marchita el Alma*, *La Barca del Marino*, *Preludio Mexicano*, *Scherzino Mexicano*, *Arrulladora Mexicana*, *Balada Mexicana*, etcétera; José Rolón con *Zapotlán* y *Danzas Indígenas Jaliscienses*; junto con otros compositores como Candelario Huízar o Gustavo E. Campa (Tello, 2010, pp. 493-494).

Tello también nos habla de una segunda generación de compositores — nacidos entre 1905 y 1912—, la cual irrumpió en la música mexicana como heredera de los postulados nacionalistas de Ponce, Chávez y Revueltas, aunque más tarde todos siguieron caminos diversos (2010, pp. 495-497). Luis Sandi — situado entre aquellos—, Daniel Ayala, Salvador Contreras, Blas Galindo y José Pablo Moncayo, miembros del Grupo de los Cuatro —haciendo referencia al Grupo de los Cinco en Rusia—, surgieron en 1935, con un histórico concierto en el Teatro Orientación aunque no con ese nombre, sino simplemente como cuatro jóvenes compositores que provenían de la clase de Creación Musical de Carlos Chávez, instaurada en el Conservatorio durante 1931.

Para estos autores, el nacionalismo fue un movimiento consolidado, artísticamente formulado y estilísticamente definido, al cual accedieron bajo el título de los continuadores naturales de la gesta de sus maestros y como los depositarios de una tradición fundada en devolverle al pueblo los elementos de su cultura —convertida en símbolo—, así como los herederos incuestionables de la “Escuela Mexicana de Composición”. De esta forma, a partir de este grupo nació el conjunto de obras emblemáticas que, sin proponérselo sus autores, culminó en

la corriente nacionalista de México. Por ejemplo, las obras *Sones de Mariachi* de Blas Galindo, *Huapango* de Moncayo y *Corridos* de Salvador Contreras, creadas para el histórico concierto de música mexicana que Carlos Chávez presentó en agosto de 1941, se convirtieron en una suerte de himnos sustitutos del propio himno oficial, además de que son creaciones que han trascendido las fronteras del país y han dado la vuelta al mundo como símbolos de identidad nacional.

Es fundamental remarcar que el denominado Grupo de los Cuatro se forjó individualmente en las aulas del Conservatorio con Chávez en la clase de creación musical y con Revueltas, Huízar y Rolón como maestros de esa institución (Miranda & Tello, 2013, pp. 549-554). No obstante, Daniel Ayala se distinguió de ellos por incluir en su obra aspectos de la cultura maya, pues él era originario de Yucatán. Así, su obra más conocida es la *Suite Tribu* para orquesta sinfónica, conformada por tres secciones plenas de evocaciones rituales del mundo maya —fuese reales o imaginarias—, lo que la dotaba de un marcado acento indígena. Por su parte, Salvador Contreras también se aproximó —en algunos de sus trabajos— a la música tradicional de México y, el caso más notorio, fue el de su obra *Corridos Para Coro y Orquesta*, aunque anteriormente ya había utilizado de forma esporádica al material proveniente de la tradición popular.

Por otro lado, Blas Galindo —autor de los emblemáticos *Sones de Mariachi*— tampoco quedó exento de la composición musical sobre temas populares, ni sobre aires bailables derivados de la tradición e, incluso, tomó para sus obras timbres provenientes de instrumentos locales o similares, que eran —a su vez— de amplio uso popular. En cuanto a Moncayo, su obra cobró perfiles únicos y muy personales porque supo encontrar la concordancia entre el espíritu nacional y la realización técnica y, la partitura más emblemática que salió de su pluma es el *Huapango*, que puede considerarse como la mayor tarjeta de presentación del nacionalismo sinfónico mexicano ante el mundo. Asimismo, si algo contribuyó a la creación de un patrimonio identitario en el

México del siglo XX fue el surgimiento de un repertorio que partió de la asimilación de la música popular, de una diversidad de sonidos generados en instrumentos autóctonos, de giros rítmicos asociados con el baile y de géneros bailables para crear obras de gran aliento (Miranda & Tello, 2013, pp. 494-496).

En ese sentido, la Escuela Nacionalista tuvo sus momentos de auge durante las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, con los autores y obras ya mencionadas, para después dar paso a movimientos vanguardistas —pasando la mitad del siglo XX—, donde emergieron piezas como *Tlachtli* de Manuel Enríquez o *Temazcal* de Javier Álvarez, quienes le imprimieron un sello nacional a un estilo de música que pretendía, en sus orígenes, borrar las marcas regionales o locales para ser, de esa forma, más universal. No obstante, llegando a la posmodernidad, la mirada de los compositores se posó nuevamente en elementos de la tradición popular al generar partituras como el *Danzón 2* de Arturo Márquez, la sinfonía *Bolero* de Mario Kuri-Aldana, o bien, *Altar de Muertos* de Gabriela Ortiz, quien retoma elementos de raíz indígena aunque de manera contemporánea.

En cierto sentido, podemos decir que se conoce a un país por lo que su gente canta y baila, por los instrumentos que toca y por la manera en que se les da vida, así, es acertado señalar que México tiene una presencia ante el mundo por algunas de esas manifestaciones que acabaron siendo intrínsecas a la mexicanidad como, por ejemplo, *Las Mañanitas*, *La Sandunga*, *El Son de la Negra*, *La Bamba* y *Cielito Lindo*, así como los diversos cantos para pedir y dar posada que, en general, constituyen un conjunto de canciones que han dado la vuelta al mundo, unidas a la razón de ser parte de la cultura de México. A pesar de todo, esto era una aspiración legítima —pese a que todavía hay quienes piensan que, en realidad, fue producto de pura imitación—, por lo que la idea de construir un arte nacional fundado en aquellas expresiones cultivadas por los sectores

populares del país es un tipo de música hecha por el pueblo y no, propiamente, para el pueblo. Entonces, la creación artística que se encargaba de reflejar diversos aspectos de la vida nacional fue una manera de decir y señalar quiénes eran los mexicanos, qué gente componía la trama social del país y qué nos distinguía —como mexicanos— de otros países, lo que en consecuencia fue un modo de encontrar finalmente lo que definía a la figura del mexicano.

## Conclusiones

Al ser este un tema muy amplio y tan estudiado por diversos investigadores antes de la realización de este trabajo, es posible caer ante conclusiones precipitadas en torno a la historia musical mexicana, no obstante, consideramos importante no realizar —precisamente— conclusiones sobre este tema, pero sí una serie de apuntes en torno a lo que aquí se ha hablado y, de esa forma, rescatar algunos puntos que de manera general nos deja este trabajo.

Por un lado y, en cuanto al nacionalismo, debe cuestionarse y no verse —precisamente— como una respuesta a una cuestión planteada por años, o bien, verse como algo muy natural, porque en definitiva podemos decir que no es así, sino que más bien podemos separarlo de la cuestión política, que busca justificar o legitimar un proyecto de nación. Dada esta idea, en dicho proyecto de nación el nacionalismo no se presenta como la historia, ni la economía, los usos o costumbres y mucho menos el territorio y la cultura, sino que es —más bien— la utilización política que se le da a cada uno de estos elementos, sin embargo, en el caso de México debemos prestar atención al primero de ellos —es decir, a la historia—, con especial énfasis en la Conquista como piedra angular y al cómo se recuerdan muchos de estos acontecimientos.

De lo anterior, debe entenderse al nacionalismo como un discurso construido intencionalmente, constituido a partir de acontecimientos ocurridos en el pasado y, por supuesto, en el recuerdo y en el olvido de ellos, para que así se presente la idea de “ser antiguo”, además de buscar un origen y persistencia de una comunidad. Entonces, podemos agregar que no es fácil que una nacionalidad exista —como tal— antes de que sus propios miembros tengan conciencia de su unidad y se sientan, a sí mismo, como una comunidad —dado que es en el sentimiento en aquello que se basa el concepto de nacionalismo—. Así, la nacionalidad busca la homogenización de sus



individuos a pesar de la diversidad y pluralidad que pueda encontrarse dentro de cada nación — o sea, de cada país— y que se presente, de esa forma, como única pero también como universal.

Otro aspecto importante por mencionar es que el arraigo de muchos de estos discursos no se aprende únicamente en las escuelas o se enseñan en las instituciones, sino que también son resultado de prácticas colectivas más amplias y constantes. En lo relativo al concepto de nación, tomemos la definición de Benedict, quien nos dice que ésta es una comunidad política imaginada, limitada y soberana; también que es a partir de los criollos y su búsqueda de identidad que surge esta necesidad de nombrarse debido a la fatalidad que era para ellos el hecho de no haber nacido españoles, pero que a la vez se les presentaba la imposibilidad de considerarse indígenas. Como consecuencia —y como hemos visto en apartados previos— que comienza a gestarse la idea de una comunidad entre ellos y, pronto, la idea de una nación se convirtió en algo conscientemente deseado.

Lo que resulta preocupante de esto, es decir, de esta combinación nación-nacionalismo, es que logra que muchos individuos estén dispuestos a morir por dichas invenciones y, lo que es aún más sorprendente, es que aunque se piense al nacionalismo —en primera instancia— como una concepción que apela al odio, en realidad, apela al amor. Aunado a esto, el caso de México es un tanto particular, ya que los criollos no sabían de qué valerse o con qué identificarse, por lo que su solución fue apropiarse del esplendor del indio prehispánico, del ‘indio muerto’ y, de esa forma, desvincularse totalmente del ‘indio vivo’. Sin embargo, esta elección traería consigo muchísimas crisis de identidad que, hoy en día, perduran en el territorio nacional.

No obstante, esta crisis de identidad daría sus frutos, los cuales podemos encontrar —sobre todo— en aquellas formas expresivas que buscarían dar una respuesta a la cuestión de quiénes somos, por lo que escribirían, pintarían o tocarían sobre estos temas —por ejemplificar, se hicieron

novelas e investigaciones que buscaron dar solución a esta interrogante y reflexionaron en torno al qué significa ser mexicanos—. Otro punto que consideramos importante retomar es el de cuestionar los términos que, en apariencia, no se perciben como ofensivos —como en el caso de “mestizaje” e “hispanidad”—, pero que si indagamos más en relación con su origen, hallaremos cosas que tienden a ser cuestionables.

Además, es necesario tener en cuenta que durante este periodo no puede negarse la relación establecida entre la música y la política, pues debe ponerse sobre la mesa esta discusión y dejar de lado la idea de que el músico hace y escribe música simplemente por el llamado “arte por el arte” o porque la inspiración le nacía —pues no es de esa forma—. Muchas de esas obras fueron producto de encargos, pedidos y, por tanto, eran trabajos remunerados; aunque tampoco podemos dejar de lado que no puede —ni debe— separarse a la obra de sus contextos y mucho menos dentro de un movimiento nacionalista, ya que esas obras tenían un fin específico: ser un producto de las necesidades políticas —pero también culturales— de ese momento y de la necesidad del mexicano de definirse.

En cuanto a las artes y la música, resulta imposible hablar de una coherencia uniforme o de una única y absoluta fórmula estética, todo esto en un México tan plural y diverso. Así, al estudiar la relación música-nacionalismo, es un hecho que puede verse desde muchos paralajes por lo complejo y amplio que resulta, no obstante, —en este caso— debemos prestar mucha atención al discurso sobre lo que debe ser la música —es decir, nacionalista, ‘nuestra’, donde pueda verse reflejada la herencia española o la prehispánica, así como la educación dada a partir de ella—, dando especial atención a instituciones como el DBA o el Conservatorio y su labor y apoyo para la realización de investigaciones y difusión de la música—, además de las acciones que se realizaron en este ámbito —como concursos, proyectos o programas, ya fuera de composiciones o

de recolecciones— y ceñirnos al formato de la música —en otras palabras, referente a cómo debería ser y a qué debería apelar—.

Ahora bien, al hablar de folklor no ponemos en duda —en este trabajo— la importancia y recolección de esta música, en contraste, la necesidad de considerar ‘digno’ o no a lo que ha sido recolectado sólo devela un ímpetu de autoridad y de purismo irreverente, y lo que torna aún más preocupante a esta situación es el uso que se les dé —sobre todo si se hace desde la superficialidad—, porque se venera precisamente al indígena prehispánico —como ya hemos señalado—, mientras que se ignora, olvida y omite —a propósito— el pueblo o la comunidad de donde viene esta música, es decir, al lugar de origen y, más aún, se deja de lado lo que significa para ellos, qué usos le dan, cuándo y porqué la escuchan, y qué representa para su centro originario.

La categoría de lo nacional en la música debe entenderse desde su contexto y su función histórica, ya que muchas veces un pueblo tendía a sentir envidia de aquel otro que tuviese algo único e irreplicable dentro de su comunidad —es decir, un tesoro— y, por ello, se ponían a la defensiva y buscaban —de igual manera— ese tesoro que los haría únicos y especiales. Por otro lado, del siglo XIX y su música, podemos rescatar el baile y el ambiente privado, la música nacionalista y el salón, que era una de las tantas formas de componer y tocar piezas musicales, pese a que no era la principal —como en el caso de las tertulias y las señoritas, por ejemplo—, y que han sido borradas de la historia al grado de ser ignoradas y, por consiguiente, olvidadas. Sin embargo, debe recordarse que si no fuera por ellas, muchas piezas de la música europea no hubiesen llegado nunca y, por lo mismo, no hubiera sido posible que se expandieran tanto por el territorio nacional.

En cuanto al siglo XX —después de la Revolución—, se pone en marcha todo un proyecto que busca legitimar su estancia y permanencia en el poder durante muchos años y esto se realiza

haciendo uso de uno de los principales problemas del mexicano: definirse —saber quién es— y, junto con artistas e intelectuales, se busca activamente dar respuesta a estas cuestiones por medio de ensayos, cuentos, novelas, composiciones, pinturas, etcétera. En el ámbito musical —que a lo largo de esta investigación fue en la que nos centramos—, nos encontramos con personajes como Chávez y Ponce, figuras consideradas por el público general como “intocables” y que no pueden ser cuestionados en la academia, no obstante, debe dudarse y no creer inocentemente en lo que se informe sobre ellos por diversas cuestiones aquí respondidas.

Muchas veces, por centrarse esta discusión en el campo de las humanidades y las artes, se les enaltece e idolatra —lamentablemente— de una forma muy preocupante, ya que no se les cuestiona nada, por lo que consideramos que es momento de empezar a bajarlos de ese pedestal en el que se les ha puesto y en el que han permanecido durante muchos años. Es a partir de ellos que hay que cuestionarnos el discurso que proponían sobre lo que debía ser la música —nacionalista, por supuesto—, donde se buscaba reivindicar y representar “lo mexicano”, así como los programas que se hicieron para poder hacer posible esta música. Asimismo, aquí entran todos esos proyectos que buscaban rescatar y guardar aquellas melodías folklóricas, así como aquellos que incitaban a los compositores a escribir “música mexicana” mediante concursos, incluso las cuestiones desprendidas de qué se escuchaba, qué compositores y composiciones fueron relegadas u olvidadas sistemáticamente, o bien, qué función tenía la música en el proyecto nacionalista.

En general, se propone estudiar a estos músicos desde una mirada historiográfica, donde nos preguntemos qué se dice de ellos, cómo se dice, quiénes lo dicen o divulgan, entre otras preguntas, porque —de lo que señalan músicos e historiadores— podemos encontrar un mundo de diferencia y poner énfasis —a su vez— en las instituciones y su papel al permitir y prohibir qué puede o no decirse, donde entra el tema de la censura. En definitiva, debe otorgarse atención a lo

que entre músicos contemporáneos se señalaban, pues aunque muchos de ellos atacaban las obras ajenas, es fundamental estudiar el debate entre cada uno de ellos, sin dejar de lado que es gracias a estas discusiones entre colegas que muchos de ellos terminaron siendo olvidados. La importancia radica entonces en determinar qué pensaban ellos sobre sí mismos y sobre cuál era su propósito dentro del plan nacionalistas, así como sus acciones y discursos, además de determinar si hay o no congruencia en ellos, o si se presentan contradicciones o problemas de identidad, que podemos también encontrar en estos compositores.

Finalmente, consideramos que esta crisis y búsqueda de la identidad sigue presente y lo seguirá estando por muchos años más, lo que —sin embargo— puede verse desde una perspectiva más positiva que negativa, ya que el pensarnos y repensarnos de manera constante puede ser una actividad enriquecedora. Por último, se espera que el propósito de esta investigación, que es reflexionar sobre los problemas dentro de la academia —tanto la enfocada al estudio de la historia como la enfocada al estudio de la música— se cumpla, así como el cuestionar a los personajes que se nos presentan como ‘inalcanzables’ o, más bien, ‘intocables’, a pensar en torno a los problemas como la apropiación cultural, el clasismo y el racismo —por mencionar sólo algunos—, que si bien podríamos pensar no hay soluciones alcanzables, deben verse en relación con la reflexión, pues esto puede ayudar a que se deje de lado el perpetuarlos y, sobre todo, se busca poner en cuestión la idea de ‘quién eres’, qué quieres ser, con qué te identificas, qué te gusta de tu país, qué te gustaría cambiar y, en general, que haya establecido el pensamiento respecto al otro, alguien ajeno a tu propia persona: que sirva, pues, para comprender el porqué de varios aspectos y elementos que constituyen a México, a la identidad y a los conceptos de nación, patria y nacionalidad.

## Fuentes y Bibliografía

- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Basave, A. (2002). *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia* (Segunda ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Béjar, R., & Rosales, H. c. (2002). *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Los desafíos de la pluralidad*. México: UNAM: Centro regional de investigaciones multidisciplinares.
- Benedict, A. (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brading, D. (1995). Patriotismo y nacionalismo en la historia de México. *XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*.
- Cansino, C. (2005). Usos, abusos y desusos del nacionalismo en el México contemporáneo. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 67-8.
- Carlos Gómez, V. M. (2010). *Manuel M. Ponce. El nacionalismo romántico*. México: Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Carredano, C., & Eli, V. (Edits.). (2010). *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX* (Vol. 6). España: Fondo de Cultura Económica.
- Casasola, F. N. (1913). Manuel M. Ponce, Luis G. Urbina y otros intelectuales en un estudio, retrato de grupo. Distrito Federal, México.
- Casasola, F. N. (1945). Manuel M. Ponce tocando el piano en un estudio de la XEW. Distrito Federal, México.
- Casasola., F. N. (1940). Igor Stravinsky y Manuel M. Ponce en una estación de ferrocarril. México.
- Casasola., F. N. (1949). Patio del Conservatorio Nacional, vista parcial. México.
- Chávez, C. (1992). *Hacia una nueva música. Ensayo sobre música y electricidad*. México: El Colegio de México.
- Comellas, J. L. (2010). *Historia sencilla de la música*. España: Ediciones RIALP.

- Dahlhaus, C. (1996). *La música del siglo XIX*. España: Ediciones Akal.
- Der Straet, J. V. (1619). El explorador (A. Vespucci) ante la india llamada América. París, Francia.
- Elías, P. (2003). *La nación como problema. Los historiadores y la "cuestión nacional"*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Estrada, J. e. (1984). *La música de México. Historia 4. Periodo Nacionalista (1910 a 1958)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Florescano, E. (2002). *Historia de las historias de la Nación Mexicana*. México: Editorial Taurus.
- Fototeca Nacional INAH, C. (1945). Emilio Portes Gil condecorando a Carlos Chávez en una ceremonia. Ciudad de México, México.
- Gellner, E. (1988). *Naciones y nacionalismo*. España: Alianza Editorial.
- Gottfried Hesketh, J., & Tellez Girón López, R. (2010). *Tras los pasos de Roberto Tellez Girón Olace*. México: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla CONACULTA.
- Guerra, V. (2004). *El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y multiculturalismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hernández Enríquez, P. (2018). Conservatorio Nacional de Música de México. Personaje central en la construcción de una identidad nacionalista. México: Tesina de Licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.
- INAH, F. N. (1950). Lucas Alamán y Escalada, reprografía. Distrito Federal, México.
- INAH, F. N. (1955). Carlos Chávez, músico, retrato. Distrito Federal, México.
- INAH, M. (1930). Manuel M. Ponce, músico y compositor, retrato de perfil. Distrito Federal, México.
- Iturriaga, J. E. (2012). *La estructura social y cultural de México* (Tercera ed.). México: Miguel Ángel Porrúa.
- Jay Grout, D., & Palisca, C. V. (2004). *Historia de la música occidental 2*. España: Alianza Editorial.

- Kay Vaughan, M. (2002). Mexican Musical Nationalism. *Studies Center News*, 11-13.
- Miranda, R., & Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica. La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. México: Secretaria de Relaciones Exteriores. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Miranda, R., & Tello, A. c. (2013). *La música en los siglos XIX y XX*. México: El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010).
- Morgan, R. P. (1999). *La herencia musical del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Otero, C. (1981). *Manuel M. Ponce y la guitarra*. México: Ediciones FONAPAS.
- Pelegrín, C. (1862). Retaro Benito Juárez. Ciudad de México, México.
- Pérez Montfort, R. (2015). Auge y crisis del nacionalismo cultural mexicano, 1930-1960. En R. e. Pérez Montfort, *México Contemporáneo 1808-2014* (Vol. IV). México: Fondo de Cultura Económica.
- Picún, O., & Carredano, C. (2012). El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y silencios. En F. Ramirez, L. Noelle, & H. c. Arcienega, *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramos, S. (1934). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Colección Austral.
- Tello, A. c. (2010). *La música en México. Panorama del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Trillo, T. (1998). *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vázquez Toledano, J. P. (2016). Aproximaciones a un concepto de identidad y campo social en algunos ejemplos de música patriótica antes y durante el Porfiriato (1876-1910). México: Tesis de maestría, Facultad de Música, Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico, Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM.



Velasco Pufleau, L. (2009). Nacionalismo, autoritarismo y construcción cultural: Carlos Chávez y la creación musical en México (1921-1952). En R. Illiano, & M. e. Sala, *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. Turnhout: Brepols.

Villegas, A. c. (1979). *La filosofía de lo mexicano* (Segunda ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.